

# DIE MUSIKFORSCHUNG

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, dem Institut für Musikforschung Berlin, dem Landesinstitut für Musikforschung in Kiel und dem Institut für Musikforschung in Regensburg in Verbindung mit

HANS ALBRECHT / FRIEDRICH BLUME / HANS ENGEL

MAX SCHNEIDER / WALTHER VETTER

IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

SCHRIFTFLEITUNG: PROF. DR. HANS ALBRECHT, KIEL, NEUE UNIVERSITÄT, HAUS 11

IX. J A H R G A N G 1 9 5 6 / H E F T 1

---

Erscheinungsweise: Jährlich vier Hefte.

**Anschriften:** Briefe und Anfragen aller Art sind nicht an einen einzelnen Herausgeber persönlich, sondern stets nur an die Schriftleitung der Zeitschrift „Die Musikforschung“, Kiel, Neue Universität, Haus 11, zu richten. Die Anschriften der Herausgeber sind: Professor Dr. Friedrich Blume, (24b) Kiel, Universität; Professor Dr. Hans Engel, (16) Marburg/Lahn, Universität; Professor Dr. Max Schneider, (19 a) Halle/Saale, Klara-Zetkin-Straße 12a; Professor Dr. Walther Vetter, (1) Berlin NW 7, Universitätsstraße 7.

**Bezugsbedingungen:** „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich 26. – DM, zuzüglich Zustellgebühr. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes 6.50 DM. Die Mitglieder der „Gesellschaft für Musikforschung e. V.“ erhalten die Zeitschrift kostenlos. (Postscheckkonto der Gesellschaft für Musikforschung: Hannover 28920). Zahlungen für die Zeitschrift sind auf das Postscheckkonto des Bärenreiter-Verlages, Frankfurt am Main Nr. 10 99 55 unter Angabe für „Die Musikforschung“ zu leisten.

**Anzeigenannahme:** Durch den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 31 – 37, Ruf 2891 – 93. Anzeigentarif auf Verlangen.

**Inhalt dieses Heftes:**

	Seite
Myrosław Antonowycsch: Renaissance-Tendenzen in den Fortuna-desperata-Messen von Josquin und Obrecht . . . . .	1
Hans Römhild: Die Matthäus-Passion von Johann Theodor Römhild . . . . .	26
Hermann Fähnrich: Romain Rolland als Musikwissenschaftler . . . . .	34
Herman-Walther Frey: Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle (Fortsetzung) . . . . .	46
Hans Albrecht: Otto Gombosi zum Gedächtnis . . . . .	57

**Berichte und Kleine Beiträge**

Ewald Guthier: Ist Johann Sebastian Bach 1714 in Kassel gewesen? . . . . .	62
Rudolf Stephan: Prinzipielles zu den Leopoldsoffizien . . . . .	64
Kurt von Fischer: Zu Johannes Wolfs Übertragung des Squarcialupi-Codex . . . . .	77
Harald Heckmann: Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Leipzig . . . . .	89

**Besprechungen**

G. Most, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh (Reimann; 91)/E. Jammers,

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite

# *Renaissance-Tendenzen* *in den Fortuna-desperata-Messen von Josquin und Obrecht*

VON MYROSLAW ANTONOWYTSCH, UTRECHT

## Einleitung

Die Epoche der Renaissance zeichnet sich durch eine Fülle von Entdeckungen, Umwandlungen und Umbrüchen im sozialen Leben, in der Politik, in der Kunst und Kultur aus wie kaum eine andere vorher. Man entdeckte neue Länder, neue wissenschaftliche Gesetze, vor allem in der Physik, man „entdeckte“ die antike Kultur und mit ihr die Natur, ja den Menschen selbst. Überall regte sich ein starker, expansiver Geist, der nach Neuem, meist Großem, Monumentalem, Einheitlichem strebte. Die Kunst und das Leben, der Künstler und seine Umgebung standen in reger Wechselwirkung. Die individuellen Bestrebungen der Künstler mit einer immer deutlicheren Betonung und Hervorhebung des eigenen „Ich“ kreuzten sich mit allgemeinen Tendenzen. Wie groß aber auch die individuellen Unterschiede zwischen den schöpferischen Künstlerpersönlichkeiten dieser Zeit und dieses Kulturraumes, wie groß auch die Verschiedenheit des verarbeiteten Stoffes (Stein, Farbe, Wort, musikalischer Ton usw.) sein mochten, bestimmte Prinzipien, Bestrebungen und Ideen erlangten eine herrschende Stellung und schoben sich als charakteristisch und ausschlaggebend in den Vordergrund, so daß sich trotz allem Reichtum in der Verschiedenheit eine gewisse stilistische Einheit ergab.

Die verschiedenen Künstler geben uns auf verschiedene Weise, mit verschiedenen Mitteln und verschiedenem Material ein Abbild einer und derselben Epoche. Wenn man irgendein Gebiet der Kultur, bzw. der Kunst, verstehen und richtig beurteilen will, muß man es also als einen Ausschnitt aus der ganzen Kultureinheit betrachten, da zwischen den einzelnen Gebieten der Kunst und des Lebens ein tiefer Zusammenhang besteht. Das gilt auch für die Musik. Der grundsätzliche, substantielle Unterschied zwischen der Welt der Töne und anderen Künsten aber bereitet uns große, manchmal fast unüberwindliche Schwierigkeiten, so daß es oft nicht leicht ist, auch nur gewisse reale Analogien zwischen der Welt der Musik und anderen Künsten aufzufinden. Es ist also kein Wunder, daß sich verschiedene hervorragende Musikforscher über die zeitlichen Grenzen und stilistischen Eigenschaften der „Renaissancemusik“ nicht einig sind und daß einige sogar versuchen, die Musik aus dem allgemeinen Zeitschema der Renaissance zu eliminieren. Man kann jedoch auch in der Musik- und in den Kompositionen die typischen Zeitbestrebungen bzw. deren Spiegelungen wiederfinden. Nur darf man sie nicht so sehr in den Tönen selbst, sondern man muß sie in den allgemeinen Regeln und Prinzipien suchen, nach denen mit diesen Tönen ein Werk aufgebaut wurde. Bestimmte Gesetze der Komposition, des Aufbaus und der Methode, allgemeine Gesetze bzw. Auffassungen der Form — abgesehen vom Material, mit dem gebaut wurde — sind überall ähnlich.

Auch in der sozialen Stellung verschiedener Kunstarten und Künstler, in der Einstellung der Künstler zu ihren Werken sowie in der Einstellung der diese Werke aufnehmenden Menschen und in der Bestimmung der Kunstwerke kann man gewisse Ähnlichkeiten finden, die als stilistische und kulturhistorische Kriterien die Klassifikation eines Kunstwerks nach seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Epoche ermöglichen oder zumindest erleichtern.

So versucht E. Lowinsky in seinem Artikel „*Music in the Culture of the Renaissance*“<sup>1</sup> einerseits einen Überblick über die Rolle zu geben, die die Musik im Renaissancezeitalter gespielt hat, und andererseits die wichtigsten Kennzeichen der Musik in dieser Zeit festzustellen. Er faßt seine Bemerkungen in zehn Punkten zusammen. Als kennzeichnende Momente der Musik und des Musiklebens dieser Zeit sieht er an

1. die Reorganisation der musikalischen Institution im 15. Jahrhundert, die das Fundament für die weitere Entwicklung bildete,
2. die Emanzipation von den festen Formen, von modaler Rhythmik, isorythmischen Konstruktionen, cantus firmus und cantus prius factus sowie von der pythagoreischen Stimmung,
3. die Ablehnung der gesamten mittelalterlichen Ästhetik und Kompositionsweise.
4. die Befreiung vom alten Tonartensystem, die Vorherrschaft des Jonischen und Äolischen und den Übergang zu den modernen Tonarten,
5. als radikalste Neuerung den Übergang von der sukzessiven zur simultanen Konzeption der Stimmen, harmonisches Denken mit dem Resultat einer völligen Einheit des musikalischen Organismus,
6. die Ausweitung der Welt der Töne, den Ausbau der Instrumente durch höhere und tiefere Register und die Entdeckung der Modulation in der Harmonik,
7. den Wunsch, mit musikalischen Mitteln die Natur darzustellen und zu schildern wie auch die innere Natur des Menschen selbst auszudrücken („*to express and paint in tones the outer world of nature and the inner reality of man*“), die neue Einstellung zum Wort und zur Sprache,
8. die Freiheit in der Ausführung: vokal, instrumental oder beides kombiniert,
9. die Entwicklung der rein instrumentalen Formen wie Tokkata, Präludium, Fuge und Ostinatoformen,
10. die Vorliebe für Experimente, für theoretische Spekulation und persönliche Freiheit, neue modale Systeme, neue Berechnung der Intervalle, neue Melodik, Harmonik, Rhythmik oder neue formale Erscheinungen (*formal designs*). Überall herrscht ein Pioniergeist.

Leider sind verschiedene Punkte zu allgemein, doch zählen sie die verschiedenen musikalischen Phänomene der Renaissance auf, die für eine allgemeine Orientierung innerhalb der Musik, im Musikleben sowie in der Kultur dieser Zeit wichtig sind. Die vorliegende Studie will, im Gegensatz zu den Artikeln von Lowinsky, den Ver-

---

<sup>1</sup> Journal of the History of Ideas, Vol. XV, 1954, No. 4.

sich machen, an Hand zweier Werke, der Fortuna-desperata-Messen von Josquin und Obrecht, bestimmte Elemente aufzuweisen, die aus dem Geiste des Renaissanceideals hervorgegangen und für die Renaissance mehr oder weniger charakteristisch sind, um festzustellen, wie sich die Elemente der Renaissance-Mentalität in musikalischen Werken äußern.

Die Wahl fiel nicht darum auf diese Werke, weil sie typische Renaissance-Werke sind, sondern weil sich in ihnen der Kampf der zwei größten Meister dieser Zeit um den neuen Messen-Typus widerspiegelt. Sie zeigen uns das Ringen der beiden großen Niederländer um neue Aufbau- und Ausdrucksmittel wie um ein neues Formideal, den Prozeß der Umwandlung des älteren Messen-Typus in den neueren: der cantus-firmus-Messe in die „Missa Parodia“.

Wir sehen, wie Josquin und Obrecht aus demselben melodischen Stoff (Vorlage: Motette von Busnoys), oft mit denselben technischen Mitteln, aber auf verschiedene Weise ihre Werke aufbauen. So führen sie uns in das Arsenal damaliger Technik und zeigen uns gleichzeitig, wie sich ihre individuellen, persönlichen Eigenschaften mit der Tradition vereinigen und durchkreuzen. In diesen Messen kommt mit besonderer Deutlichkeit die Problematik der Messenkomposition im 15. und 16. Jahrhundert zum Ausdruck, ihre noch starke Gebundenheit an traditionelle Aufbaumittel und das gleichzeitige Suchen nach neuen Wegen. Die experimentellen Tendenzen kommen deutlich zum Vorschein.

### Die zyklische Einheit der Messe

Eines der Kennzeichen des Renaissancegeistes in der Musik äußert sich in dem Streben nach zyklischer Einheit in der Messenkomposition. Früher waren die einzelnen Teile der Messe abgeschlossene Einheiten für sich. Sie konnten von den Ausführenden willkürlich gewählt und zusammengestellt werden. Sie standen als geschlossene Einheiten genau so nebeneinander, wie die verschiedenen Bilder und Heiligenfiguren des Mittelalters nebeneinander am Altar oder an den Kirchenwänden standen. Zu Beginn der Renaissance versuchten die Meister die einzelnen Teile miteinander zu verbinden. *„Het ging in dese eeuw (Quattrocento) nog om de verschillende onderdeelen waaruit het bouwerk ist opgeboud met elkaar in verband te bringen en niet om het scheppen van een bepaald alles omvatten effect, dat de beschouer moet aperceperen“*<sup>2</sup>.

Erst von den Künstlern der Hochrenaissance wurden die einzelnen Teile, Gruppen usw., auch wenn sie in sich abgeschlossene und abgerundete Form besaßen, grundsätzlich vom Standpunkt der Ganzheit der Komposition betrachtet. Die einzelnen Unterteile und Komponenten standen in einem bestimmten ästhetischen Verhältnis zueinander, als Wiederholung, Steigerung oder Kontrast, sie beeinflussten und bedingten sich gegenseitig. Das Streben nach Formung großer Einheiten sieht man übrigens nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Politik: Die Bildung nationaler Staaten, die Stabilisierung der Monarchien, die Theorien Machiavellis, der trotz seiner demokratischen Sympathien im Fürsten das sicherste Element sieht, die Ein-

---

<sup>2</sup> van Thienen, Allgemeine Kunstgeschichte, Deel III, S. 22.

heit des Staates zu waren. Man strebte nach größeren Einheiten in Architektur und Malerei, und das gilt auch für die Musik, besonders für die Komposition der Messe. Die Künstler des 15. Jahrhunderts versuchten, die einzelnen Teile der Messe miteinander zu verbinden, und so führten sie als vereinheitlichendes Element, das die einzelnen Teile der Messe verbinden sollte, eine übernommene Melodie als *cantus firmus* ein. Damit wurde ein altes technisches Mittel einer neuen Idee dienstbar gemacht. Die übernommene Melodie wurde als *cantus firmus* in alle oder zumindest in die meisten Hauptteile der Messe eingeführt, und der Komponist umspielte sie mit eigenen Kontrapunkten. So wurden die einzelnen Teile durch die *cantus-firmus*-Melodie zusammengebunden. Diese Einheit brachte aber neue Schwierigkeiten für den Künstler der Renaissance mit sich. Sie wirkte hemmend auf die Phantasie des Komponisten, sie stellte einen bestimmten Rahmen her, den er nicht überschreiten durfte, sie verlangte Unterordnung seiner eigenen Phantasie. Es ist kein Wunder, daß beinahe gleichzeitig mit der Einführung des *cantus firmus* als verbindendes Element der zyklischen Messenform die Komponisten sich von dem aufgezwungenen Rahmen des *cantus firmus* zu befreien trachteten und nach anderen Möglichkeiten suchten, um größere Freiheit für die eigene schöpferische Phantasie erlangen und so ihre Persönlichkeit mehr zur Geltung bringen zu können. Der *cantus firmus* wurde immer freier behandelt, dem eigenen Aufbauplan des Komponisten untergeordnet und seiner ursprünglich herrschenden Position im Tenor entzogen. Er wurde von Stimme zu Stimme verschoben, in einzelne Stücke zerschnitten, umgeformt und umgekehrt. Er wurde zwischen den Kontrapunkt-Melodien verborgen und beinahe unhörbar gemacht, indem die kontrapunktierenden Stimmen hier und da zu einem *Pseudo-cantus-firmus* hervorgehoben wurden.

Ein klassisches Beispiel für eine solche Behandlung übernommenen Materials bieten die *Fortuna-desperata*-Messen von Josquin und Obrecht. Obwohl diese bereits mehr oder weniger ausführlich von verschiedenen Musikforschern, insbesondere von Ambros, Wagner, Gombosi, Pirro und Smijers, besprochen worden ist, werden hier die wichtigsten Punkte noch einmal berührt, um den ganzen Prozeß der Umwälzung deutlich zu machen.

Für beide Messen ist die freie Behandlung der übernommenen Melodien charakteristisch. Sie äußert sich nicht so sehr in den kanonischen Vorschriften und Kombinationen, wie z. B. in der Umkehrung der Intervalle in der *Superius*-Melodie der Vorlage und in ihrer Verwendung als Baß, noch dazu in vierfacher Vergrößerung der rhythmischen Werte (*Augmentatio*; man vergleiche dazu das *Agnus Dei* von Josquin), oder in der Einführung der Tenormelodie der Vorlage zunächst rückwärts von ihrer Mitte zum Anfang und dann wieder von der Mitte zum Ende hin, wie wir es im *Gloria* und *Credo* der Obrechtschen Messe sehen, auch nicht in der einfachen rhythmischen Umformung der übernommenen Melodie vom zweiteiligen in ein dreiteiliges *Metrum*. Das alles gehört zu den allgemein gebräuchlichen Aufbaumitteln der *c. f.*-Messe des 15. und teilweise des 16. Jahrhunderts. Auch die Verlagerung der *c. f.*-Melodie — Diskantmelodie der Vorlage als Baß im *Agnus Dei I* von Josquin oder Tenormelodie der Vorlage als *Superius* im *Sanctus* von Obrecht — begegnet in der Zeit Josquins und Obrechts, aber auch etwas früher, öfter.

Viel wichtiger ist die Verwendung mehrerer Stimmen (Melodien) derselben Vorlage durch beide Meister in ihren Fortuna-desperata-Messen. Dabei geht Josquin noch weiter als Obrecht und verwendet alle drei Melodien der Vorlage: Kyrie, Gloria und Agnus II sind auf der Tenormelodie der Vorlage aufgebaut, die Superiusmelodie ist im Credo und Agnus I verwendet, die Baßmelodie im Sanctus und Osanna. Obrecht baut seine Fortuna-desperata-Messe auf der Tenormelodie auf, und nur im Agnus III bringt er im Superius die Melodie des Superius der Vorlage.

Solange nur eine einzige übernommene Melodie in den meisten Hauptteilen der Messe verwendet wurde, war dieser echte cantus firmus, das Hauptelement der zyklischen Einheit, der Träger der Messe, um den sich alles drehte, dem alles untergeordnet war. Die kontrapunktierenden Stimmen wurden durch ihn bedingt, waren von ihm abhängig und mußten sich mit zweitrangigen Rollen begnügen. Sobald aber in den verschiedenen Meßteilen verschiedene, wenn auch aus derselben Vorlage stammende Melodien benutzt wurden, verloren sie eigentlich ihre Hauptfunktion als verbindendes Element der zyklischen Messe. Die übernommenen Melodien erfüllten, auch wenn sie äußerlich als cantus firmus in traditioneller Form auftraten, tatsächlich eher eine Parodie-Funktion, als daß sie melodisches Material darstellten, das nach Wunsch des Komponisten, nach seinem eigenen architektonischen Plan verwendet und seinem eigenen Willen untergeordnet wurde.

Diese Behandlung schafft größere Möglichkeiten für die Entwicklung des individuellen Stils, und dieser Individualismus ist charakteristisch für Menschen und Künstler der Renaissance. In den Fortuna-desperata-Messen, vor allem in der von Josquin, sehen wir einen entscheidenden Schritt von der traditionellen, mehr gebundenen c. f.-Messe zur freieren Parodiemesse vollzogen.

Josquin schwächt gelegentlich die herrschende Position der übernommenen Melodie auch durch eine rhythmische Annäherung des cantus prius factus an andere, selbst-erfundene Melodien (Kontrapunkte), so daß die übernommene Melodie sich aus dem allgemeinen kontrapunktischen Gewebe nicht mehr hervorhebt (z. B. im letzten Teil von Gloria und Credo seiner Messe). Ähnliche Prozesse der Abschwächung bzw. Vertuschung der dominierenden Position des cantus firmus werden durch die Zerlegung der größeren rhythmischen Werte der c. f.-Melodie in kleinere erreicht, z. B. Josquins Superius im Credo. Hier ist die deutliche, oft syllabische Deklamation des Textes auf Kosten der Abschwächung der c. f.-Position erreicht. Das war auch früher bekannt, aber in der Fortuna-desperata-Messe Josquins scheint der Text bedeutend wichtiger zu sein als der cantus firmus.

Auffallend ist dabei, daß Josquin die klangliche Fülle, Schönheit und verhältnismäßige Einfachheit hinter vielen rätselhaften Kanon-Vorschriften verbirgt, um so die Sache absichtlich zu komplizieren. Die Vorliebe für das Spekulative ist eben besonders charakteristisch für die frühe Renaissance. „*Rationalisme vormt immers een grondtrek van dese kunst*“<sup>3</sup>. Hier äußert er sich in Kanon-Vorschriften. In dieser Messe zeigt sich auch eine besondere Eigenschaft des Josquinschen Genies: hinter einer meist komplizierten, spekulativen und scharfsinnigen Kanonformel

<sup>3</sup> van Thienen, a. a. O.

verbirgt sich eine frische, natürliche und gelegentlich auch einen Hauch von Volkstümlichkeit atmende Melodik.

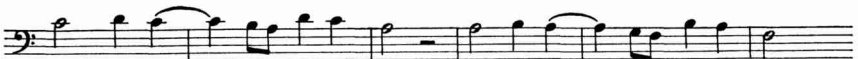
Als Äquivalent für die Schwächung der zyklischen Einheit, die durch Verwendung verschiedener Melodien der Vorlage in verschiedenen Messeteilen verursacht wird, bringen beide Komponisten, besonders aber Josquin, andere Elemente, die die Einheit der Messe betonen sollen. Diese Elemente sind aber noch charakteristischer für die sogenannte Parodiemesse und sollen darum als Parodie-Elemente betrachtet werden. Zu den wichtigsten gehören:

1. die motivische Verwandtschaft oder Identität der Anfänge verschiedener Messeteile mit dem Beginn der Vorlage, eine Art „Motto“-Technik (Bukofzer); hier finden wir wörtliche oder fast wörtliche Übernahmen vom Anfang der Vorlage, z. B. Josquins Kyrie I, Credo, Obrechts Agnus III, oder nur Anspielungen, z. B. Obrechts Kyrie II, Josquins Gloria und Sanctus; 2. die Verwendung der c. f.-Melodie auch in den übrigen Stimmen (Imitation), z. B. Josquins Osanna, Obrechts Kyrie I; 3. die motivische Arbeit mit melodischem Material der Vorlage, z. B. scheinen die melodischen Phrasen in Josquins *Christe, Superius T.* 17–23, *Gloria T.* 21–25, 59–65, 81–85, *Benedictus T.* 1–5 im Zusammenhang mit der Melodie der Vorlage (*Baß, T.* 15–20) zu stehen; oder die sequenz- bzw. ostinatoartige Verwendung der einzelnen Motive der Vorlage, z. B. *Baßmelodie des Gloria T.* 3–8 und *Superius des Sanctus in Josquins Messe.*

Durch diese Mittel wird einerseits die zyklische Einheit angestrebt und unterstrichen, andererseits eine andere wichtige Eigenschaft der Renaissancemusik angestrebt, die Gleichberechtigung der einzelnen Stimmen. Diese wird durch Josquin schon deutlich betont, indem er die c. f.-Melodie in alle vier Stimmen setzt, was teilweise auch bei Obrecht stattfindet.

### Umwandlungen in der Melodik

Parallel mit dem immer deutlicher werdenden Umbruch in der Behandlung der übernommenen Melodien gehen die Veränderungen in den einzelnen Komponenten der Komposition, besonders in der Melodik. Man trifft in den beiden Messen zwar noch häufig die ältere Kontrapunktweise, bei der die kontrapunktierenden Stimmen der gegebenen Melodie vollkommen untergeordnet sind, ohne ein deutliches individuelles Profil und ohne eine in sich geschlossene Form zu haben. Mit ihren oft veränderten Rhythmen bilden sie lange, „endlose“ Linien, die der Autorität des c. f. untergeordnet sind, z. B. Alt- und Tenor-Melodie im ersten Teil von Josquins *Credo*. Aber wir können schon deutlich sehen, daß der Komponist (Obrecht wie Josquin) sich von dieser Tradition abwendet und nach individuellen, schärfer gezeichneten und tektonisch abgerundeten melodischen Phrasen strebt, die eine deutliche Tendenz zu Schlichtheit, Natürlichkeit, symmetrischem Aufbau und dynamischer Abrundung, wellen- und bogenartigen Bildungen zeigen, z. B. Josquin, *Gloria, Baß, T.* 21.



Die Vorliebe für einfachere, natürlichere Melodik war wahrscheinlich eine der Hauptursachen, die den Komponisten der Renaissance veranlaßten, auch in der Messe weltliche Melodien zu verwenden. Bei Josquin treffen wir Melodien an, die an das Volkstümliche grenzen. So inspiriert ihn z. B. die melodische Phrase aus der Vorlage (Baß T. 15) zu verschiedenen, weit entfernten Varianten dieser Melodie, wie am Anfang des Christe (Superius), mehrmals im Gloria, ja selbst zu Beginn des Benedictus. Über Josquins Neigung zum Volkstümlichen oder zumindest zu Melodien, die man damals als volkstümlich betrachtete, berichtet schon Glarean<sup>4</sup>, indem er sagt: „*Dem Volke entlehnte Gesänge aber wendet er geschickt auf alte, in demselben Modus befindliche Gesänge an*“, und weiter über eine Melodie: „*doch sie ist dem Volke entnommen, deshalb wollte er (Josquin) sie nicht ändern*“. Es entspricht der ästhetischen Einstellung des Renaissancekünstlers, das Natürliche zu suchen. Dieses Suchen aber führt ihn zu weltlichen und gelegentlich auch zu volkstümlichen Melodien. Auf diese Weise vollzieht sich „*das Hineintragen des Weltlichen-Natürlichen in den Bereich des Kults*“<sup>5</sup>. Die beiden Messen zeigen das Eindringen weltlicher Elemente in die liturgische Musik, einen Vorgang, den wir auch in Literatur, Malerei und Theater antreffen.

#### Sequenzen- und ostinatoartige Phrasen

Hier seien noch zwei sehr oft besprochene Eigenschaften der Melodik Josquins und Obrechts sowie ihrer Zeitgenossen erwähnt, die sequenzen- und ostinatoartigen Läufe. Als charakteristische, stilistisch-historische Kennzeichen der Josquinschen und Obrechtschen Melodik sind sie zwar oft genug behandelt worden, die prinzipielle Frage aber, welche Rolle diese melodischen Bildungen als Ausdrucksmittel bzw. als formbildendes Element in den Kompositionen dieser Zeit und besonders in den Fortuna-desperata-Messen von Josquin und Obrecht gespielt haben, ist noch nicht genügend geklärt. Mit den Ausführungen P. Wagners über die Sequenz kann man in mancher Hinsicht kaum einverstanden sein. „*Die Sequenz nimmt auch in Hobrechts Messen einen breiten Raum ein und beherrscht ausgedehnte Strecken der Melodie und des Stimmengewebes. Im Organismus der niederländischen Polyphonie besitzt dieses immer wieder im Dienste der Laune und des neckischen Tonspiels verwendete Ausdrucksmittel die Bedeutung des Gegengewichtes gegen die schwergerüsteten Formen des Kanons. Nach seiner Vorliebe dafür muß Hobrecht ein humorvoller Künstler gewesen sein*“<sup>6</sup>. An einer anderen Stelle: „*Hobrechts Sequenztechnik ist wohl durch und durch instrumental... Instrumental wirkt auch die Wiederholung eines Motives durch dieselbe Stimme in der höheren oder tieferen Oktave, vgl. Fortuna desperata, Gloria Takt 110 ff.*“<sup>7</sup>. Es ist stark zu bezweifeln, ob die Sequenzen in den Obrechtschen Messen als ein humoristisches Ausdrucksmittel anzusehen sind, obschon die Sequenz prinzipiell für diesen Zweck verwendet werden kann. Was den instrumentalen Charakter der Sequenzen betrifft, so ist es möglich, daß sich hier instrumentale Melodik auch

<sup>4</sup> Deutsche Übersetzung, S. 324.

<sup>5</sup> H. Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance, S. 239.

<sup>6</sup> P. Wagner, Geschichte der Messe, S. 129.

<sup>7</sup> *ib.*, S. 138.



in die Vokalmusik eingeschlichen hat, was jedoch nicht bedeuten muß, daß die Sequenzen echte Instrumentalisten im Sinne instrumentaler Ausführung sind. Wagner kommt viel näher an den Kern des Sequenzen-Problems heran mit seiner Betrachtung der Sequenz als „Gegengewicht der schwergerüsteten Formen des Kanons“; denn dadurch wird die Sequenz als formbildendes, formbestimmendes Element anerkannt.

Man trifft in der Tat die sequenzierenden Läufe besonders häufig in den c. f.-freien Abschnitten und Unterteilen an, und so bilden oder verdeutlichen sie den Kontrast zwischen den c. f.-Abschnitten und den frei erfundenen c. f.-freien Abschnitten. Ob die Sequenz jedoch vom Komponisten als Kontrastelement gedacht ist, ist zu bezweifeln, denn Sequenzen kommen auch an c. f.-Stellen vor, und ihre häufige Verwendung in den c. f.-freien Abschnitten kann in erster Linie durch die Abwesenheit der bindenden c. f.-Melodie verursacht sein. An den c. f.-freien Stellen kann der Komponist seiner Phantasie freien Lauf lassen.

Sequenzierende Läufe, besonders, wenn es sich um ganze melodische Phrasen und nicht nur um kurze Motive handelt, fließen einerseits aus dem starken Symmetriegefühl, das sich grundsätzlich auf das Prinzip der Wiederholung stützt, und erfüllen andererseits — und das ist das Wichtigste — eine bedeutsame Rolle als Mittel für die dynamische Intensivierung. Durch die symmetrische Verteilung (An- oder Abschwellen) der dynamischen Spannungen, die durch die sequenzartigen Läufe am leichtesten zu erreichen sind, können größere, klanglich-dynamische Einheiten (Bögen oder Terrassen) gebaut werden. Auf diese Weise wird mit Hilfe der durch die Sequenzen verursachten dynamischen An- und Abschwellungen der architektonische Plan der Komposition unterstützt. Damit tritt auch das emotionale Element als Gegengewicht zu den rationalen Kanon-Kombinationen in der Messenkomposition hinzu. Und die emotionale Bereicherung der Form sowie die emotionale Einstellung des Künstlers zu seinem Werk, aus der die individualistischen Tendenzen fließen, gehören zu den wichtigsten Kennzeichen der Renaissance.

Ostinati und ostinatoartige Wiederholungen von Motiven und Phrasen gehören ebenfalls zu den charakteristischen Merkmalen der Melodik Josquins, Obrechts und ihrer Zeitgenossen. In den Fortuna-desperata-Messen erfüllen die ostinatoartigen Wiederholungen zwei Hauptfunktionen: 1. als Element der melodischen Einheit, indem das Ostinatomotiv der c. f.-Melodie entlehnt wird, wie am Anfang von Josquins Gloria; 2. als wichtiges Aufbauelement, das mit verschiedener psychologischer Wirkung verwendet werden kann, sowohl im Aufbau der dynamischen Bögen als auch, um die dynamische Intensität auf einer bestimmten Höhe zu halten, wie im Sanctus von Josquin<sup>8</sup>; 3. als rhythmisch-melodischer Kontrast zum c. f. Über dieses wie auch manches andere Problem wird noch einmal bei der Analyse der einzelnen Messenteile gesprochen werden.

\*

Die folgende genauere Analyse wird nicht so sehr um der Einzelheiten selbst willen angestellt, als vielmehr, um auf Grund der Einzelheiten die allgemeinen Gesetze der

---

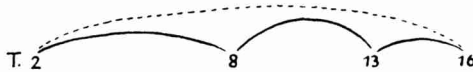
<sup>8</sup> s. unten.

Komposition und den Geist der Epoche, aus dem diese „Gesetze“ geboren sind, zu erkennen und damit die tieferen Zusammenhänge der Musik und der anderen Künste mit dem Leben selbst zu erfassen, um die ungemaine Fülle der Erscheinungsformen in der Renaissance besser zu verstehen. Wir werden möglichst die Bezeichnungen verwenden, die auch für die anderen Kunstgebiete typisch sind, um so durch eine terminologische Annäherung die Einheit des Geistes in Kunst und Kultur einerseits und im Leben andererseits zu unterstreichen.

Die Fortuna-desperata-Messe von Josquin des Prez

Kyrie

Das erste Kyrie ist auf der ersten Phrase der Tenormelodie der Vorlage aufgebaut. Diese c. f.-Melodie stellt einen deutlichen, melodisch-dynamischen Bogen mit drei wellenartigen Bewegungen dar.



Also eine zentrale Welle (dynamischer Höhepunkt) (T. 8—13) mit zwei Seitenwellen, eine dreiteilige Gruppierung, die auf der Hervorhebung der dynamischen Intensität des Mittelabschnitts (T. 8—13) beruht und von den zwei abgerundeten Seitenteilen (Seitenflügeln) umgeben ist. Diese bogenartige c. f.-Melodie des Tenors wird von der wellenartigen Melodie des Altus gestützt, indem die dynamischen Höhepunkte des Altus (T. 6 und 9—10) sich den dynamischen Höhepunkten des c. f. nähern.

So wird im Kyrie I eine (verborgene) Dreiteiligkeit erreicht, indem in den ersten Takten (1—6) aufsteigende und im Schlußabschnitt (T. 11—16) abnehmende Dynamik wirken. Es hängt von den Ausführenden ab, ob dieser (wellenartige) Aufbau durch die entsprechenden Schattierungen der Klangstärke und Expression hervorgehoben und zur Geltung gebracht wird.

Das Christe fängt zweistimmig an, wodurch eine Klangverdünnung geschaffen wird, die den Eintritt des c. f. (T. 23) vorbereitet. Danach folgt der nächste Abschnitt der Tenormelodie der Vorlage als c. f. Er stellt einen dynamischen Höhepunkt der ganzen c. f.-Melodie dar, so daß dieser Teil des Christe zum Höhepunkt des ganzen Kyrie wird. Der melodische Höhepunkt des c. f. wird durch den akkordischen Aufbau dieses Abschnitts unterstrichen. Die langsame Bewegung der Akkordsäulen bildet einen Kontrast zu dem beweglichen Rhythmus des Kyrie I und Kyrie II, das wiederum tektonische Ähnlichkeit mit Kyrie I besitzt.

In den ersten Takten von Kyrie II (55—58) ist eine gewisse dynamische Steigerung zu beobachten, die vor allem durch die steigende melodische Linie des c. f. sowie vom Altus her erreicht wird. Der letzte Abschnitt des Kyrie II (T. 69—72) weist in allen Stimmen absteigende melodische Linien auf, wodurch auch eine dynamische Entspannung und eine Ab-rundung erreicht werden. So sehen wir sowohl im Kyrie I wie im Kyrie II eine Symmetrie der schwebenden melodischen Wellen und der dynamischen Höhepunkte. Der Aufbau des ganzen Kyrie sieht folgendermaßen aus:



Daß es sich wirklich um eine beabsichtigte, auf dynamische Bögen gestützte Symmetrie handelt, beweist am deutlichsten die Aufteilung der übernommenen Melodie.

Hier erkennt man, daß der tektonische Bogenbau der c. f.-Melodie für die Aufteilung in Abschnitte ausschlaggebend war. Die Tenormelodie der Vorlage baut sich aus fünf ungleichen Abschnitten auf:

Die erste Phrase ist 5, die zweite 12, die dritte 11, die vierte 19 und die fünfte 18 Takte lang, wobei nur die dritte den höchsten Ton g der ganzen Melodie erreicht.

Josquin verwendet diese höchste Phrase der Melodie im Mittelteil des Kyrie, im Christe, und zu dieser Phrase verwendet er im Christe noch ein Stück der folgenden (T. 32–36), allerdings nicht die ganze Phrase, und hier macht sich die Absicht des Komponisten am deutlichsten bemerkbar. Er teilt die gegebene Melodie so auf, daß er einen zentral-dynamisch-intensiven Abschnitt und zwei größere Randbögen erhält. Um auch für das Kyrie II einen dynamischen Bogen zu erreichen, schreckt er nicht vor einer Aufteilung der c. f.-Melodie in der Mitte der Phrase (T. 36), und noch dazu in der Mitte einer Ligatur, zurück, die bereits nach drei Noten zu Ende ist. Hier erkennt man deutlich die Unterordnung der gegebenen c. f.-Melodie unter ein eigenes Formideal. Dieses ist nicht mehr die brave Aufstellung gleichlanger Abschnitte, sondern eine Symmetrie, die auf psychologische Wirkung der dynamischen Höhepunkte zielt, eine Symmetrie der dynamischen Bögen!

In dieser freien Behandlung der übernommenen Melodie kommt der Individualismus des Renaissancekünstlers zum Vorschein.

### Gloria

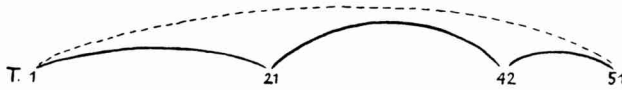
Im Gloria zeigt Josquin sehr deutlich seine Eigenart als genialer Melodiker und Gestalter der Renaissance. Auch die Imitation kommt hier zur Geltung. Äußerlich, (d. h. wenn man die Taktzahl der neuen Edition betrachtet), ist das Gloria aus zwei ungleichen Teilen zusammengesetzt. Im „*Et in terra*“ (58 Takte) ist die Tenormelodie der Vorlage als c. f. in der Tenorstimme einmal in dreiteiliger Mensur durchgeführt.

Im 101 Takte langen „*Qui tollis*“ ist die c. f.-Melodie zweimal durchgeführt, einmal in ihren ursprünglichen und einmal in um die Hälfte verringerten rhythmischen Werten (*diminutio*).

Im Gloria geht es dem Komponisten vielleicht noch mehr als im Kyrie um eine Symmetrie, die sich auf psychologische Wirkung der inneren, dynamischen Höhepunkte stützt. Das sieht man deutlich im ersten Teil.

Der erste Abschnitt (T. 1—21) des „*Et in terra*“ bildet einen dynamischen Bogen, in dem sich die einzelnen Stimmen im mittleren Register bewegen: Superius ( $c^1-c^2$ ; Alt  $f-g^2$ ; Tenor  $f-d^2$ ; Baß  $b-a^1$ ). Im zweiten Abschnitt (T. 20—40) wächst die dynamische Intensität. Die Stimmen bewegen sich nach oben. Der Superius erreicht in wellenartigen Bewegungen 7mal den Ton  $f^2$ , der Tenor erhebt sich bis zum  $a^1$ ; diese beiden Stimmen sind hier die Träger der inneren Dynamik. Der dritte Abschnitt (T. 43—58) bewegt sich wieder im tieferen Register: der Superius erreicht nur einmal das  $d^2$ , der Tenor geht nicht über  $f^1$  hinaus, der Alt umspielt zum Teil (zusammen mit dem Superius) die c. f.-Melodie, der Baß wiederholt unbekümmert sein ostinatoartiges Motiv, um T. 50 in die nach unten gerichtete, diatonische Phrase überzugehen und damit die dynamische Entspannung und Abrundung der ganzen Phrase zu unterstreichen.

So entsteht eine dreiteilige Gruppierung mit einem dynamischen Höhepunkt im zentralen Abschnitt.



Wohl vermeidet Josquin im Gloria auffallende, deutliche Abgrenzungen der einzelnen Unterteile; in T. 21—26 z. B. wird der Eindruck des Abschlusses durch die Imitation einer schönen melodischen Phrase (Baß 21—22) abgeschwächt. Josquin vermeidet hier den rhythmischen Kontrast, den man z. B. im *Christe* findet. Er strebt offensichtlich nach Einheit. So ist der erste Teil des Gloria eigentlich ein weit gedehnter dynamischer Bogen, als Abwechslung zum *Kyrie*, das drei abgeschlossene und kontrastierende Unterteile besitzt.

Die wohlgedachte Arbeit, die auch die Einzelheiten beherrscht, kann man auf Grund der Analyse verschiedener kleinerer Abschnitte und Details erkennen, z. B. im Anfang des Gloria. Der erste c. f.-freie Abschnitt (T. 1—8) weist eine dynamisch aufsteigende Linie als Vorbereitung für den Eintritt des c. f. auf. Das leichte dynamische Anschwellen äußert sich hauptsächlich in der Melodie des Superius, die ihren Höhepunkt im 7. Takt erreicht. Nur im letzten Takt, vor dem Eintritt der c. f.-Melodie, hat eine kleine dynamische Entspannung Platz, eine leichte Bewegung der Melodie nach unten, um den Eintritt des c. f. vorzubereiten. Dann folgt (T. 9—13) die c. f.-Melodie, begleitet durch die beiden anderen Stimmen, so daß eine gewisse dynamische Steigerung im Verhältnis zum ersten Abschnitt (T. 1—8) entsteht. Diese Steigerung wird besonders durch die langen, „majestätischen“ Töne der c. f.-Melodie verdeutlicht.

Wenn der c. f. seinen Höhepunkt (T. 15—17) in der ersten Phrase erreicht hat, ziehen sich die anderen Stimmen zurück (T. 16—18), eine vorbildliche dynamische Kontinuität zwischen c. f. und den Kontrapunktstimmen!

Es ist sehr lehrreich, wie Josquin die wellenartige Linie der c. f.-Melodie seinem Plan einer dynamischen Ebene unterordnet. In T. 37—40 fällt die c. f.-Melodie nach unten, wodurch sich auch ihre dynamische Intensität vermindert. Josquin aber erreicht durch den melodisch-dynamischen Aufschwung der Kontrapunktstimmen (Baß T. 37, Altus T. 37—38, Superius T. 39, Baß T. 40), daß die allgemeine dynamische Intensität und dadurch das klanglich-dynamische Niveau des zentralen Abschnitts gewahrt bleiben. Dazu kommt, daß vom 44. Takt an die wellenartig fallende c. f.-Melodie eine dynamische Entspannung mit sich bringt, eine Gegenparallele zum Anfang des Gloria, wodurch auf einfache Weise eine vollkommene Formabrundung erreicht wird. Das „*Qui tollis*“ hat einen anderen Aufbauplan.

Es besteht aus zwei größeren Teilen. Der erste (T. 60—125) bringt die c. f.-Melodie in ihren ursprünglichen rhythmischen Werten (in  $\text{♩}$ ), der zweite (T. 129—160) in Diminution. Hinter dieser einfachen, schematischen Aufteilung verbergen sich verschiedene Aufbauprobleme, der Ideenreichtum eines genialen Musikarchitekten, so wie sich hinter der rationalistischen, mittelalterlich anmutenden Kanonformel ein Reichtum wunderbarer Melodien und Harmonien verbirgt. Trotz der äußerlichen Zweiteiligkeit des „*Qui tollis*“, die durch die zweimalige Verwendung der c. f.-Melodie bestimmt ist, stellt man auch hier Tendenzen zu einer inneren Dreiteiligkeit fest.

Der erste Abschnitt umfaßt ungefähr die Takte 59—83, der zweite die Takte 84—124, der dritte die Takte 124—160.

Diese Dreiteiligkeit ist besonders durch die Verwendung derselben Motive bzw. ihrer Varianten zu Anfang der Abschnitte angedeutet. Durch die mehrfache Verwendung dieser Motive in den einzelnen Abschnitten des Gloria wirken sie als rudimentäres Ritornell und haben als solches eine formbestimmende Funktion. Diese Motive, die einen fast volkstümlichen Charakter besitzen und übrigens schon im ersten Teil des Gloria verwendet wurden (vgl. T. 21—25), werden durch ihre Imitation in den Takten 59 ff. (Baß) besonders stark betont und dem Gedächtnis eingepreßt. So haben sie, wenn sie in T. 83—85, durch die Faux-Bourdon-Stimmführung betont, und in T. 123 in Terz- bzw. Sextparallelen erscheinen, eine dermaßen starke psychologische Wirkung, daß sie, wie schon gesagt, als formbestimmendes Element betrachtet werden können.

Auf diese Weise entsteht eine interessante Kombination zwischen äußerlicher Zweiteiligkeit und innerer Dreiteiligkeit. Die bewußte Kombination zwei- und dreiteiliger Elemente im formalen Aufbau äußert sich schon deutlich im allgemeinen Aufbauplan des Gloria, da wir hier in einem äußerlich zweiteiligen Messenteil („*Et in terra pax*“ und „*Qui tollis*“) eine dreimalige Verwendung der c. f.-Melodie antreffen. Diese Art des Aufbaus ist im Renaissance-Zeitalter nicht unbekannt. Betrachten wir Gemälde dieser Zeit, so sehen wir, daß die einzelnen Figuren einerseits in zweiteilige (Parallelität der Bewegung), andererseits in dreiteilige Gruppen einzuordnen sind.

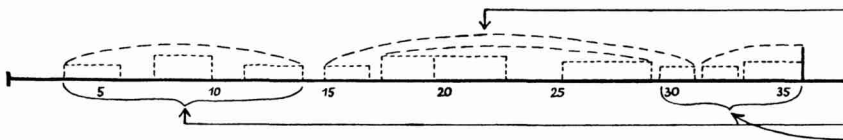
### Credo

Das Credo besteht aus drei Teilen. In jedem der beiden ersten wird die Superius-Melodie der Vorlage einmal durchgeführt. Im dritten, „*Et in spiritum*“, wird dieselbe c. f.-Melodie zweimal durchgeführt, einmal in dreiteiligem (T. 181—227) und einmal in zweiteiligem (T. 230—260) Rhythmus. Alle vier Male liegt sie im Superius, ähnlich wie es auch in der Vorlage der Fall ist. Die viermalige Verwendung der c. f.-Melodie im dreiteiligen Credo bringt wiederum gewisse tektonische Komplikationen mit sich, die unmittelbar an das Gloria denken lassen. Josquin aber wiederholt sich nicht, auch wenn er dasselbe Problem behandelt. Wenn er im Gloria in zweiteiliger Komposition den c. f. dreimal verwendet, so bringt er eine Umkehrung dieses Prinzips im Credo, indem er in einem dreiteiligen Messenteil viermal die c. f.-Melodie bewegt. Auch andere Probleme fallen durch ihre Lösung auf. Die beinahe ständige Vierstimmigkeit, die langen, oft ununterbrochenen melodischen Linien, die scheinbar ohne sichtbaren, bzw. hörbaren, tektonischen Aufbau als einfach begleitende Kontrapunkte auftreten, erschweren die Aufstellung eines deutlich erkennbaren, tektonischen Plans. Man ist geneigt, im ersten Augenblick mit Gombosi zu sagen: „*Es guckt überall der Ockeghem-Schüler hervor, der äußerlich fortlaufende, innerlich undifferenzierte Melodien und Harmoniefolgen gebraucht und noch nichts von den formalen tektonischen Gleichgewichtsbestrebungen weiß, die für ihn selbst später zur Regel werden*“<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> O. Gombosi, Jacob Obrecht, S. 112.

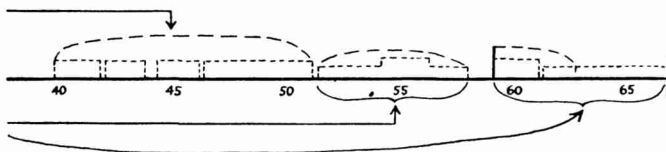


(T. 40 bzw. 35–65) in der tieferen Region verweilt. Es ist keine architektonisch bestimmte melodische Linie, doch weiß Josquin auch hier interessant aufzubauen. Wie erwähnt, steigt die c. f.-Melodie in der ersten Hälfte mehrfach in höhere Register ( $g^1$ ): zweimal im Oktavsprung (T. 8–9 und 18–19), einmal im Quintsprung (T. 33–34). Es ist keine ruhige, melodische Linie, die bogen- oder kuppelartig nach ihrem dynamischen Höhepunkt strebt, um sich dann gerade oder wellenartig nach dem Ausgangston zurückzubewegen. Um diesen sprunghaften ersten Teil der c. f.-Melodie im dynamischen Gleichgewicht zu halten, baut Josquin den ganzen Superius auf einem einzigen Motiv auf (aus der c. f.-Melodie, vgl. Alt T. 19–20), das sich (ostinatoartig) immer vom Ton  $f^1$  oder  $c^2$  wiederholt. Diese ostinatoartigen Wiederholungen geben ein merkwürdiges Einheitsgefühl und verdecken in gewissem Grade die Sprünge der c. f.-Melodie, so daß sich als Gesamteindruck eine ziemlich ausgeglichene klangliche Fläche ergibt. Auch hier ist Josquin ein Meister des Details. So hat das ostinatoartige Motiv im Superius seine eigene Architektur:



Dann kommen vier Takte Pause in der Mitte des Stückes (36–39), wodurch diskret die Zweiteiligkeit des Sanctus angedeutet wird.

Im zweiten Teil (T. 40–65) weist der Superius folgende Melodielinie auf:



Das längere Verweilen des Ostinatomotivs in der höheren Region (T. 40–51) bietet in gewissem Sinne ein Gegengewicht zur c. f.-Melodie, die sich jetzt hauptsächlich in den tieferen Lagen bewegt.

### Pleni

Im c. f.-freien „*Pleni*“ hat Josquin zum ersten Mal in dieser Messe vollkommene Freiheit, die melodischen Linien in eigener Weise zu gestalten. Der Baß beginnt mit einer 10 Takte langen melodischen Phrase, die sich wellenartig im Ambitus ( $c-c^1$ ) der Oktave bewegt und einen dynamischen Bogen formt. Der Tenor folgt im dritten Takte mit derselben Melodie, entwickelt sich jedoch zu einem 19 Takte langen, wellenartig geformten, dynamischen Bogen, der sich als dynamische Steigerung darstellt (Imitation in der Quinte). Wenn die melodischen Linien in Baß und Tenor (T. 73–74) abzustiegen beginnen, bringt der Superius (T. 75–81) dasselbe aufsteigende Thema, wodurch das dynamische Niveau noch erhöht wird. Dann bringt der Baß wieder zweimal (T. 81 und 87) die verkürzte Variante der aufsteigenden Phrase, und der Superius folgt seinem Vorbild (T. 84–87; 88–90). Die 24 Anfangstakte des „*Pleni*“ (67–90) mit ihren immer wieder nach oben strebenden Melodien des Baß und Superius, die die großen melodischen Bögen des Tenors umspielen und dynamisch verstärken, weisen eine mächtige, im Aufstieg begriffene dynamische Linie auf. Dann (T. 90–103) bewegen sich die Melodien aller Stimmen wellenartig in der höheren Lage,

und von T. 104 an weist besonders der Superius eine absteigende melodische Linie (T. 109, 116) auf, wodurch die Abnahme der dynamischen Intensität angedeutet wird und eine symmetrische Antiparallele zu den aufsteigenden Linien am Beginn des „Pleni“ geschaffen wird. So kann das ganze „Pleni“ als eine dynamische Bogenform betrachtet werden, allerdings nicht mit einer solchen eisernen, schematischen Konsequenz, wie sie öfter bei Obrecht anzutreffen ist.

Der melodisch-dynamische Aufstieg im Baß und Alt (T. 113—126) zeigt, daß für den Komponisten nicht die starre Symmetrie, sondern der Kontrast zum folgenden Osanna von großer Bedeutung ist. Hier finden wir ein sehr interessantes Beispiel für die sich auf psychologische Wirkung stützende Symmetrie. Obwohl die c. f.-Melodie in Diminution gebracht wird und das ganze Stück einen bewegten und jubelnden Charakter hat, wird das Symmetriegefühl besonders durch den Schluß geweckt. Im Sanctus und Osanna wird nämlich die letzte c. f.-Note bis zu 6 Takten gedehnt, wozu die anderen Stimmen ihre Ausklangsmelodien führen. Dieser lange Ausklang erzeugt das Symmetriegefühl.

### Benedictus

Das Benedictus ist besonders interessant. Josquins Melodien haben hier einen Charakter, der ans Volkstümliche erinnert. Dabei sind der logische Aufbau der einzelnen Melodien und das Streben nach tektonischem Gleichgewicht deutlich zu erkennen. Auch hier wird jeder Schematismus vermieden.

Die erste Phrase des Superius (T. 1—3), die vom Tenor nachgeahmt wird (T. 3—6), ist vielleicht unbewußte Anspielung auf das bekannte Motiv der Vorlage (Baß T. 15), das auch im Gloria so oft verwendet wurde. Im Benedictus sind das „liedhafte Denken“ und der Aufbau, der sich auf das dynamische Gleichgewicht der einzelnen Phrasen der Melodie stützt, besonders bemerkenswert. Der Aufbau beruht hier:

1. auf dem Gleichgewicht der einzelnen melodischen Phrasen,
2. auf der Wiederholung derselben melodischen Phrasen, sei es in derselben Stimme, sei es als Imitation in einer anderen.

Als Beispiel für eine Melodie, die auf dem dynamischen Gleichgewicht der einzelnen, ungleich langen Phrasen aufgebaut ist, kann die erste Phrase des Superius und Bassus dienen:



Die melodischen Phrasen im Superius und im Baß bilden eigentlich eine melodische Einheit. Sie sind zwar nicht gleichlang und weit voneinander entfernt. Wenn man sie jedoch in dieselbe Oktavlage transponiert, dann bilden sie eine prachtvolle Melodie mit beinahe volkstümlichen Einschlag. Die Imitationen der anderen Phrasen im Baß, Tenor und Superius wirken teilweise auch symmetrisch, vor allem da sie nach Ablauf der ganzen Phrase in einer anderen Stimme erklingen und sich als eine Art Wiederholung beim Hören aufzwingen. Interessant ist hier die auf psychologische Wirkung zielende Beendigung der Phrase in Superius (T. 3) und Alt (T. 5) auf g statt f. In T. 3—4 könnte man das erklären als ein Vermeiden der Kadenz mit dem Quart-Intervall zwischen den Außenstimmen. Das trifft aber nicht mehr zu in T. 6. Hier geht es wahrscheinlich darum, die melodische Einheit Superius-Baß zu verdeutlichen. Der Baß bricht in T. 7 die Melodie mit dem vorletzten Ton (g) ab, im Gegensatz zur weiteren Wiederholung dieser Melodie, wo in T. 14 der letzte Ton (f) erscheint und mit ihm die vollkommene Abrundung des melodischen Bogens erreicht wird. Es



ist erwiesen, daß Josquin ein starkes Gefühl für die vollkommene Abrundung und klangliche Architektur der melodischen Phrasen besitzt. Wenn er aber in T. 8 im Baß den letzten Ton, der die dynamische Auflösung der ganzen Phrase in sich trägt, nicht bringt, so entsteht eine psychologische Spannung, und da der Tenor in T. 8 mit *f* (womit die Baßmelodie eigentlich enden sollte) beginnt, wird die ganze Spannung der abgebrochenen Baß-Melodie auf den Tenor übertragen. Der Endton einer Stimme wird zum Anfang der anderen. Dadurch wird diese Tenormelodie nicht nur betont, sondern ihre psychologische Wirkung verstärkt und die dynamische Intensität vergrößert. Die Melodie erscheint nun als eine neue dynamische Welle. Wir haben dieses Moment so ausführlich behandelt, um zu zeigen, wie sehr der formende Gedanke Josquins bis in die kleinsten Details seiner Kompositionen dringt und daß in den Kompositionen Josquins eine verborgene, auf psychologische Wirkung zielende Aufbau-logik eine große Rolle spielt, auch dann, wenn äußerlich keine deutliche, schematisierende Einteilung vorhanden ist. Es sei hier noch hingewiesen auf den kontrastierenden Rhythmus der verschiedenen Stimmen (T. 28—42), der auch eine gewisse Periodisierung andeutet: Tenor 28—34 = 4 Takte — Baß und Tenor T. 32—33 = 4 Takte — Superius (6—9) = 4 Takte.

### Agnus I

Es sind nur zwei Agnus Dei vorhanden. Im ersten verwendet Josquin einen Abschnitt der Superius-Melodie der Vorlage in vierfach vergrößertem Rhythmus.

Das Agnus I scheint auf den ersten Blick keinen architektonischen Plan zu besitzen. Doch ist es, wenn auch ohne deutlich abgegrenzte Abschnitte, architektonisch interessant. Wenn wir es näher betrachten und besonders wenn wir es hören, merken wir, daß an manchen Stellen der fließende Rhythmus der kontrapunktierenden Stimmen durch die Akkordsäulen unterbrochen wird, zuerst T. 15—16, dann T. 29—32 und wiederum T. 49 (—52) —60. Betrachten wir aber die einzelnen Abschnitte, so merken wir, daß sich in T. 1—15 alle Kontrapunktstimmen imitativ folgen und eine überwiegend absteigende melodische Linie aufweisen, die durch größere Intervalle gelegentlich nach oben geführt wird, um dann wieder zu fallen, erst eine Sexte und dann die ganze Oktave ausfüllend. Wieder kommt hier der Meister des Details zum Vorschein. Der Baß wird 6 Takte lang auf *c* gehalten. Die anderen drei Kontrapunktstimmen reihen sich so aneinander, daß in jedem Takt der Ton *c* der höheren oder zweithöheren Oktave berührt wird. Das wirkt ostinatoartig. In den folgenden 6 Takten (7—12) bewegt sich der Baß nach oben (2 Takte *d*, dann 4 Takte *f*), der Superius aber geht nach unten; seine erste, 4 Takte lange Phrase wiederholt sich nur eine Quinte tiefer, wodurch die Gegenbewegung der Außenstimmen verdeutlicht wird.

In T. 17—29 hält der Baß 12 Takte lang den Ton *a*, während sich jede der *c. f.*-Stimmen im Ambitus der Quinte bewegt und dabei eine leicht aufsteigende melodische Linie aufweist. Als Gesamteindruck ergeben sich ostinatoartige Wiederholungen, jedoch mit steigenden Motiven, also umgekehrt wie im ersten Abschnitt des Agnus I.

Betrachten wir aber den folgenden Abschnitt (T. 33—49) und besonders die *c. f.*-Melodie von T. 35—45, dann bemerken wir typische, girlandenhafte, ostinatoartige Motive, im Gegensatz zu den wellenartigen Motiven der vorangegangenen Abschnitte (T. 16—29). Interessant ist, daß von Anfang an immer wieder in der Melodie des *c. f.* dasselbe Motiv verwandt wird.



obwohl abwechselnd die dynamische, gespannte Bogenform und die dynamisch entspannte Girlandenform festzustellen sind!



Der Melodienreichtum der Kontrapunktstimme ist sicher z. T. durch die längeren Noten des im Baß liegenden c. f. beeinflußt und durch Imitation bedingt, aber es ist auch möglich, daß Josquin die c. f.-Melodie in solcher Weise verwendet, weil sie ihm so Gelegenheit gibt, seine Ideen zu entwickeln.

### Agnus II

Die ganze Tenormelodie der Vorlage wird hier (eine Oktave tiefer) im Baß verwandt. So bildet sie einigermaßen eine Parallele zu den Kyriegruppen. Trotz des großen Unterschieds sind jedoch auch gewisse Übereinstimmungen im Prinzip des Aufbaus zu finden. Im Agnus II baut Josquin noch deutlicher als in den Kyriegruppen die c. f.-Melodie in seine eigene Form ein. Er teilt sie jedoch nicht in der Mitte der Phrasen, wie im Kyrie. Hier ist deutlich zu sehen, wie er mit Hilfe der kontrapunktierenden Stimmen das dynamisch-klangliche Gleichgewicht erreicht, so daß im ganzen Stück eine fühlbare symmetrische Gruppierung vorhanden ist. Im Agnus I hat er diese Gruppierung unter anderem durch anhaltende Akkorde (T. 15; 31—32; 49—50) angedeutet. Im Agnus II verläßt er sich beinahe ausschließlich auf die verborgenen, nur durch die Veränderungen der inneren dynamischen Intensität fühlbaren Betonungen der Form. So sehen wir, daß die ersten 15 Takte (61—75) denselben c. f.-Abschnitt besitzen wie das erste Kyrie. Die anderen drei Stimmen wiederholen imitatorisch die fallende, zwei Takte lange Phrase, die den Ambitus einer Sexte ausfüllt (ähnlich wie es in etwas ausgebreiteter und veränderter Form am Anfang des Agnus I der Fall war). Im weiteren Verlauf (T. 66—75) wird diese fallende melodische Phrase bis zum Ambitus einer Oktave (T. 66—71) und None (Alt T. 70—73) usw. ausgedehnt. In T. 75 setzt die neue c. f.-Melodie im Tenor ein, der von den beiden höheren Stimmen (Alt und Superius) nachgeahmt und weiterentwickelt wird.

Diese Melodien bringen im Gegensatz zu den fallenden des ersten Abschnitts eine starke, wachsende, expressive Kraft, die besonders im Altus und Superius zum vollen Ausdruck kommt und zusammen mit der c. f.-Melodie einen mächtigen dynamischen Bogen darstellt. Es ist der zentrale, kuppelartige klangliche Höhepunkt des Agnus II! Die beinahe aggressiv werdende dynamische Steigerung, die sich später in breiten melodischen Linien auslebt, um dann wieder in absteigender Linie den dynamischen Bogen zu schließen, äußert sich am deutlichsten im Altus und Superius:



Solche technische Entwicklung des Motivs (ähnlich und doch anders) findet sich sonst bei Obrecht (vgl. Benedictus).

Mit T. 95 beginnt der letzte Abschnitt des Agnus II. Das wird deutlich durch die zwei Takte lange Pause im Superius, durch die Veränderung des rhythmischen Bildes (in mehreren Stimmen erscheint ein ruhiger Rhythmus mit längeren Werten) und auch durch den Einsatz der Worte „*Дона nobis pacem*“. Es wird auch per analogiam angedeutet, da alle diese Mittel ungefähr an derselben Stelle der c. f.-Melodie angebracht sind, an der auch das

Kyrie II angefangen hat. Die c. f.-Melodie weist hier im allgemeinen eine fallende Richtung auf, wodurch Abrundung nicht nur des Agnus Dei sondern auch der ganzen Messe erfolgt, die langsame Verminderung und Auflösung der dynamischen Intensität. Der dynamische Ausklang des Agnus und der ganzen Messe drückt zugleich die Worte „*Dona nobis pacem*“ in hervorragender Weise aus.

### Die Fortuna-desperata-Messe von Jacob Obrecht

Das Kyrie von Obrecht zeigt gleich am Anfang die großen Unterschiede in der Auffassung der formalen Symmetrie zwischen den beiden großen Meistern. Das sieht man schon deutlich bei der Verwendung derselben Tenormelodie der Vorlage als c. f. Josquin teilt die Tenormelodie der Vorlage in drei Abschnitte auf, und zwar so, daß er die dynamisch gespanntesten Abschnitte der ganzen c. f.-Melodie im Christe verwendet und in den beiden Kyrie den melodischen Bogen mit etwas geringeren dynamischen Spannungen belädt. Es ist deutlich, daß Josquin die Melodie der Vorlage in bezug auf ihren tektonischen Aufbau verteilt. Mit anderen Worten: Tektonische Absichten waren die Ursache für diese Aufteilung.

Obrecht baut zwar sein Kyrie auf der Tenormelodie der Vorlage auf, die Dreiteiligkeit des ganzen Kyrie aber stützt sich nicht auf den dynamischen Bogen der Tenormelodie der Vorlage, wie bei Josquin. Das Kontrastelement des Christe beruht auf seiner c. f.-freien Dreistimmigkeit mit ihren dynamischen An- und Abschwellungen. Im Aufbau der einzelnen Unterteile des Kyrie erkennt man deutlich alle weiteren Unterschiede zwischen Obrecht und Josquin.

Im Kyrie I verwendet Obrecht dieselben Melodie-Abschnitte wie Josquin, aber im ursprünglichen zweiteiligen Metrum (bei Josquin dreiteilig). Das tektonische Bild der Melodie wird jedoch grundsätzlich verändert: 1. durch die dreimalige, imitatorische Wiederholung der ersten c. f.-Phrase im Altus (T. 1—4), Superius (T. 5—8), Tenor (T. 13—17); 2. durch die Ausweitung der Phrase nach der ersten c. f.-Phrase (vgl. Kyrie I Tenor, T. 18—21).

Die Josquinsche Symmetrie der größeren dynamischen Bögen wird hier durch die gleichlanger Abschnitte ersetzt. In den ersten vier Takten des Altus tritt die erste c. f.-Phrase mit Kontrapunktbegleitung im Baß auf. In den folgenden vier Takten werden die Melodien um eine Oktave höher im Superius (c. f.) und Altus (Kontrapunkt) wiederholt. So entstehen zwei Klanggruppen, die des Altus und Bassus und die des Superius und Altus, eine klangliche Gegenüberstellung im Sinne der Zweidörigkeit, wobei die zweite Gruppe (Superius-Altus) eine höhere Terrasse darstellt. Der dritte Abschnitt (T. 8—12) bringt wieder eine terrassenartige klangliche Steigerung, die durch die Hinzufügung der dritten Stimme (Bassus) erreicht wird. Der folgende vierstimmige Abschnitt (T. 13—17) mit c. f. im Tenor bildet einen Höhepunkt, und dann folgt (T. 18—21) eine Klangverdünnung ohne c. f., der ein vierstimmiger Abschnitt folgt. Wir haben hier also symmetrische klangliche Flächen, die im Verhältnis der Steigerung und des Kontrasts geordnet sind. Wie sehr es dem Komponisten um die Längensymmetrie der einzelnen Abschnitte geht, beweist die Ausdehnung der letzten c. f.-Note. (T. 29—30).

So kann man das Kyrie schematisch in folgender Weise darstellen:

Länge der Abschnitte in Takten:	4-4-4-5	10(5-5)	3-3-3-6-4
Anzahl der Stimmen:	2-2-3-4	4	2-2-2-3-4

Auf das Kyrie Josquins kann man beinahe wörtlich die Betrachtung Schubingers<sup>10</sup> über ein Bild Leonardos anwenden: es „baut sich in Wellenlinien auf. Man sieht keine Winkel

<sup>10</sup> Die Kunst der Hochrenaissance.

mehr, man sieht nur Kreise, Bogen, Kurven“. Die übrigen Figuren „lösen dann diese starre Symmetrie in ein geistreiches Wellenspiel sich ergänzender und kontrastierender Linien auf“. Für das Kyrie I von Obrecht gelten dagegen die Worte von Kugler und Burckhardt über die Baukunst der Renaissance<sup>11</sup>: „Die Harmonie geometrischer und kubischer Verhältnisse, ein Rhythmus der Massen.“

Im c. f.-freien *Christe* zeigt sich die ganze urwüchsige Kraft des Komponisten. Hier sehen wir gewaltige dynamische Schwellungen, die sich stufenweise nach oben und unten bewegen. Waren am Anfang des *Kyrie I* die Klangterrassen in dynamischer Steigerung erreicht, so beginnt Obrecht das *Christe* in den höheren Regionen und läßt die Melodien stufenweise nach unten fallen. Der *Altus* füllt in den ersten vier Takten den Ambitus der absteigenden Oktave (f'-f) und wird durch den Baß eine Oktave tiefer wiederholt. Die Länge der ersten Phrase ist dieselbe wie die des *Kyrie I* (4 Takte), nur ist die Richtung der Melodie und damit auch ihr dynamisches Streben umgekehrt: am Anfang des *Kyrie I* steigt, am Anfang des *Christe* fällt sie.

Im mittleren Abschnitt des *Christe* (T. 17) werden alle Prozesse umgekehrt, und die Melodie beginnt mit zwei sequenzartigen Wiederholungen der Phrase zu steigen. Es ist zu bemerken, daß die Melodie wieder eine Oktave höher endet, als sie angefangen hat. Dadurch wird eine dynamische Steigerung verursacht, die von den anderen aufsteigenden Stimmen deutlich noch verstärkt wird. Im folgenden Abschnitt (T. 27—32) verursacht die Verwendung zerlegter Dreiklänge und die Belebung der Rhythmik immer intensiver werdende dynamische Spannungen. Diese dynamische Intensivierung erreicht ihren Höhepunkt in T. 33—36 und löst sich dann in den Akkordsäulen des nächsten Abschnitts (T. 37—41) auf. Im *Christe* strebt Obrecht nach einer symmetrischen Dreiteiligkeit, die auch durch einen Wechsel der Mensur erzielt wird:

T. 1-16 —  $\text{♩}$  (4-4-4-4)    T. 17-35 —  $\text{○}$  (5-5-5-4)    T. 36-49 —  $\text{♩}$

Dynamischer Abstieg

Aufstieg

Abstieg

Das *Kyrie II* bringt die ganze Tenormelodie der Vorlage als c. f. Der tektonisch-dynamische Aufbau der c. f.-Melodie ist ausschlaggebend für den tektonischen Aufbau.

Das *Gloria* ist in zwei gleiche Teile („*Et in terra*“ und „*Qui tollis*“) aufgeteilt. Diese sind wieder aus zwei gleichen Unterteilen zusammengesetzt. Die Zweiteiligkeit des „*Et in terra*“ und „*Qui tollis*“ wird durch die Einführung eines signalartigen, zwei Takte langen Tons am Anfang der den c. f. führenden Stimme (Tenor) verdeutlicht (T. 1—2; 55—56).

Die konsequent durchgeführte Längensymmetrie der einzelnen Unterteile und Abschnitte des *Gloria* wird auch noch durch verschiedene andere Arten der Symmetrie deutlich.

1. Wir begegnen einem symmetrischen Verhältnis zwischen den c. f.-haltigen und c. f.-freien Abschnitten, d. h.: Jeder Unterteil, sowohl des „*Et in terra*“ wie des „*Qui tollis*“, besteht aus zwei c. f.-freien Randabschnitten und aus einem c. f.-haltigen Abschnitt.

12 Takte ohne c. f. (mit dem „Signalton“ am Anfang der c. f.-Stimme)

30 Takte mit c. f.

12 (—13) Takte ohne c. f.

2. Die c. f.-Melodie ist in der Mitte in zwei Abschnitte geteilt („*in medio consistit virtus*“). Vgl. T. 30 der Vorlage in der Ausgabe von Smijers. Von diesem Takt an geht die c. f.-Melodie rückwärts (*cantrizat*) bis zum Anfang hin. Diese Umkehrung der ersten 30 Takte

<sup>11</sup> M. Carrier, Die Kunst in Zusammenhang . . . Bd. V, S. 70.

der Tenormelodie der Vorlage bildet den c. f. für den ersten Unterteil des Gloria (vgl. T. 12—42).

Im zweiten Unterteil des „*Et in terra*“ verwendet Obrecht den zweiten Melodieabschnitt der Vorlage (T. 32—57), und zwar in seiner ursprünglichen Gestalt (ohne Umkehrung). Dieser Abschnitt der Melodie ist aber etwas kürzer (nur 26 Takte) als der erste (30 Takte). Um die beiden Abschnitte nach dem symmetrischen Gesetze gleichlang zu machen, verlängert Obrecht den letzten Ton der c. f.-Melodie um einen Takt und führt eine 3 Takte lange Pause ein, so daß auch der c. f. des zweiten Unterteils, des „*Et in terra pax*“, nicht nur 30 Takte lang ist, sondern auch eine charakteristische, drei Takte lange Pause enthält, also ganz symmetrisch zum ersten c. f.-Abschnitt ist. Es ist höchst interessant, an welcher Stelle der c. f.-Melodie Obrecht diese Pause bringt, nämlich in der Mitte der Phrase (T. 71—75). Wahrscheinlich ist diese Einteilung dem Einfluß Josquins zu verdanken. Die drei Takte Pause stehen nämlich an derselben Stelle der c. f.-Melodie, an der Josquin in seinem *Christe* diese Melodie abbricht. Bei Josquin war das, wie wir sahen, aus tektonischen Gründen geschehen, um den dynamischen Bogen des *Christe* nicht zu zerstören. Bei Obrecht sind dagegen keine direkten dynamisch-tektonischen Gründe zu erkennen. Der aus tiefem Formgefühl hervorgegangenen Teilung der c. f.-Melodie in *Kyrie* von Josquin steht im *Gloria* von Obrecht eine mehr spekulative Behandlung der übernommenen Melodie gegenüber.

3. Das Streben nach Symmetrie erkennen wir auch in der Verteilung der Klangmassen. Im ersten Abschnitt des „*Et in terra*“ sind

{	4 Takte zweistimmig	}	— c. f.-loser Abschnitt
	8 Takte dreistimmig		
	30 Takte vier-, vier-, zwei-, vierstimmig	}	c. f.-haltiger Abschnitt
	8 Takte dreistimmig		
	4 Takte zweistimmig	}	— c. f.-loser Abschnitt

Im zweiten Abschnitt dieses *Gloria*-Unterteils sind beide c. f.-freien Randabschnitte dreistimmig, und die c. f.-haltige Zentral-Sektion verwendet abwechselungsweise Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit.

Im ersten Unterteil des „*Qui tollis*“ ist der erste c. f.-freie Abschnitt drei- und zweistimmig (6 und 6 Takte). Der c. f.-haltige Zentralabschnitt besitzt eine wechselnde Stimmenzahl. Ihm folgt ein 12 Takte langer dreistimmiger Abschnitt.

Im zweiten Unterteil des „*Qui tollis*“ sind beide Randabschnitte dreistimmig, der mittlere, c. f.-haltige wechselt.

Auf diese Weise bilden die c. f.-freien zwei- bzw. dreistimmigen Randabschnitte aller vier Unterteile des *Gloria* einen eine eigenartige Symmetrie unterstreichenden klanglichen Rahmen.

4. Man kann selbst in der Verwendung der verschiedenen kontrapunktischen Mittel eine Art Symmetrie erkennen, die als eigenartige symmetrische Verteilung der emotionalen und rationalen Elemente bezeichnet werden kann. In den c. f.-freien Abschnitten ist die imitatorische Technik vorherrschend. Die Melodik dieser Abschnitte ist mit Sequenzen und mächtigen dynamischen An- und Abschwellungen überfüllt, die auch durch größere rhythmische Beweglichkeit unterstützt werden. Das Gefühlelement, die größere emotionale Intensität kommt hier freier zum Ausdruck. An den c. f.-freien Stellen äußert sich auch der Drang des Komponisten nach größerer individueller Freiheit.

Der Einbruch des emotionalen Elements in c. f.-freie Stellen und das Vorherrschen des Rationalen in der Anwendung des c. f. kann man ein Charakteristikum der Zeit nennen.

5. Die Symmetrie der dynamischen Höhepunkte: Der erste Unterteil des Gloria (T. 1—54) hat ungefähr folgendes dynamisches Bild: Der erste Abschnitt (T. 1—12) ist ein leicht gespannter dynamischer Bogen mit dem Höhepunkt zwischen T. 6—9. Der Zentralabschnitt (T. 13—42) hat eine erste klanglich-dynamische Fläche in den Takten 13—22 und wird dann (im Mittelabschnitt) kontrastierender im Sinne der Zweichörigkeit. Die zweite klanglich-dynamische Terrasse dieses Zentralabschnitts erstreckt sich auf die Takte 29—42. Jede Stimme (Superius, Tenor und Bassus) bewegt sich auf einer bestimmten Höhe: Der Superius um die Töne *a'-b'*, der Tenor um *c'-f'*, der Bassus um *g-f*. Dadurch wird die Dynamik der Terrasse aufrechterhalten.

Der *c. f.*-freie Abschnitt (T. 43—54) bildet — symmetrisch zum *c. f.*-freien Abschnitt am Anfang des Gloria — einen leichten dynamischen Bogen, besonders im Superius.

Nur in den Takten 52—54 ist ein stärkerer dynamischer Aufschwung bemerkbar, um den Beginn des zweiten Unterteils vorzubereiten. Die *c. f.*-freien Takte 55—67 bilden eine dynamische Antiparallele zum Anfang des Gloria, indem sie eine deutliche, durch eine Pseudo-*c. f.*-Melodie im Tenor markierte dynamische Abnahme aufweisen.

Weiter sei auf die Abnahme der dynamischen Spannung in den Takten 82—96 hingewiesen, die durch die wellenartig absteigende melodische Linie des *c. f.* (T. 80—96) und besonders durch die Einführung der Chromatik erreicht wird. Durch die Verwendung des *es* im Tenor (T. 82—83) wird eine interessante psychologische Schwächung der dynamischen Intensität, aber nicht ihrer expressiven Kraft erreicht. Durch die Verwendung von *es* statt *e* wird die psychologische Wirkung des Leittons verändert. An Stelle des durch seinen Leittoncharakter dynamisch gespannten *e*, bewirkt *es* mit seiner Tendenz nach unten eine dynamische Entspannung.

Diese — übrigens ganz normale — Stimmführung zeigt eine deutliche Zweckmäßigkeit. Auf dieselbe Weise werden auch die aufsteigenden melodischen Linien, z. B. im Bassus (T. 87—89 und 92—93) teilweise ihrer dynamischen Kraft beraubt. Die dynamische Abrundung wird erreicht!

Das „*Qui tollis*“ zeigt ein etwas verändertes Bild der dynamischen Höhepunkte, obschon hier derselbe *c. f.* verwendet ist wie im „*Et in terra*“. Allgemein sind die Grundsätze des Aufbaus jedoch dieselben und brauchen daher hier nicht behandelt zu werden.

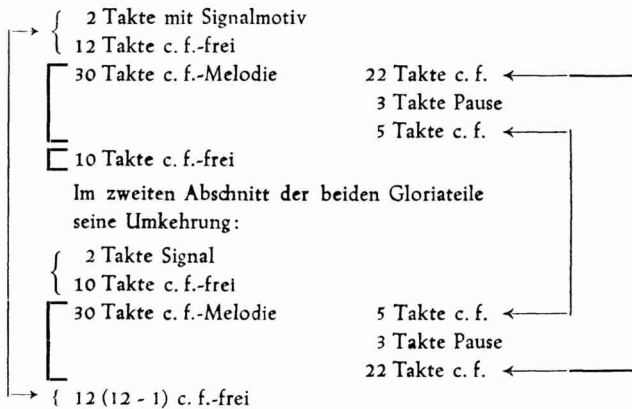
Das *Credo* ist so lang wie das Gloria (218 Takte) und besteht auch aus zwei gleichen Teilen, dem „*Patrem*“ und dem „*Et incarnatus est*“. Diese beiden Teile sind auf derselben *c. f.*-Melodie aufgebaut und lassen sich in zwei gleiche Abschnitte einteilen. Jeder dieser Abschnitte hat denselben „Signalton“ *f* in der *c. f.*-Stimme, wie er im Gloria eingeführt wurde.

Obwohl die *c. f.*-Melodie aus derselben Tenormelodie der Vorlage stammt wie die des Gloria, ist die Verwendung der einzelnen Abschnitte dieser Melodie im *Credo* vom Gloria verschieden. Im ersten Abschnitt des Gloria ging Obrecht erst von der Mitte der übernommenen Melodie rückwärts bis zum Anfang hin und im zweiten Abschnitt dann von der Mitte bis zum Ende dieser Melodie in der ursprünglichen Form (ohne Umkehrung).

In beiden Credoteilen geht Obrecht erst vom Ende der Tenormelodie der Vorlage aus rückwärts bis zur Mitte (vgl. Altus, T. 15—44 des *Credo* mit dem Tenor der Vorlage, T. 57—32) und dann im zweiten Abschnitt vom Anfang der Melodie der Vorlage bis zu ihrer Mitte. (Vgl. *Credo* Altus, T. 69—98 mit Tenor der Vorlage T. 1—30.)

Mit anderen Worten: die *c. f.*-Melodie im ersten Abschnitt der beiden Credoteile stellt eine genaue Umkehrung der zwei letzten Abschnitte der beiden Gloriateile und der zweite Abschnitt der beiden Credoteile eine Umkehrung des ersten Abschnitts der beiden Gloriateile dar.

Diese Umkehrung der c. f.-Melodie vermindert ihren Einfluß in den c. f.-freien Perioden. So ergibt sich im ersten Abschnitt der beiden Credoteile folgendes Bild:



Dasselbe Verhältnis besteht zwischen den letzten Abschnitten der beiden Credoteile und den ersten Abschnitten der beiden Glorienteile. Abgesehen von diesen auf spekulativen Wegen erreichten Umkehrungen der c. f.-Melodien und der c. f.-freien Perioden, bleibt das dynamisch-tektonische Bild des Credo im allgemeinen dem des Gloria ähnlich.

1. Jeder Unterteil, sowohl des Gloria wie des Credo, besteht aus zwei c. f.-freien Randabschnitten mit kleiner Stimmenzahl und einer c. f.-haltigen Zentralperiode.
2. Das rhythmische Bild der einzelnen Abschnitte weist mit geringen Ausnahmen deutliche Übereinstimmungen auf: Der Anfang, sowohl im Credo wie im Gloria, ist rhythmisch etwas ruhiger, das Ende der einzelnen Abschnitte dagegen (im Gloria T. 43—54 und T. 96—109; im Credo T. 44—54 und T. 99—109) ist rhythmisch belebter. Dasselbe ist über die Schlußabschnitte des Credo (T. 153—163) und Gloria (T. 151—163) zu sagen.

Der Unterschied zwischen dem Anfang des zweiten Credoteils und dem zweiten Teil des Gloria besteht darin, daß der Anfang des „*Qui tollis*“ (T. 110—121) rhythmisch etwas bewegter, während der Anfang des „*Et incarnatus est*“ (T. 110—123) etwas ruhiger ist. Für Obrecht war hier wahrscheinlich der Text entscheidend. Die Worte „*Et incarnatus est*“ sträuben sich gegen eine größere rhythmische Beweglichkeit. Es ist interessant, daß Obrecht zu diesem Zweck die Symmetrie des rhythmischen Aufbaus an dieser Stelle aufgegeben hat. Die Tatsache, daß er trotz der verschiedenen Länge der Gloria- und Credo-Texte beide Messenteile demselben Formschema, wenn auch mit Umkehrungen, unterwirft und dadurch dieselbe Länge erzielt, beweist, daß die Symmetrie, und zwar in erster Linie diejenige, die sich auf spekulativ-kanonische Kombinationen stützt, für den Aufbau dieser Messe ausschlaggebend ist. Das Vorherrschen der spekulativ begründeten Symmetrie im Gloria und Credo von Obrecht unterscheidet diese Messenteile von denen Josquins.

In Josquins Credo und Gloria äußern sich die spekulativen Elemente der Symmetrie deutlich in *Diminutio* bzw. *Augmentatio*, auch in der zwei- und dreiteiligen Mensur der c. f.-Melodie. Josquin vermeidet jedoch jeden Schematismus und stützt die Symmetrie des Aufbaus auch auf psychologische Wirkungen. Dadurch ankert er trotz aller rationalistischen Neigungen und Spekulationen tiefer in der emotionalen Unterbauung seiner Form, daher kommt bei

ihm die Gefühlssphäre des Renaissancekünstlers mehr zur Geltung. Damit aber soll nicht behauptet werden, Josquin müsse als Charakter mehr emotional sein als Obrecht. Eher ist das Gegenteil der Fall.

Im Sanctus befreit sich Obrecht von der Längensymmetrie und stützt sich auf andere Elemente, die aber nicht weniger deutlich die Dreiteiligkeit der Form hervorheben. Die Länge der einzelnen Unterteile ist: Sanctus 73 Takte  $\text{♩}$  Pleni 50 Takte  $\text{♩}$  (mit gelegentlicher Verwendung der dreiteiligen Mensur); Hosanna 63 Takte mit der interessanten Ausdehnung der Tenormelodie.

Die dreiteilige Struktur des Sanctus ist deutlich erkennbar.

Der Mittelteil — das Pleni — bildet einen Kontrast zu den beiden Eckteilen Sanctus und Osanna.

1. Das Pleni ist kürzer als diese beiden Teile. 2. Es ist dreistimmig (die Eckteile sind vierstimmig). 3. Es besitzt keine c. f.-Melodie (die beiden Eckteile haben als c. f. dieselbe Tenormelodie der Vorlage, nur wird im Sanctus an diese noch ein Stück der Superiusmelodie der Vorlage angeschlossen). Es ist jedoch zu bemerken, daß im Sanctus die Tenormelodie der Vorlage eine Quinte höher im Superius steht, während sie im Hosanna der Baß eine Oktave tiefer als in der Vorlage und ohne das erwähnte Stück der Superiusmelodie bringt. Diese Verwendung der c. f.-Melodie in beiden Eckteilen in den Außenstimmen (Sanctus im Superius, Hosanna im Baß), beweist den bis in die Einzelheiten durchdachten Plan des symmetrischen Aufbaus. Außerdem ist das Pleni rhythmisch bewegter, wodurch auch seine emotionale Intensität verstärkt wird. Besonders die Verwendung sequenzenartiger Läufe in den längeren Phrasen (z. B. Baß T. 103—110) verursacht das wellenartige Anschwellen der dynamischen Spannungen, während die Eckteile mehr von der Dynamik der breiteren Bögen beherrscht werden.

Im Gegensatz zu den emotional gesättigten, dreistimmigen und c. f.-freien Christe und Pleni bleibt das c. f.-freie Benedictus ohne größere dynamische Spannungen. Es weist drei ineinanderfließende Abschnitte auf.

Der erste Abschnitt (T. 1—27) bildet eine klangliche Fläche, die am Anfang (T. 1—12) einen „stufenartigen“ Aufbau hat:

einstimmiger Abschnitt T. 1—3 3 Takte

zweistimmiger Abschnitt T. 4—6 3 Takte

dreistimmiger Abschnitt T. 7—9 3 Takte

zweistimmiger Übergangsabschnitt T. 10—12

zwei achttaktige melodisch-dynamische Bogen-Abschnitte T. 12—21 und T. 21—28.

Der zweite Abschnitt (T. 28—44) ist besonders durch die Melodie des Superius gekennzeichnet. Hier begegnen wir der stufenweisen Entwicklung bzw. Ausdehnung eines Motivs nach unten. Der Superius beginnt (T. 28—29) mit einem ausgefüllten Terzmotiv



und breitet sich — jedesmal einen tieferen Ton hinzufügend — bis zur ausgefüllten Nonenphrase aus (T. 40—42).



Dasselbe Mittel wurde bereits im Christe angewandt (T. 82—85 Ausgabe von Smijers).



Zwischen den einzelnen Vorgängen im Christe und Benedictus besteht jedoch ein Unterschied. Im Christe begegnete ein steigendes Motiv, das eine schnelle dynamische Steigerung mit sich brachte. Diese Spannung löste sich teilweise in eine abbiegende melodische Linie auf (Baß: T. 84–85), teilweise wurde sie an andere Stimmen übergeben und dort aufgelöst. Im Benedictus fehlt dem betreffenden Motiv eine größere dynamische Kraft. Die fallende Melodie verursacht eigentlich keine auffallenden dynamischen Veränderungen. Die Verringerung der dynamischen Intensität, die normalerweise durch eine fallende melodische Linie verursacht werden kann, wird hier teilweise durch die immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrende Melodie wettgemacht. Besonders am Schluß dieser Entwicklung (T. 43–44) kehrt sie endgültig zu diesem Ausgangspunkt zurück, wodurch die Wirkung der vorher auftretenden dynamischen Abschwellung teilweise aufgehoben wird. Diese Wirkung wäre erhalten geblieben, wenn Obrecht die Sequenz in T. 42 auf ihrem tiefsten Punkt abgebrochen hätte. Statt dessen führt er, um die Nachwirkung des fallenden Motivs auszugleichen, in zwei anderen kontrapunktierenden Stimmen teilweise ostinatoartige Motive ein (Altus und Bassus T. 28–32, 35, 40) und läßt im weiteren Verlauf diese beiden Stimmen die einzelnen Töne (im Altus *a'-b'*, im Bassus *f-g*) mehrfach wiederholen, um so den ganzen Abschnitt auf ungefähr demselben dynamischen Niveau zu halten. Daraus ergibt sich als Schlußindruck eine ziemlich ausgeglichene dynamische Ebene.

Der dritte Abschnitt (T. 45–69) bildet ebenfalls eine dynamische Einheit mit einer kleinen Welle (T. 45–55), im übrigen aber ohne größere klanglich-dynamische An- und Abschwellungen.

Die Ursache für diesen Charakter des Benedictus liegt höchstwahrscheinlich in dessen liturgischer Situation, die keine dynamisch-emotionalen „Ausbrüche“ zuläßt. So sehen wir, daß Text und liturgische Situation sowie die durch sie bedingten Stimmungen Spuren im Charakter der Komposition hinterlassen. Obrecht nähert sich so auch allmählich der musikalischen Interpretation des Wortes und der Stimmung und erfüllt damit z. T. noch ein wichtiges Anliegen des Renaissance-Künstlers: die musikalische Interpretation (Ausdruck) des Textinhalts. Das ist bei ihm jedoch nur im Ansatz vorhanden, und Glarean behält Recht, wenn er nicht von Obrecht, sondern von Josquin sagt: „Keiner hat wirksamer die Stimmungen des Gemütes im Gesange ausgedrückt als dieser Komponist“<sup>12</sup>. Zum Schluß sei bemerkt, daß gerade das Benedictus, besonders in Altus und Bassus (T. 28–69) ein Beispiel für eine untergeordnete, nicht in sich geschlossene Melodiebildung liefert. Beide Stimmen beschränken sich auf die bescheidene Rolle ausfüllender Melodien ohne eigenes Profil.

Die Dreiteiligkeit des Agnus beruht, ähnlich wie in Kyrie und Sanctus, auf dem kontrastierenden Mittelteil (Agnus II). Die kleinere Stimmenzahl (drei) und die mächtigen dynamischen An- und Abschwellungen, die sich hauptsächlich in den wellenartigen, sequenzierenden Gängen der Melodien im Agnus II äußern, unterscheiden den Mittelteil von den Eckteilen (Agnus I und III).

Im Agnus I bringt Obrecht die ganze Tenormelodie der Vorlage, diesmal im Tenor. Im Agnus III jedoch bringt er die Superius-Melodie der Vorlage und überträgt sie auch dem Superius.

Im ganzen Agnus zeigt sich eine aufs sorgfältigste durchgeführte Längensymmetrie: Agnus I und III = je 85, Agnus II = 95 Takte.

So stützt sich die Dreiteiligkeit des Agnus nicht auf die melodische Einheit der Eckteile, sondern auf die gleiche Länge der Eckteile und deren Kontrast zum Mittelteil.

Das c. f.-freie Agnus II bringt verschiedene interessante Einzelheiten. Takt 1–16 wird die Altus-Melodie, die mit dem Bassus des Benedictus identisch ist, durch die dynamische Linie

<sup>12</sup> S. 323.

der kontrapunktierenden Stimme (Bassus) so unterstützt, daß sie im Endeffekt einen dynamischen Bogen (T. 1—8) mit einem deutlichen Höhepunkt (T. 4—5), also einen achttaktigen Bogen, darstellt.

In den folgenden acht Takten (T. 9—17) wird die Melodie des Altus eine Oktave höher im Superius wiederholt, dadurch wird ein zweiter, dynamisch noch gespannter Bogen geschaffen. Beide Abschnitte sind zweistimmig.

Der zweite größere Abschnitt (T. 17—35) ist dem vorigen ähnlich. Der 18 Takte lange Abschnitt besteht aus zwei gleichen Teilen. Dann folgt (T. 35—49) eine 15 Takte lange Periode, die aus einem fünfmaligen Auftreten des drei Takte langen Themas besteht und eine terrassenartige Bewegung darstellt (3—3—3—3—3).

Charakteristisch für das Agnus II sind: 1. die Aufteilung in kleinere gleiche (symmetrische) Abschnitte, 2. die großen dynamischen Spannungen in den melodischen Bögen.

### Schlußbemerkungen

An Hand der Analyse der Fortuna-desperata-Messen haben wir die Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden großen niederländischen Meister gesehen. Josquin kämpft gegen die formgebende (formaufzwingende) Stellung des c. f. und ordnet die übernommenen Melodien seinem eigenen Aufbauplan unter. Im Aufbau strebt er nach Symmetrie, jedoch nicht nur nach einer mechanischen Längensymmetrie der einzelnen Abschnitte. Oft bringt er eine verborgene, innere Symmetrie, die hauptsächlich auf psychologische Wirkung berechnet ist. So wirken 1. die Bewegungsrichtung der melodischen Linien in den einzelnen Abschnitten, 2. die dynamischen Höhepunkte, 3. die klanglichen Massen und Klangverdünnungen, 4. die rhythmischen Belebungen, 5. die kontrapunktischen und akkordischen Abschnitte.

In den Details kommt die individualistische Einstellung des Komponisten zum Ausdruck, die für den Künstler der Renaissance kennzeichnend ist.

Die rationalistischen Elemente sind noch wirksam, sie äußern sich in den Kanon-Vorschriften. Die abgerundeten, „natürlichen“ Melodien, wie z. B. im Gloria, aber verraten deutlich den lebendigen, emotionalen Hintergrund, sie nähern sich stellenweise der Melodik des Volksliedes, entsprechen also dem Hang des Renaissance-künstlers zur Nachahmung der Natur.

Zeigt die Fortuna-desperata-Messe von Josquin melodisch-dynamische Bögen, die unmerklich von einem Abschnitt in den anderen übergehen, so zeigt sich Obrecht in seiner Messe als ein Künstler, der seine musikalischen Gedanken zu längeren oder kürzeren, meist streng symmetrischen Klangblöcken und Klangflächen formt, die miteinander verbunden und zu einem mächtigen Bauwerk zusammengestellt werden. Dieser Obrechtsche block- bzw. terrassenartige Aufbau, der sich in erster Linie auf Längensymmetrie, aber auch auf dynamische Steigerung und Kontrastierung der einzelnen Abschnitte stützt, entspricht der Vorliebe Obrechts für „breite Klangwirkungen“<sup>13</sup>.

Obrechts Abschnitte und Klangflächen sind den Gesetzen der Längensymmetrie unterworfen. Diese Längensymmetrie ist so betont und so konsequent durchgeführt, daß sie noch teilweise in der Isorhythmik verankert scheint. Die Fassung der Melodie in deutlich abgerundete, symmetrische Abschnitte aber ist zugleich eine Ver-

<sup>13</sup> H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, S. 240.

neinung der Ockeghemschen „unendlichen“ Melodik. Obrecht kehrt sich von den schwebenden, umspielenden, untergeordneten Kontrapunkten ab.

Diese Überbetonung der Symmetrie fließt aus einer noch stark rationalistischen Einstellung. Obwohl aber die rationalistisch-spekulativen Elemente hier noch stärker sind als in der Messe Josquins, gibt es doch auch mehrere Momente, die das Eindringen emotionaler Elemente deutlich machen. Besonders markant sind sie in den c. f.-freien Unterteilen, in *Christe*, *Pleni* und *Agnus Dei II*. Obrecht weiß innerhalb seiner beinahe „isometrisch“-symmetrischen Schemata eine große Fülle klanglich-dynamischer Steigerungen und Kontraste anzubringen. Darin, in seiner Lebendigkeit und in der emotionalen Untermalung, verrät sich der echte Frührenaissance-Künstler.

\*

Es drängt sich von selbst die Frage auf, wie man solche Werke interpretieren soll. Höchstes Ziel müßte sein: Hervorhebung und Veranschaulichung der inneren Dynamik, der melodischen Bögen und der terrassenartigen Gliederungen, der melodischen Wellen und klanglichen Flächen durch dynamische Schattierungen. Für die Renaissance-Musik ist die Konzeption des dynamischen Gesamtbildes besonders wichtig. Darum sind plötzliche dynamische Ausbrüche, die das Detail aus dem Rahmen der allgemeinen Linien herausheben könnten, ebenso undenkbar wie übertriebenes Hervorheben und übertriebene rhythmische Differenzierung der einzelnen melodischen Linien. Rhythmische Differenzierung und Unterstreichung der melodischen Linie sowie dynamische Abstufung sollen nur so weit gehen, wie es die Gesamtform der Komposition verlangt. Übertriebene emotionale Exaltation ist ebenso wenig angebracht wie „Historismus“, der sich auf reines Ablesen der Noten beschränkt. Dynamik und Expansion sind die Kennzeichen der Renaissance, sie werden jedoch noch von Elementen der *Ratio* gebändigt; diese kommen in den Werken der früheren Meister stärker zum Ausdruck und müssen bei der Ausführung berücksichtigt werden.

Man darf daher die spekulativen Elemente nicht überwiegen lassen, aber auch nicht aus dem Auge verlieren.

Die „*Divina Proportio*“, das höchste Gesetz der Renaissance, muß auch bei der Aufführung zwischen rationalistischer und gefühlsmäßiger Auffassung gefunden und verwirklicht werden.

## *Die Matthäus-Passion von Johann Theodor Römhild*

VON HANS RÖMHILD, KASSEL

Die bisher noch nicht systematisch untersuchte Passion Römhilds soll hier einer Betrachtung unterzogen werden, die um so wichtiger ist, als das Notenmaterial im Kriege fast völlig vernichtet wurde. Zur ersten Aufführung nach der Neuauflage von 1921<sup>1</sup>, bei der Max Seiffert das Cembalo spielte, hatte die *Neue Musik-Zeitschrift*<sup>2</sup> „*die Astronomen der Musik*“ aufgefordert, bei der Suche nach dieser

<sup>1</sup> Hrsg. von Karl Paulke bei Kistner & Siegel.

<sup>2</sup> 1921 S. 225.

Gattung „ihre Teleskope auf diesen Stern voll heller Strahlen zu richten“, ließ aber schon ahnen, daß „die Sonne Bach“ — drei Jahre später erschloß Wolfgang Graeser die „Kunst der Fuge“ — ihn verdunkeln würde. In der Tat blieb das Werk der Wissenschaft fast verschlossen bis auf den heutigen Tag<sup>3</sup>. Es teilt damit das Schicksal der Stücke, die in Bachs Zeit aus unbachischem Geist entstanden sind, von der Oper herkommen, auf dem Wege zur Frühklassik liegen und bis in unsere Jahre hinein durch einseitige Betrachtungsweise vernachlässigt wurden.

Da geschichtliche Einzelheiten hier nicht berücksichtigt werden können, muß es genügen, wenn als Entstehungsjahr 1736 angegeben wird, nicht 1752, wie Paulke angibt<sup>4</sup>. Entstehungsort ist Merseburg, wo Römhild im fünften Jahr Hofkapellmeister und im zweiten Jahr Domorganist (Nachfolger von G. F. Kaufmann) in herzoglichen Diensten war. Die kurze Wirkungszeit in der alten Dom- und Bischofsstadt dürfte es mit sich gebracht haben, daß die örtliche Überlieferung wohl bei der Anlage der Komposition nicht die ihr zukommende Rolle spielte; denn weder klingt J. Theile, der Musikgewaltige der Stadt — von 1689 bis etwa 1715 dort ansässig — mit seiner vielgerühmten Matthäuspassion hinein, noch die *praefatio*, die *gratiarum actio* oder die Choräle des Passionsdramas im Anhang des Merseburger Gesangbuchs von 1735. Das Werk Römhilds weist vielmehr nach Danzig, wenn auch die ausschließliche Benutzung des Bibeltextes mit eingeschobenen Gemeinchorälen zugleich auf örtlicher Überlieferung zu fußen scheint.

Aus der lateinischen hatte sich die deutsche Choral- und daraus die lateinische und deutsche Motetten-Passion entwickelt — alles reine a cappella-Vertonungen. Danach breitete sich von Norddeutschland her eine neue Form aus: die oratorische Passion (Einführung des Orchesters und der Operntechnik; Akteinteilung, Einschiebungen von Arien, später auch von Rezitativen, meist mit den Arien gekoppelt): Th. Strutius, Danzig 1650; Sebastiani, Königsberg 1672; Theile, Lübeck 1673. Zentrum dieser Entwicklung wurde Hamburg. Dort regte 1704 Neumeisters barockisierende Neuformung der Kantatentexte Hunold (sein Landsmann Postel blieb mehr der örtlichen Überlieferung verhaftet) zum entscheidenden Bruch mit der Bibeltradition an. War bisher die Passion eine wortgetreue Vertonung des in Rollen aufgeteilten Textes der Leidensgeschichte aus Matthäus, Markus, Lukas oder Johannes, so setzte Hunold an deren Stelle eine völlig freie Dichtung, wobei Choral, Bibelzitat und Evangelist wegfielen. 1712 wählte Brockes einen Mittelweg: Der Evangelist erscheint wieder, wenn auch in gereimter Umdichtung, einige Choräle kehren zurück; daneben aber sind in breit ausgebauten Soliloquia biblischer und allegorischer Personen, in leidenschaftlicher Steigerung der Affekte (die leicht in grobe Geschmacklosigkeiten ausartet), in eingeschobenen empfindsamen oder moralisierenden Betrachtungen dem Streben nach individueller Freiheit in der Poetisierung alle Tore geöffnet. Das bedeutet, wie Gerber erstmals nachgewiesen haben dürfte<sup>5</sup>, höchst persönliche Verfeinerung des Nacherlebens und Nachgestaltens, zugleich jedoch Abkehr von der objektiven

<sup>3</sup> Beide bisherigen Beschreibungen sind zu kurz: Paulke AfMW 1918/19 = 3/4 Seite, Lott AfMW 1925, S. 322 = 2 1/2 Seiten, wobei Lott trotz schwerwiegender Lücken die fachlich wertvollere darstellt.

<sup>4</sup> Die in „Musik im Unterricht“ 4/52 verwandten Zahlen stammen vom Verf.

<sup>5</sup> Die deutsche Passion von Luther bis Bach S. 149 (Luther-Jahrbuch 1931).

Rolle der gottesdienstlichen Funktion und damit von der eigentlichen Aufgabe der Passion, der Wiedergabe zentralen christlichen Geschehens. Das wird bei den späteren Texten von Neukirch, König, Fein und Feustking in Hamburg und bei deren Vertonungen von Keiser, Mattheson, Telemann u. a. greifbar deutlich<sup>6</sup>, bis zu dem am Ende der immer verkündigungsferner verlaufenden Linie liegenden „*Tod Jesu*“ von Graun 1755<sup>7</sup>.

In dieser Zeit der inneren Auflösung der Passion (Telemanns Passions-Oratorium „*Seliges Erwägen*“, 1729, löst die Passionsgeschichte in neun individualisierende „Betrachtungen“ auf), in den Jahrzehnten „*krankhaft wuchernder Fantasie zwischen Rohheit und Verfeinerung*“<sup>8</sup> hat Römhelds Matthäus-Passion ihren geschichtlichen Standort. Sie geht auf die Uridee der Passion zurück, wie sie unseres Wissens letztmalig Schütz verkörpert und zur Vollendung geführt hatte (Matthäus-Passion, 1666): Aus dem Schwulst der hochbarocken Umkleidungen löst sie den biblischen Urtext geschlossen heraus (Matth. 26 und 27)<sup>9</sup>, teilt ihn, entsprechend den zwei Kapiteln, in zwei Teile, wie es noch Sebastiani und Theile getan hatten<sup>10</sup>, und stellt die Verbindung zur Gemeinde durch eingestreute Choräle her. Das Verdienst, jede oratorienhafte Veränderung (es gibt auch keine Arien oder Ariosi) vermieden zu haben, kann mehreren Stellen zuerkannt werden: der Stadt Danzig, wo das Autograph neben 112 Kirchenkantaten<sup>11</sup> gefunden wurde, und die vielleicht Römheld durch dessen Schüler Weinholtz (Kantor an St. Johann 1744–1759) den Auftrag zu dieser der strengen örtlichen Tradition entsprechenden Passion gab<sup>12</sup>; der Stadt Merseburg, die in der gleichen Zeit bibelstrenge Passionsgeschichte nach Matthäus mit acht vorgeschriebenen Gemeindegchorälen pflegte<sup>13</sup> und sich etwa von dem südlicheren Rudolstadt, das fünf Akte einer *Historia der Passion* ohne jegliche Lieder oder Choräle kannte, abhob (Rudolstädter Gb. 1734/35); dem Komponisten selbst, der, als Schüler und Student im modischen Leipzig aufgewachsen, die Passion seines Lehrers Kuhnau kennen mußte, mit seinen fortschrittlichen Schulkameraden Telemann, Fasch und Heinichen offenbar in Verbindung stand und ihre Passionswerke gewiß kannte, aber dennoch eigene Wege ging<sup>14</sup>.

Die Römheldsche Passion besteht, gemäß den beiden Kapiteln des Matthäus, aus zwei Teilen, die jeweils durch ein zweiteiliges Instrumentalvorspiel eröffnet werden, den einzigen selbständigen Orchestersätzen. Dem Bibeltext wortgetreu folgend, ergeben sich (meist bei Einhaltung der Abschnittsgrenzen) im 1. Teil 21 Rezitative und 7 Chöre (wie bei Schütz), im 2. Teil 25 Rezitative und 13 Chöre. Bachs Matthäus-Passion, deren 1. Teil mit der Gefangennahme schließt (Kap. 26, 56), hat bis zum gleichen Vers, d. h. beim Ende des 26. Kapitels, 5 zusätzliche Rezitative

<sup>6</sup> Bachs Passionen kommen hier in ihrer fast allegoriefreien Art nicht in Betracht, da sie von keinerlei Einfluß waren.

<sup>7</sup> 1757 von Telemann komponiert (gleicher Text).

<sup>8</sup> Winterfeld: Geschichte des ev. Kirchengesanges.

<sup>9</sup> Drei unbedeutende Stellen sind weggelassen: Mtth. 27, 7–10; 35 (2. Hälfte); 55 + 56.

<sup>10</sup> Schütz: keine Aufteilung; pausenloser Übergang ins 27. Kapitel im Rezitativ.

<sup>11</sup> Katharinen-Kirche 57, Johannes-Kirche 55 Kantaten.

<sup>12</sup> Danzig hat sich als Ausgangspunkt der oratorischen Passion (Strutius) in bewußter Abwehrstellung ein erstaunliches Eigenleben gesichert: Alle 7 dort gefundenen Matthäus-Passionen haben keine oratorischen Einlagen; Zusätze bestehen nur aus Chorälen.

<sup>13</sup> Merseburger Gb. 1735; das von 1709 enthielt nur eine Evangelien-Harmonie der Passionsgeschichte.

<sup>14</sup> Für Beziehungen Römhelds zu Telemann und Fasch liegen ziemlich klare Beweise vor.

mit zugehöriger Arie, weitere drei selbständige Rezitative und ein Duett, also 14 bibelfremde Einschübe<sup>15</sup>. Die bibelgetreue Römhild-Passion hat somit im 2. Teil eine vorgezeichnete dramatische Wechselspannung zwischen Chor und Rezitativ, während der 1. Teil die Gefahr der Eintönigkeit birgt.

Im Ablauf der Römhild-Passion treten folgende bemerkenswerte Besonderheiten auf (Seitenzahl nach Paulkes Klavier-Auszug):

#### I (Prima pars)

S. 3: Ein zweiteiliger, 8+15taktiger Introitus in c-moll, von 2 Oboen im Wechsel mit Streichern beherrscht und als „Lamento“<sup>16</sup> in immer neu ansetzender Klage sich zum schmerzvollen Höhepunkt steigernd, von dem die Solo-Oboe chromatisch abwärts- und zum Schluß hinabsinkt, leitet ein. Kühn beginnt er: Septakkord der VII. Stufe, von V<sup>5</sup><sub>6</sub> aus erreicht. Dieser Sprung in die Dissonanz<sup>17</sup> steht in geistigem und formalem Gegensatz zu Bachs Einleitung. Telemann jedoch, dem Römhild überhaupt nahesteht, weist sowohl in seiner Markus- (1723) wie in seiner Brockes-Passion, vor allem in der Behandlung von Solo-Oboe und Streichern und in der breiten, würdevollen Art, verwandte Züge auf, gegen die die kadenzierenden Phrasen in Halben und Vierteln von Sebastiani (bei Theile durch Echoeffekte aufgelockert) mit ihrem unmittelbaren Weiterfließen in den ersten Chor noch renaissancehaft wirken.

S. 15: „Herr, bin ich's?“ reizt den sonst stark zur Homophonie neigenden Komponisten zum polyphonen Satz (fugato-ähnlich), der achtmal einzeln die Frage stellt und dann mit allen vier Stimmen homophon schließt; in der Anlage wie Sebastiani, nur um 4 Rufe verkürzt. Statt 12- haben Theile und Bach 11maliges Fragen; offenbar ist Judas weggedacht.

S. 17: Die Abendmahls-Szene, außer dem „Eli“ die einzigen Jesuszitate mit Streicherbegleitung, kann als das ergreifendste Stück der Passion angesehen werden. Das „Adagio und con sordini“ ist bezeichnend für Komposition und Komponist. Verglichen mit den Einsetzungsworten der Markus-Passion seines Lehrers Kuhnau 1721, die dürr und „müde wie der erstaunlich geringe Aufwand an Fantasie des Werkes“ überhaupt sind<sup>18</sup>, verströmt sich hier reiche Innerlichkeit in schlichter Form.

S. 22: Die Gethsemane-Worte „Meine Seele . . . ist betrübt bis in den Tod“ sind wiederum „von innigstem Gefühlsausdruck“ (Paulke), den eine mitklagende Solo-Oboe verstärkt. Ähnliche melismatische Chromatik weist die Petrus-Stelle „und weinte bitterlich“ (S. 42) auf, die in Telemanns Passionen das einzige melodisch ausgezierte Rezitativ überhaupt darstellt.

S. 31: „Zween falsche Zeugen“ werden durch unerwartete akzentchromatische Harmonik verdeutlicht; vgl. zu S. 42.



<sup>15</sup> Bach hat im 1. Teil die Chöre noch als besondere Nummern komponiert; im 2. sind sie wie bei Theile und Sebastiani sämtlich in die Rezitative hineingearbeitet.

<sup>16</sup> Name vom berühmten Lamento des Claudio Saracini 1620 (Schluß der Seconda Musiche) übernommen?

<sup>17</sup> Telemann hat in seiner Passion 1723 auch einen freien 7-Einsatz (Oboe), jedoch nicht zu Beginn der Einleitung.

<sup>18</sup> Schering: Musikgeschichte Leipzigs, S. 25.

S. 34: „*Er ist des Todes schuldig*“ (*Furioso*): In achtmal sich steigernder Wiederholung über aufpeitschend punktierten Sechzehntel-Akkorden rollt eine ungemein packende Szene ab<sup>19</sup>. S. 36: „*O Lamm Gottes*“ fängt in chromatischer, besonders sorgfältiger Linienführung die erregte Stimmung des vorausgegangenen *Furioso* wirkungsvoll auf.



Gegenüber dem Satz von Kaufmann, dem Merseburger Vorgänger und Kollegen<sup>20</sup>, wie auch etwa gegenüber Sebastiani ist er von prägnanter Eigenart.

S. 41: „*Deine Sprache verrät dich*“ bringt das Überraschende des Sich-Verraten-Sehens, zugleich die Überlegenheit der Masse dem eben entlarvten Petrus gegenüber durch einen Trugschluß zum Ausdruck. (Vgl. den ähnlich kongruenten Trugschluß von Volksmeinung und Harmonie bei „*Er ist der Juden König*“, S. 60). Zu den durch einen ungewöhnlichen Akkord erzielten tonmalerischen Effekten (S. 31, 41, 60) gehört noch

S. 50: „*aus Neid überantwortet*“, der das Überantworten durch die Folge C 17 (= Neid) – h V 7 (= überantwortet) veranschaulicht. Sinnfällige Phrasensymbolik findet sich bei dem reizvollen Text

S. 62: „*So steig herab vom Kreuz*“,



bei Schütz in Ansätzen und bei Theile in der Anlage ähnlich, bei Bach zu kunstvollster Stimmenverflechtung des Doppelchores gesteigert, bei Sebastiani in schlicht homophonem einmaligem Anruf, hier in geradezu verblüffend anschaulicher Einfachheit.

S. 70: „*Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*“ (ähnlich wie S. 62 zur Tonmalerei auffordernd, akkordischer und anspruchsloser in der Ausführung als Bach, ganz italienische Schule) umschließt in seiner mitreißenden dramatischen Deklamation die wiederum wortgezeugte Linie „*von oben an bis unten aus*“ (C-dur: g<sup>1</sup>-g tonleitergetreu abwärts).

## II (Altera pars)

S. 43: Entsprechend dem Lamento vor dem ersten Teil, leitet eine *Sonatina* (36 Takte) ein. 7 c-moll-Takte mit Seufzern schwingen in Händelscher Weiträumigkeit auf einer Fermate aus, um dann nach Es transponiert zu werden. Die Spannung entlädt sich in einem über Klopfbässen von einer edlen Oboenkantilene getragenen 2. Teil, dessen Duktus an den frühen Graun und Ph. E. Bach erinnert und dessen plastische Periodik von der Taktzahl 7 bestimmt ist. Der harmonischen Kühnheit des Lamentos entspricht in Takt 23 die Vorhaltdissonanz,

<sup>19</sup> Ähnliche punktierte Akkordfortschreitungen in allen Stimmen über charakteristischen 2-Akkorden in Telemanns Schulmeister-Kantate 1. Satz.

<sup>20</sup> In „*Harmonische Seelenlust*“ 1733 (Bärenreiter-Ausg. Nr. 1925, S. 49).



deren Weiterführung sich als enharmonische Verwechslung<sup>21</sup> und dann als chromatische Aufwärtsbewegung im Sopran auswirkt (kehrt Takt 30 wieder).

S. 50 vgl. I, S. 41.

S. 52: „Laß ihn kreuzigen!“ ist wohl das interessanteste Stück der Passion; in  $2 \times 2$  Takten als Sequenz aufsteigend (ein fünfstufiges chromatisches Melisma auf „kreu“-), in seiner gewaltigen Spannkraft dem „Kreuzige“ der meisten Telemann-Passionen<sup>22</sup> überlegen, systematisch absteigend nach dem Rezitativ wiederholt (Schütz, Theile und Bach haben unveränderte Wiederholungen). Finden sich zwar auch bei Monteverdi<sup>23</sup> und Cavalli<sup>24</sup> chromatische Linien, so weist doch Römhelds Landsmann Balthasar Freislich eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit auf<sup>25</sup>. Das durch das Rezitativ getrennte auf- und absteigende „Kreuzige“ ist bei ihm nahezu übereinstimmend mit Römheld ohne Rezitativ zu einem Satz zusammengezogen. Die Gründe für dieser Beziehung aufzudecken, ist schwierig, da Freislich seine Matthäus-Passion zwar schon 1720 für Sondershausen schrieb, sie jedoch für die Aufführung 1755 (3 Jahre nach der Erstaufführung von Römhelds Passion in derselben Kirche Danzigs<sup>26</sup>) eigens überarbeitete<sup>27</sup>.

S. 57: „Gegrüßet seist du“ ist unter den Chören der Passion, die sich durch feine Inspiration aus der lebensnahen Erfassung des Textes auszeichnen, vielleicht der treffendste. Der hämische Spott der Kriegsknechte ist durch die nachäffende Gebärde langer, höhnisch leiernder Sekundreihen<sup>28</sup> in Menuettform dargestellt, unterstrichen durch zwei Oboi d’amore.

S. 66: „Eli, eli“ offenbar noch in Anlehnung an das melismenreiche Vorbild des Mittelalters<sup>29</sup> und streng symmetrisch in den Übersetzungsworten (jedoch in die Oktave statt in die traditionelle Quinte übertragen) ist „von innigstem Gefühlsausdruck“ (Paulke), streift jedoch in einigem die Grenzen der Primitivität, was durch die tropfende, an Keiser erinnernde Akkordbegleitung nicht gebessert wird. Das auf- und absteigende Motiv der Anfangstakte ist auch bei Heinrichen zu finden: Ritornell zu Rusillas Arie „Das liebe Mannsvolk in „Paris und Helena“.

Nach dieser Zusammenfassung der Positiva sei auf die einzelnen Gattungen und dabei auch auf die Negativa eingegangen.

Chöre (turbae): Die Chöre sind knapp, eindringlich, dramatisch, zeigen spannungsreiche Deklamation und sind meist ganz aus Stimmung und Wort geboren. Von den 20 Chören sind einer polyphon („Herr, bin ich’s?“), zwei mit winzigem Fugato-Stück, drei mit polyphonen Einflechtungen, die anderen rein homophon. Drei haben nur 4, drei 5, fünf 6 Takte. „Es taugt nicht“ (S. 47) oder etwa „Wozu dienet dieser Urrat?“ (S. 8) verdeutlichen aber plastisch das innere Geschehen. Da-

<sup>21</sup> Enharmonische Verwechslungen, die in Marcellos Art notiert sind: S. 16.

<sup>22</sup> Telemann wendet dabei häufig Koloraturen an.

<sup>23</sup> Crucifixus aus „Selva morale“ 1641.

<sup>24</sup> Requiem „Ingemisco tamquam“.

<sup>25</sup> vgl. Rauschnig: Musikgeschichte von Danzig, S. 341; stilistisch besteht deutliche Ähnlichkeit zwischen Römheld und Freislich, außer den Kantaten auch in der Passion (jedoch 5 Akte und oft unlebendige Rezitative); nur ist Freislich zu abhängig von der neapolitanischen Oper.

<sup>26</sup> 1755 in der Katharinen-Kirche.

<sup>27</sup> Das überarbeitete Autograph höchstwahrscheinlich verbrannt; vgl. Fußnote 31.

<sup>28</sup> Telemanns Sekundreihen in gleichbleibenden Vierteln wirken dagegen beinahe manieriert (1741/1749/1761).

<sup>29</sup> Bach hat kein Melisma und ist gedrängter im Ausdruck, hat jedoch die Quinte.



gegen zeigen „Barrabam“ entgegen Paulkes Lob seichte Sequenzierung (vgl. die faden neapolitanischen Terzengänge des Duetts S. 32), Nr. 51 ausdruckslose Glätte, wie vor allem auch Nr. 62 und der große Schlußchor in manchem vom pietistischen Zeitgeschmack bestimmt sind und Proben süßlicher Melodik zeigen. Fortschrittlich modern ist „Halt, laßt sehen“ (S. 68), das die Berliner Schule vorwegnimmt. Die Melodie lebt sich gern in der Schönheit italienischer Bögen aus, hält jedoch auch Tenor und Baß in leicht sanglicher und eleganter Selbständigkeit. Die Stimmführung ist nie instrumental wie bei Telemann (Matthäus-Passion 1746 „Aufruhr, Aufruhr“, 1749 „Kreuzige ihn“); auch ist Telemann in seinen Chören anfälliger für Plattheiten, extremer homophon (gleichbleibende Akkord-Wiederholungen) und polyphon (häufige fugati) als Römhild. In der rhythmischen Inspiration steht dieser mit Telemann und Keiser in einer Linie, während Stölzel ungeschickt deklamiert<sup>30</sup> und Mattheson oft sizilianische Mode-Rhythmen benutzt. Weit kontrapunktischer ist Händels Johannes-Passion<sup>30a</sup>.

Choräle: Von den 34 Chorälen sind nur elf von Paulke übernommene zugänglich<sup>31</sup>. Zwei davon sind unisono zu singen und streng homophon; der eine ist aus Luthers Tedeum („Du König der Ehren“), die anderen rücken als einzige Stücke die Passion in die Nähe Bachs. Verschlungene Stimmführung mit kühnen Reibungen ist nicht selten. Sorgfältige, der Überlieferung stark verpflichtete Satztechnik (ähnlich Graupner) bringt wirkliche Meisterwerke hervor (Nr. 35, 29, 67), in denen Römhild gegenüber den örtlichen Vorbildern Zachow und Kaufmann wie den anderen Zeitgenossen eine sichere eigene Hand bewahrt und sich streng von den modische Neuerungen (wiegende Rhythmisierung im 6/8-Takt bei Keiser, mechanische Gleichmacherei Note gegen Note bei Stölzel und Telemann) fernhält.

Rezitative: Von den 46 Rezitativen sind, die Worte Jesu einbegriffen, 6 accompagnato und 40<sup>32</sup> secco gehalten. Während Telemann als einziger Deutscher französisch rezitiert und seinen Christus gern gleichförmig jambisch führt, hat Römhild italienisches Rezitativ ähnlich Pergolese und Händel (nicht so gezackt wie Bach, Graupner oder Keiser), in dessen Rahmen er die Worte Jesu durch würdevolle Innerlichkeit abhebt<sup>33</sup>. Von den interessanten Stellen folge hier die mit einer Modulation von D16 nach A51, die die drei Stufen des gotteslästerlichen Tuns der Kriegsknechte darstellen könnte<sup>34</sup>:

Und speieten ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.

<sup>30</sup> Erhalten sind 14 Passionen.

<sup>30a</sup> Händels Autorschaft wird von E. Rendall angezweifelt, weil die Passion früher (Hamburg 1704) geschrieben ist; sie streut auf Grund der Textgestaltung Postels — vgl. S. 27 — in das wörtlich übernommene Kap. 19 aus Johannes (Bach nimmt auch das 18. Kap. hinzu) zwölf Arien ein, offensichtlich nach Art Metastasios sechs pro Akt. Von den neun Chören sind fünf vorwiegend polyphon. Choräle kommen nicht vor.

<sup>31</sup> Das Autograph dürfte beim Großbrand Danzigs 1945 zerstört worden sein (wie Freislichs), ist jedenfalls bis jetzt unerschlossen.

<sup>32</sup> Lott bezeichnet sie fälschlich als accompagnato (323).

**Instrumentation:** Das Orchester besteht wie üblich aus Streichern, Orgel (Begleitung der Jesuspartien und Choräle) und Cembalo (Begleitung des Evangelisten, der Chöre und Instrumentalstücke), 2 Oboen (neben Tutti-Verwendung in 3 Stücken Solostellen) und Fagott (unisono mit Cello und Kontrabaß außer einem Takt Chornachspiel [2 Oboen-Fagott-Trio]), in „Gegrüßet“ 2 Oboi d'amore und im „Eli“ 2 Flöten, schließlich im Choral „Du Kön'g der Ehren“ 4 Tromben. Als selbständiger Klangkörper kommt das Orchester nur zwei Mal geschlossen zu Wort (1. Teil = *Lamento*, 2. Teil = *Sonatina*). Aus der begleitenden in die mitgestaltende Rolle tritt es fünfmal (Abendmahl, „Er ist des Todes schuldig“, „Eli“, „Der Vorhang im Tempel zerriß“ und letzter Chor „Herr, wir haben gedacht“). Nur zweimal davon ist ihm ein Vorspiel zudedacht: im Furioso des „Er ist des Todes schuldig“ (2 $\frac{1}{4}$  Takte) und im „Der Vorhang im Tempel zerriß“ (1 $\frac{1}{4}$  Takte). Ein Nachspiel ist von längerer Dauer: Am Ende des „Eli“ trägt die Oboe in 19 Takten mit dem Orchester den Choral „Nun lasset uns den Leib begraben“ vor<sup>35</sup>. Unselbständig sind nur die Choräle und einige Chöre, bei denen die Chorstimmen mitgespielt werden. Hinter die turbae werden, wie bei Keiser, von dem in einfachsten Akkordbrechungen und -wiederholungen schraffierenden Orchester flächenhafte Kulissen gesetzt; sie sind mit so grobem Pinsel gestrichen, daß es töricht wäre, sie am kunstvollen Linienwerk Bachs zu messen. Eine ähnliche Rolle spielt das Cembalo, dessen Rezitativ-Begleitung, wie bei den meisten Zeitgenossen, (querstandübersät, mit für uns unge-schickten Baß-Sprüngen und, wie die Chöre, auch mit falschen Parallelen) aus der Linie Caccini-Viadana abzuleiten ist.

Aus allem wird ersichtlich, daß Römhelds Matthäus-Passion ein „modernes Werk“ des 18. Jahrhunderts ist. Es lebt aus der Verschmelzung der Empfindsamkeit mit dem weiterklingenden Barock, der Auflösung des Kontrapunkts, der Symbiose von Vergehendem und Beginnendem und damit der Vorbereitung der Klassik. Es ist, „weit über die Masse der Durchschnittskompositionen hinausragend“ (Lott, 232), ein Kind der Wende zur Oper. In Verantwortung, Hingabe<sup>36</sup> und weltoffener Frömmigkeit entstanden, wurde und wird es bis in unsere Tage mit zahllosen artgleichen Werken seiner Zeit verachtet, weil die barocke Leidenschaftlichkeit unverstanden blieb, mit der sich das seit Jahrhunderten und wieder neuerlich durch den Verstand<sup>37</sup> gebundene Gefühl vom Gesetz der Form losriß. An der Fortschrittlichkeit der Passion, die den historischen Stand um 1740 verkörpert (wenn auch ihr Eintreten für den Choral und gegen die Arie schützende Bewahrung bedeutet) wird auch die rückwärtsgewandte und unverstandene Rolle Bachs handgreiflich deutlich.

<sup>33</sup> Keisers Lukas-Passion weist keinen Unterschied zwischen Jesus und Evangelist auf.

<sup>34</sup> Römhelds Rezitativ-Typen der Passion, auch die der Soliloquenten, können in diesem Rahmen nicht behandelt werden.

<sup>35</sup> Von Paulke gestrichen; nach Lott (323).

<sup>36</sup> Die Passion (vor allem die Choräle und Chöre) ist sorgsamer und liebevoller gearbeitet als die Kantaten Römhelds.

<sup>37</sup> Rationalismus und beginnende Aufklärung.

## Romain Rolland als Musikwissenschaftler

VON HERMANN FÄHNRIch, OBERLISTINGEN BEI KASSEL

*Ohne mir dessen bewußt zu werden, führte ich die Musik in die Geschichte ein, . . . meine These war die erste, die die Musikgeschichte wirklich in das Heiligtum der Pariser Fakultät für Literaturwissenschaften und in den Universitätsunterricht im allgemeinen einführte.“*  
Romain Rolland

Romain Rolland, der große Dichter, ist durch seinen „Johann Christof“ zum Begriff europäischen Denkens und der Völkerversöhnung im Geiste der Humanität geworden. In seinem wahrhaft universalen Denken nahm die Musik eine hervorragende Stellung ein. Rolland betrachtete sie als das wahre völkerverbindende Element, das in seinen vielfachen geschichtlichen Wandlungen das eigentliche seelische Leben der Völker offenbart. Schon in seiner frühesten Jugend empfand er die Musik als Zuflucht vor den Härten und Widerwärtigkeiten des Alltags. In seinen Erinnerungen erzählt er, wie ihn die Konzerte der großen französischen Orchester (Pasedeloup, Colonne, Lamoureux) mit den Werken Beethovens, Wagners und Berlioz' vertraut machten. In eingehendem Selbststudium suchte er den „verborgenen Gedanken, die innere Logik“ der gehörten Themen zu ergründen. Den Weg zu dieser seelischen Analyse wies ihm der alte bretonische Marquis de Breuilpont, der ihm 1888, während seiner Schweizerreise, Klavierunterricht erteilte. In seinen Erinnerungen schreibt Rolland darüber: „Er (de Breuilpont) hat mich gelehrt, in der Musik der großen Klassiker einen „discours“ zu sehen, dessen Einheit, Logik und Gesetze ebenso unverrückbar sind wie die der klassischen Werke unserer großen Schriftsteller“<sup>1</sup>.

Rollands Vorsatz, Musik zu studieren, widersetzten sich seine Eltern; auf ihren Wunsch wählte er ein akademisches Lehramt, auf das er sich an der Ecole Normale Supérieure in Paris vorbereitete. Das Studium der Geschichtswissenschaft führte ihn zu der Erkenntnis, daß man nur dann den Geist der großen Toten wahrhaft erfassen kann, wenn man sie, „bei strenger Anlehnung an die vorhandenen Dokumente“ mit der künstlerischen Intuition des Dichters, „neu erschafft“<sup>2</sup>.

Damit hatte er die Grundlagen seines späteren musikwissenschaftlichen Forschens erworben: die Erfassung des musikalischen Kunstwerks als eines lebendigen Organismus und dessen wissenschaftliche Erforschung in der Vereinigung exakter Methoden mit der künstlerischen Intuition.

1892 fuhr Rolland nach Rom, um dort das Material zu einer Dokorthese zu sammeln. Hierbei entdeckte er, in der Bibliothek Santa Cecilia, die z. T. vergessenen und verschollenen Opernpartituren der italienischen Meister vom Ausgang des 16. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Stärker als die historische Seite seiner Arbeit interessierte ihn die künstlerische. Mit Genugtuung weist er darauf hin,

<sup>1</sup> Romain Rolland: „Aus meinem Leben“. (pag. 145). (Übertragen von Ré Soupault), Amsterdam, Querido-Verlag, 1949.

<sup>2</sup> ebenda (pag. 17).

daß seine Entdeckung der Meister Francesco Provenzale und Claudio Monteverdi einen nachhaltigen Einfluß auf das Schaffen der jungen französischen Komponisten (vor allem Debussys) ausgeübt habe.

Nach und nach fesselte ihn auch das historische Studium seiner These, besonders, als er die mannigfachen Beziehungen zwischen der Entwicklung der Musik und derjenigen der anderen Künste, sowie des moralischen, sozialen und politischen Lebens aufdeckte. So wertete er das Aufblühen der frühitalienischen Oper als gleichzeitigen Verfall der Malerei und als moralischen und politischen Niedergang des italienischen Volkes. 1895 reichte er seine These „*L'histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*“ der Sorbonne ein. Stolz äußerte er, nach bestandem Examen: „*Meine These war die erste, die die Musikgeschichte wirklich in das Heiligtum der Pariser Fakultät für Literaturwissenschaften und in den Universitätsunterricht im allgemeinen einführte*“<sup>3</sup>.

Sein stolzer Ausspruch ist begründet. Erst nach 1870 begann ein langsamer, aber bedeutender Aufstieg der französischen Musikwissenschaft. Der verlorene Krieg hatte Frankreichs geistig-seelischen Kräften einen ungeahnten Auftrieb gegeben, der sich besonders auf musikalischem Gebiete auswirkte. Frankreichs große Orchester (Pasdeloup, Colonne, Lamoureux) erweckten das allgemeine Musikinteresse, Charles Bordes und Vincent d'Indy hatten mit der Gründung der Schola Cantorum (Chanteurs de St. Gervais) die große klassische Tradition Frankreichs im 17. und 18. Jahrhundert wieder neu erweckt.

Damit begann die allmähliche Ablösung des Primats der deutschen Musik (Wagner) in Frankreich. Bedeutende Musikforscher wie Pirro, Guilmant, Expert und Tiersot hatten die Kunst der Vergangenheit in wissenschaftlichen Neuausgaben ihrer Zeit erschlossen. Selbst die Sorbonne, die sich diesem Zweig der Geisteswissenschaften gegenüber bisher ablehnend verhalten hatte, nahm seit 1895 eine Reihe musikwissenschaftlicher Dissertationen an. Damit war dieser Forschung ein reiches Arbeitsfeld erschlossen; Rolland wurde einer der führenden Forscher dieser jungen Entwicklung.

1897 begann er mit Vorlesungen über Musikgeschichte an der Ecole Normale (Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, Palestrina und Orlando di Lasso), 1902 eröffnete er die von ihm gegründete Musikabteilung an der Ecole des Hautes Etudes Sociales mit einem programmatischen Vortrag: „*De la place de la musique dans l'histoire générale*“, der der Musik eine hervorragende Stellung innerhalb der allgemeinen Geschichtsbetrachtung zuweist. Stoffgebiet seiner Vorlesungen war die Geschichte der frühen Oper in Europa. Hier versuchte er, die gemeinsame Basis europäischen Denkens im Operschaffen der einzelnen Völker zu ergründen. Aus dieser Vorlesungstätigkeit ist eine Reihe wichtiger Einzelstudien hervorgegangen, die größtenteils in den beiden Sammelbänden „*Musiker von ehedem*“ und „*Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*“ veröffentlicht worden sind, sowie seine großen Darstellungen der Geschichte der französischen, italienischen, deutschen und englischen Oper des 17. Jahrhunderts in Lavignacs Enzyklopädie.

---

<sup>3</sup> ebenda (pag. 178).

1910, nach Rollands schwerem Unfall, wurde Louis Laloy sein Vertreter an der Sorbonne, 1912 berief Rolland André Pirro auf seinen Lehrstuhl, um sich ganz seinem künstlerischen Schaffen zu widmen.

Einen wesentlichen Teil des musikwissenschaftlichen Schaffens Rollands bilden seine kritischen Studien. Schon 1899 übernahm er die Musikkritik der *Revue de Paris*, im folgenden Jahre gründete er mit Pierre Aubry, Jules Combarieu, Maurice Emmanuel und Louis Laloy die *Revue d'histoire et de critique musicales*. In einer Reihe wertvoller Veröffentlichungen hat Rolland sein kritisches Schaffen niedergelegt. Hierzu zählen seine Musikerporträts: Hektor Berlioz, Richard Wagner, Vincent d'Indy, Hugo Wolf, Camille Saint-Saëns, Richard Strauss, Claude Debussy, Don Lorenzo Perosi — sämtlich in seinen „*Musikern von heute*“ erschienen — sowie seine kritischen Würdigungen der großen Musikfeste: Beethovenfest in Mainz (1901), Straßburger Musikfest (1905) und die Studie über die musikalische Erneuerung Frankreichs seit 1870.

Schon frühzeitig wurde Rollands musikwissenschaftliche Tätigkeit anerkannt. 1896 wurde seine Dissertation von der Kgl. Musikakademie in Florenz preisgekrönt. 1900 übernahm er die organisatorische Leitung des ersten Musikwissenschaftlichen Kongresses in Paris. Um diese Zeit zählte er mit Pierre Aubry, Maurice Emmanuel und Jules Combarieu zu den führenden Musikforschern Frankreichs. Noch 1936 gedachte er in seiner Vorrede zu Henry Prunières „*Nouvelle Histoire de la Musique*“ dankbar dieser ersten Schaffenszeit, die den Ruhm der französischen Musikwissenschaft begründete.

\*

Im musikwissenschaftlichen Werk Rollands lassen sich drei Perioden erkennen: die erste oder Vorperiode (1890—1895) umfaßt seine Dissertation „*Geschichte der Oper in Europa vor Lully und Scarlatti*“, die „*Mozart-Studie*“, „*Entwürfe zu einer Beethovenbiographie*“ und die erste Konzeption des „*Johann Christof*“.

Die zweite Periode währt von 1899 bis 1914. Sie umfaßt den größten Teil des musikwissenschaftlichen Schaffens Rollands auf den drei Gebieten:

a) Musikgeschichte: Studien zur Geschichte der Oper.

b) Musikkritik: Studien zur zeitgenössischen Musikentwicklung.

c) Beginn der Beethovenforschung: „*La vie de Beethoven*“ und „*Johann Christof*“.

Die dritte Periode beginnt in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre und endet mit seinem Tode (1944). Sie stellt in seinem letzten großen Werke über Beethoven. „*Les Grandes Epoques Créatrices*“, die schöpferische Synthese seines wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffens dar.

Prinzip der Rollandschen Forschung ist, ein musikalisches Kunstwerk aus den kulturellen, sozialen, politischen und ethischen Gegebenheiten seiner Entstehungszeit zu betrachten, denn „*es gibt nur einen schöpferischen menschlichen Geist*“, der sich auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit inkarniert. Um eines seiner Schaffensgebiete wirklich zu erkennen, bedarf es der Erforschung aller übrigen.

So entdeckt Rolland den eigentlichen Ursprung der Oper nicht in der künstlerischen Tätigkeit der Florentiner Camerata um 1600, sondern in der frühitalienischen Dichtung des 13. Jahrhunderts. In seiner Studie „*Die Oper vor der Oper*“<sup>4</sup> weist

<sup>4</sup> R. Rolland: „*Musiker von ehemals*“ (Übertragen von Wilhelm Herzog). Neuauflage: Verlag Otto Walter AG., Olten, 1950.

er nach, daß das „*musikalische Drama*“ das ursprüngliche war, aus ihm entwickelte sich später das eigentliche Sprechdrama.

Die Entwicklung der frühitalienischen Oper geschah, nach seiner Ansicht, auf Kosten aller übrigen Künste, auf Kosten des politischen Niedergangs des italienischen Volkes. Rolland nennt sie eine Bastardkunst, die dem von der Welt eroberten Italien die Welt wieder eroberte. Er zeigt in seiner Studie „*Die erste Opernaufführung in Paris*“<sup>4</sup>, wie eng Musik und Politik miteinander verbunden waren, als der Kardinal Mazarin die italienische Oper seinen politischen Plänen dienstbar machte. (Es ist Rollands Verdienst, diese erste italienische Oper in Frankreich, Luigi Rossis „*Orfeo*“, wiederentdeckt zu haben.)

Den Kampf um die Eigenständigkeit der jungen französischen Oper gegen die ältere italienische Schwester weist Rolland in seinen Studien über „*Lully*“<sup>4</sup> nach. Während Frankreich die Befreiung vom italienischen Joch — dank dem genialen Schaffen Lullys — glückte, waren Deutschland und England bald dem italienischen Opernzauber verfallen. Rolland schildert die Kämpfe um die Reinerhaltung der deutschen Musik in der Abhandlung „*Satyrischer Roman eines deutschen Musikers aus dem 17. Jahrhundert*“ (J. P. Kuhnau, „*Der musikalische Quacksalber*“). Eine weitere, den Reisebeschreibungen des englischen Musikwissenschaftlers Charles Burney folgende Studie „*Musikalische Reise durch Deutschland im 17. Jahrhundert*“<sup>5</sup> zeigt den Siegeszug der italienischen Oper an den einzelnen deutschen Höfen, deren Herrscher alles taten, um der fremden Musik den Vorrang zu sichern.

Erst Händel gelang es, mit seinen Opern und Oratorien, diesen Primat zu brechen und der deutschen Musik, durch die Entwicklung der Instrumentalmusik, die Vorherrschaft zu verschaffen. Rolland weist an den Beispielen Telemanns, Glucks und der Mannheimer Schule nach, daß diese Entwicklung nicht das alleinige Verdienst der Deutschen ist, sondern das Ergebnis einer allgemeinen europäischen Musikentwicklung darstellt. Er erkennt als bleibenden Wert der sogenannten „*vergessenen Kleinmeister des 17. und 18. Jahrhunderts*“ (Hasse, Telemann, die Mannheimer), daß sie in ihrem Schaffen die gesamte musikalische Entwicklung der einzelnen europäischen Völker (Frankreich, Italien, Polen) aufgenommen und verarbeitet hatten und dadurch eine für alle Völker verständliche Kunst vorbereiteten, die in Gluck ihren ersten „*europäischen*“ Ausdruck fand und in den Werken der großen Wiener Klassiker ihre Krönung erhielt<sup>6</sup>.

Die Entwicklung der englischen Oper untersucht er in seiner Abhandlung „*Die Musik im Leben eines englischen Dilettanten unter Karl II. Nach dem Tagebuch von Samuel Pepys*“<sup>5</sup>. In England wurde der italienischen Oper der Boden durch das engherzige, begrenzte Musikverständnis des Volkes gebenet.

So erblickt Rolland in der Entwicklung der frühen Oper Europas ein Spiegelbild der seelischen Entwicklung seiner Völker. Entscheidend weist er auf das Aufkeimen einer gesamteuropäischen Kunst hin, deren frühe Blüte durch den beginnenden Nationalismus des 19. Jahrhunderts vernichtet wurde.

<sup>4</sup> R. Rolland: „*Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*“. (Übertragen von L. Andro). Verlag Rütten & Loening, Frankfurt a. M., 1921.

<sup>6</sup> ebenda. Rolland: „*Telemann. Memoiren eines vergessenen Musikers*“.

In diesem Schaffensgebiet versucht Rolland, Gestalt und Werk der großen Schöpfer der Musik aus seiner eigenen Seele zu deuten und für die Entwicklung einer europäischen Musik zu werten. Damit verläßt er die Basis einer streng historischen Forschung zugunsten einer psychologischen Darstellung. Entscheidend für seine Wertung ist die heroische Persönlichkeit, daher gibt er einem Gluck, Händel, Beethoven den Vorzug gegenüber einem Lully, Berlioz und Wagner. In diesem Sinne entspricht die heldische Größe des Menschen einem übernationalen Denken und Empfinden, einer Kunst für alle (Händel, Gluck, Mozart, Beethoven). Dieser universale Zug weicht bei den Meistern der Gegenwart einem begrenzten, nationalen Empfinden. Als typisches Beispiel erwähnt Rolland Wagner: „*Tristan fährt fort, der höchste Gipfel der Kunst zu sein, und trotzdem, er ist das Zeichen der Vergangenheit, der Stimme eines Jahrhunderts der Stürme, das mit ihm vergeht*“<sup>7</sup>. Diese Stürme und Leidenschaften tragen den Verfall, die Dekadenz in sich. Rolland weist sie im Schaffen eines Richard Strauss nach. Er betont hier den Ausdruck des „*Übermenschentums Nietzsches*“, eine Müdigkeit des künstlerischen Glaubens, den Mangel an seelischer Tiefe und — durch diese Erscheinung bedingt — die uneingestandene Frage nach dem letzten Sinn alles Schaffens, dem Wert der errungenen Siege. Als Ursache dieser Erscheinung nennt Rolland die unkünstlerische, kritiklose Hast des Schaffens, die wiederum durch die den Geschmack nivellierende Kapellmeister-tätigkeit der meisten deutschen Komponisten (Strauss und Mahler) bedingt sei. Nur in Hugo Wolfs Werken spürt er noch die alte seelische Tiefe Deutschlands, dank seinem tragischen Geschick.

Auf Grund dieser Erkenntnisse gewinnt Rolland die Überzeugung von der Ablösung der Vorherrschaft der deutschen Musik um die Jahrhundertwende durch die französische Musik. Diese erreicht in der verinnerlichten Kunst eines César Franck die seelische Tiefe der einstigen deutschen Musik<sup>8</sup>. Rolland wertet nur die ausklingende Epoche der deutschen Romantik (Strauss, Reger, Mahler), Hans Pfitzner erwähnt er ebensowenig, wie er das seit 1900 einsetzende Schaffen der deutschen „Moderne“ (Arnold Schönberg) beachtet. (Ein abschließendes Urteil hierüber wird erst dann möglich sein, wenn sämtliche musikwissenschaftlichen Aufzeichnungen Rollands [im Archiv Romain Rolland, Paris] der Forschung erschlossen sind.)

Rollands Bewertung der französischen Musik steht zunächst unter dem Eindruck der seit 1870 einsetzenden gewaltigen Erneuerung. In ihr erblickt er das Symbol einer geistig-seelischen Wiedergeburt seines Volkes. Um so schärfer weist er auch hier auf die Dekadenzerscheinungen hin. In diesem Sinn ist seine scharfe Kritik im Bande „*Der Jahrmarkt*“ seines „*Johann Christof*“ zu bewerten. Darin wirft er der französischen Musik Mangel an Lebenskraft, an Licht und Sonne vor. In dem folgenden Bande „*Das Haus*“ erkennt er die positiven Werte dieser Musik an, die Feinheit ihrer Erfindung, den Mut, kühn mit der Überlieferung zu brechen, der die französischen Musiker — im Gegensatz zu den deutschen — Neuland für eine europäische Musikentwicklung entdecken läßt. In dieser Schau wertet er Hektor Berlioz als den Bahnbrecher der neuen französischen Musik, während Saint-Saëns, trotz

<sup>7</sup> R. Rolland: „*Wagners Tristan*“. (Musiker von heute.) Übertragen von Wilhelm Herzog. Verlag: Georg Müller, München. Neuauflage im Verlag Otto Walter AG., Olten.

<sup>8</sup> R. Rolland: „*Französische und deutsche Musik*“. (Musiker von heute.)

seiner weiten Aufgeschlossenheit fremden Einflüssen gegenüber, die Kraft zur künstlerischen Synthese mangle. Vincent d'Indy sei, unbeschadet seiner ehrlichen Bemühungen um eine Erneuerung der französischen Musik, für die künftige Entwicklung nicht wegweisend, da er in dogmatischer Unduldsamkeit dem lebendigen Geschehen ablehnend gegenüberstehe. Debussy endlich stelle in seinem Schaffen nur eine Seite des französischen Geistes dar, die geheimnisvoll-mystische, der Rolland die strahlende Helle, das befreiende Licht im Schaffen eines Bizet entgegenhält.

Zur modernen italienischen Musik nimmt Rolland nur in einer einzigen Studie, „Don Lorenzo Perosi“<sup>9</sup>, Stellung. Er nennt ihn einen „Mozart Redivivus“, der in seiner Kunst das Jahrhundert der Ängste und Leidenschaften eines Beethoven überwindet und die Anzeichen einer allgemeinen europäischen Kunst aufzeigt. (In diesem Zusammenhang möchte ich auf einen Aufsatz Hans Joachim Mosers in der Neuen Zeitschrift für Musik hinweisen, der, gemäß seiner Idee des Periodenwandels von Homophonie und Polyphonie, für die Entwicklung der europäischen Musik um 1950 eine Vorherrschaft der italienischen Musik prophezeit)<sup>10</sup>.

So weisen auch diese kritischen Studien Rollands auf denselben Grundgedanken hin, der seiner Erforschung der Oper zugrundeliegt, die Frage nach einer europäischen Musik, die das wahre Bindeglied der Völker darstellt.

In Beethoven sah Rolland den großen Meister und Gefährten seines Lebens, der ihm zum Sinnbild seiner eigenen Epoche wurde. Bezeichnend ist sein Weg zur Erfassung dieser großen Persönlichkeit, er führte vom Interpreten Beethovenscher Werke (der junge Rolland) über die Gestaltung des „*Heroischen Menschen*“, des Vorbildes aller vom Leben Besiegten (Rollands Mannesjahre), zum musikwissenschaftlichen Forscher, der in den Beziehungen zwischen Leben, Schaffen und Umwelt das Gesetz des schöpferischen Genies erkennt (der alternde Rolland).

Seine erste Beethovendarstellung, die 1903 erschienene Biographie „*La vie de Beethoven*“ wertete Rolland selbst als ein persönliches Bekenntnis, einen „*Dankgesang der verwundeten Seele*“, der nicht für die Wissenschaft geschrieben sei. Trotzdem verleugnet er auch hier nicht den wissenschaftlichen Forscher in dem Versuch, Beethovens Wesen aus seiner flämischen Abstammung heraus zu begreifen, und in der Auswertung der Umwelteinflüsse. Hierbei sucht er Beethoven aus den Ideen der französischen Revolution und des Napoleonischen Kaisertums zu erkennen, eine Auffassung, der wir in seinem späteren Werke: „*De l'Héroïque à l'Appassionata*“ wieder begegnen. Obwohl diese erste Biographie als freie, poetische Deutung geschrieben ist, weist sie mannigfache Parallelen zu seinen wissenschaftlichen Forschungen auf, wie er sie in seinem Vortrag „*Über die Stellung der Musik in der Geschichte*“ niedergelegt hat.

Die nächste Beethovendarstellung Rollands ist der „*Johann Christof*“. Obwohl dieses Werk nach Form und Gestaltung zur Romanliteratur gehört, enthält es wesentliche musikwissenschaftliche Probleme. In der Gestalt seines Johann Christof stellt Rolland den Menschen und künstlerischen Schöpfer Beethoven in seine eigene Zeit hinein, getreu seinem Prinzip, der Darstellung der „*subjektiven Wahrheit*“ den Vorzug gegenüber der „*historischen Wahrheit*“ zu geben. Daher lautet seine

<sup>9</sup> R. Rolland: „Musiker von heute“.

<sup>10</sup> Dieser Aufsatz ist im zweiten Weltkrieg erschienen. Leider ist mir das Exemplar verloren gegangen.



eigentliche Grundfrage: Wie würde Beethoven die ethischen, künstlerischen und sozialen Gegebenheiten unserer Zeit bewerten?

Aus dieser Schau beurteilt Rolland das zeitgenössische Musikschaffen Deutschlands, Frankreichs und Italiens.

In „*Johann Christof*“ vollzieht Rolland eine psychologische Synthese der verschiedensten musikalischen Schöpfer: Beethoven, Händel, Gluck, Mozart, Wagner, Berlioz, Wolf, Richard Strauss, zu einer Gesamtseele. Den Musikwissenschaftler interessiert hier die psychologische Verschmelzung der unterschiedlichen Anschauungen dieser Meister zu einem einheitlichen Empfinden.

Die poetische Einheit dieser Synthese der heterogensten Elemente schafft Rolland durch die von ihm entdeckte Form des „Musikalischen Romans“, der die symphonische Form auf die Literatur überträgt. Dieses literarisch-musikalische Formproblem beschäftigt ihn auch in seinen rein wissenschaftlichen Forschungen. In seinem Essayband „*Goethe et Beethoven*“ erforscht er die „*innere Sprachmusik*“ Goethes, die in ihren Varianten und Nuancen eine ebenso reiche Ausdruckskraft erzielt wie die eigentliche Tonkunst selbst. Andererseits weist er in der Analyse des Beethovenschen Liederkreises „*An die ferne Geliebte*“ nach, wie das Wort einen dominierenden Charakter in Beethovens Schaffen einnimmt, weshalb er Beethoven einen „*Dichter der Musik*“ nennt.

1927, anlässlich der Beethoven-Zentenarfeiern, veröffentlichte Rolland eine Reihe Einzelstudien zu seinen Beethovenforschungen: „*An die Unsterbliche Geliebte*“, eine mit Methoden der exakten Geschichtsforschung durchgeführte Analyse dieses berühmten Liebesbriefes, zur Ermittlung der unbekanntenen Adressatin. — „*Beethovens Konversationshefte*“. Rolland wertet sie als eine der wichtigsten Quellen seiner Beethovenforschungen. (Diese beiden Studien hat Rolland im 3. Band seines großen Beethovenwerks, „*Le Chant de la Résurrection*“, vertieft und ergänzt.) — „*Forti Fortitudinis ac Fidei*“, Rollands Beitrag zur Bonner Beethovenfestschrift, zeigt die überragende Bedeutung des Beethovenschen Geistes in seinem Schaffen, die Bändigung seines heftigen, zügellosen Temperaments durch die Vernunft, ferner sein Interesse an der vergangenen und zeitgenössischen Literatur. — In seiner Gedächtnisrede zur Beethoven-Zentenarfeier in Wien untersucht Rolland die inneren Beziehungen zwischen Beethovens Krankheit und seinem künstlerischen Schaffen. (Einen Auszug daraus gibt er im ersten Supplement zu „*De l'Héroïque à l'Appassionata*“.)

Diese vier Studien bereiten das letzte große Werk Rollands vor, seine „*Grandes Epoques Créatrices*“. In ihm sucht er Beethovens Leben und Schaffen mit den Methoden strengster Textkritik und umfassenden Quellenstudiums in seiner Realität zu erkennen und gleichzeitig die Gesetze des schöpferischen Genies zu erfassen:

Erkenntnis der Seele Beethovens aus den Bedingungen seiner „*vie intérieure*“ und seiner „*vie extérieure*“, aus der eingehenden Betrachtung seiner Umgebung, seiner Zeit und des in ihr herrschenden Geistes. — Darstellung des Beethovenschen Werks mit Hilfe der Skizzen Beethovens, Rolland läßt die Schöpfungen, vor unseren Augen, ein zweites Mal entstehen. Wesentlich ist bei diesem Vorgehen die Erkenntnis der eigentlichen Ursubstanz des Werkes, der „*Umlinie*“, der „*Lichtbilder des Seelenkerns*“, wie Rolland sie nennt.

Er zeigt uns den Weg zu ihrer Erforschung: „*établir le texte exacte*“, der oft durch Irrtümer oder eigenwillige Bearbeitung der Verleger entstellt ist. — „*Savoir lire, retrouver sous la robe de l'expression et sous ses broderies, le corps vivant, le corps tout nu, l'âme à livre ouvert*“<sup>11</sup>.

Mit diesem Werk über Beethoven wollte Rolland keineswegs eine neue Beethovenbiographie geben, sondern die Wandlung der Seele Beethovens in seinen einzelnen schöpferischen Epochen nachweisen.

Der ursprünglich fünf Teile umfassende Gesamtplan: *La période de la formation. Les années héroïques. La plénitude de l'art classique. La grande crise. Le testament*, wurde von Rolland im Verlaufe der Ausarbeitung aufgegeben. Der jetzige erste Band, „*De l'Héroïque à l'Appassionata*“, stellt die Beethovensche Schaffensperiode der Jahre 1801 bis 1805 in den drei Kapiteln: „*Eroika*“, „*Appassionata*“ (mit einem Exkurs über die vorhergehenden Klaviersonaten Beethovens) und „*Leonore*“ in den Mittelpunkt. In den Supplementen dieses Bandes widmet Rolland eine Abhandlung der Krankheit Beethovens, eine weitere der Analyse eines Beethovenschen Skizzenbuchs (1800), eine dritte den Schwestern Josephine und Therese v. Brunswick und ihrer Kusine Giulietta Guicciardi. Daß Rolland diesen ersten Band nur als „*vorläufigen Plattenzustand seines Gesamtwerkes*“ bewertet wissen will, zeigt die verschiedenartige Beurteilung der „*Unsterblichen Geliebten*“ in den Forschungsergebnissen des ersten und dritten Bandes.

Die fünf Essays des zweiten Bandes: „*Goethe et Beethoven*“ (1 und 2: „*Goethe et Beethoven*“. 3. „*Goethe musicien*“. 4. „*Le silence de Goethe*“. 5. „*Bettine*“) geben eine feinsinnige psychologische Deutung der beiden großen Meister. Rolland deutet ihre beiderseitige Abneigung aus dem inneren Gesetz ihrer Persönlichkeit, dem apollinischen und dem dionysischen Prinzip. Dabei gelangt er zu einer neuen Schau Goethes in seinen Beziehungen zur Musik.

Der dritte Band des Werks, „*Le Chant de la Résurrection*“, erforscht die Krisenjahre Beethovens (1815—1821). In einer großartigen Schau zeichnet Rolland das Bild des Beethoven dieser Epoche und entwickelt die inneren Schaffensgesetze der Zeit an den Klaviersonaten op. 101 und 106, an dem Liederkreis „*An die ferne Geliebte*“, an den drei „*Letzten Sonaten*“ und an der „*Missa Solemnis*“.

In den Supplementen dieses Bandes behandelt er Beethovens Bagatellen-Schaffen, bringt eine stilkritisch tiefgründige Analyse des Briefes „*An die Unsterbliche Geliebte*“ mit einer feinsinnigen Einleitung über Beethovens „*Sterbliche und Unsterbliche Geliebten*“ und eine interessante Darstellung über Beethovens Verhältnis zum politischen Geschehen seiner Zeit, an Hand der Konversationshefte dieser Jahre.

Der letzte Band: „*La Cathédrale Interrompue*“ behandelt in der Darstellung der „*Diabelli-Variationen*“, der „*Neunten Symphonie*“ und der „*Letzten Quartette*“ die Krönung des Beethovenschen Schaffens, die das Vergangene und das Gegenwärtige visionär mit dem Zukünftigen verbindet.

In diesem letzten Forschungswerk vollzieht Rolland die Synthese seines künstlerischen und wissenschaftlichen Schaffens in der Darstellung des schöpferischen Genies, das „*die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreitete*“.

<sup>11</sup> R. Rolland: „*Les Grandes Epoques Créatrices*“. III. „*Le Chant de la Résurrection*“. (Chapitre 3: „*La Dorothee — Caecilie*, op. 101“). (Editions du Sablier, Paris 1937).

*Romain Rollands musikwissenschaftliche Werke und Vorlesungen*

1890

*Mozart*, erste Veröffentlichung: 1903, *Revue d'art dramatique*

1892—1895

*L'histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*, Thèse de doctorat, fascicule de la Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, Fontemoing, Paris, 1895.  
Nouvelle édition: Boccard, Paris, 1931, 1936

1898

*La Passion à Salzbad*, *Revue d'art dramatique*, septembre

1899

*Richard Strauss*, *Revue de Paris — Musiciens d'aujourd'hui*, 1908  
*Le drame religieux au XVIIe siècle*, *La Tribune de St. Gervais*, octobre  
*Don Lorenzo Perosi*, *Revue de Paris — Musiciens d'aujourd'hui*, 1908  
*Les Oratorios de Don Lorenzo Perosi*, *Revue d'art dramatique*, mars  
*Le nouvel oratorio de l'abbé Perosi à Côme*, *La Tribune de St. Gervais*, octobre  
*Wagners Tristan*, *Revue d'art dramatique*, *Musiciens d'aujourd'hui*, 1908

1900

*Le Roman comique d'un musicien allemand au XVIIIe siècle*, *Revue de Paris*, Voyage musical au pays du passé, 1919  
*Musiques d'Italie*, (Don Lorenzo Perosi), *Lettres au Temps*, datées de Milan, 9 et 26 mai  
*„Louise“ de Charpentier*, *Rivista musicale Italiana*, t. VII  
*Le Premier Congrès International d'Histoire de la Musique, Paris, 1900*, *Rivista musicale Italiana*, t. VII

1901

*Notes sur l'„Orfeo“ de Luigi Rossi et sur les Musiciens Italiens à Paris, sous Mazarin (a)*, Congrès International d'Histoire de la Musique, Solemnes  
*Notes sur l'„Orfeo“ de Luigi Rossi et sur les Musiciens Italiens à Paris, sous Mazarin (b)*, *Revue musicale*  
*Die erste Operaufführung in Paris: Luigi Rossis „Orfeo“ (c)*, *Musiciens d'autrefois*, 1908  
*Camille Saint-Saëns et les Barbares*, *Revue de Paris*, *Musiciens d'aujourd'hui*, 1908  
*Les Fêtes de Beethoven à Mayence*, *Revue de Paris*

1902

*La première représentation du „S. Alessio“ de Stefano Landi*, *Revue d'histoire et de critique musicale*  
*De la place de la musique dans l'histoire générale*, *Revue musicale*, *Musiciens d'autrefois*, 1908  
*Rossini*, *Revue musicale*, août  
*Wagner zum Siegfried*, *Revue de Paris*, *Musiciens d'aujourd'hui*, 1908  
*Le „Feuersnot“ de Richard Strauss*, *L'art dramatique et musical*, mai

Vorlesungen (1902/03):

Ecole des Hautes Etudes Sociales: *Leçon sur l'histoire de la musique et sa place dans l'histoire générale de l'art*  
*Origines de l'opéra*

1903

*La vie de Beethoven*, Cahiers de la Quinzaine, Hachette, 1907  
*Mozart*, Revue d'art dramatique, Musiciens d'autrefois, 1908  
*Vincent d'Indy*, Revue de Paris, Musiciens d'aujourd'hui, 1908  
*Une oeuvre inédite de Gluck: „La Danza Pastorella“*, Revue musicale, janvier  
*Le dernier opéra de Gluck: „Echo et Narcisse“*, Revue musicale, juin

Vorlesungen (1903/04):

Ecole des Hautes Etudes Sociales: *Gluck*

1904

*L'opéra avant l'opéra*, Revue de Paris, Musiciens d'autrefois, 1908  
*Gluck. Une Révolution dramatique*, Revue de Paris, Musiciens d'autrefois, 1908  
*Berlioz*, Revue de Paris, Musiciens d'aujourd'hui, 1908  
*Paris als Musikstadt*, „Die Musik“, Zeitschrift, geleitet von R. Strauss  
*L'Etat actuel de la musique française: réponse à l'enquête de Paul Landormy*, Revue Bleue

Vorlesungen (1904/05):

- a) Ecole des Hautes Etudes Sociales: *Gluck, ses précurseurs au XVIIe et XVIIIe siècle et l'Europe musicale de son temps*
- b) Sorbonne: *Grétry, Hugo Wolf*

*Jean-Christophe (L'Aube, Le Matin)*, Cahiers de la Quinzaine

1905

*Une fête musicale en Alsace-Lorraine, juillet*, Revue de Paris, Musiciens d'aujourd'hui, 1908  
*Hugo Wolf*, Revue de Paris, Revue germanique, mai, Musiciens d'aujourd'hui, 1908  
*Un vaudeville de Rameau: „Le procureur dupe sans le savoir“*, Mercure musicale, t. I, 15 mai  
*Musique des rues*, L'art dramatique et musical, janvier

Vorlesungen (1905/06):

- a) Ecole des Hautes Etudes Sociales: *Le lied avant Beethoven*
- b) Sorbonne: *suite de ce cours*

*Jean-Christophe (L'Adolescent)*, Cahiers de la Quinzaine

1906

*L'opéra populaire à Venise: Francesco Cavalli*, Mercure musical  
*La Musique en Allemagne au XVIIIe siècle*, Revue de Paris, février  
*Voyage musical à travers l'Europe du XVIIIe siècle: Italie, Allemagne*, Revue de Paris, 15 février, Voyage musical . . . 1919

Vorlesungen (1906/07):

- a) Ecole des Hautes Etudes Sociales: *Reinhard Keiser*
- b) Sorbonne: *Histoire de l'opéra en France, de Lulli à Gluck*

*Jean-Christophe (La Révolte: Les Sables mouvants, L'Enlèvement)*, Cahiers de la Quinzaine

1907

*Pelléas et Mélisande*, „Der Morgen“, Berlin, Musiciens d'aujourd'hui, 1908  
*Notes sur Lulli (III–VI)*, *Mercur musical*, Musiciens d'autrefois, 1908

Vorlesungen (1907/08):

Sorbonne: *Histoire du Théâtre musical au XVIIIe siècle*

*Jean-Christophe (La Révolte. La Délivrance)*, Cahiers de la Quinzaine

1908

*Notes sur Lulli (I/II)*, *Revue de Paris*, Musiciens d'autrefois, 1908

*Grétry*, *Revue de Paris*, Musiciens d'autrefois, 1908

*Musiciens d'autrefois*, *Musiciens d'aujourd'hui*, Hachette, Paris

*Paul Dupin*, *Mercur musical*

Vorlesungen (1908/09):

Ecole des Hautes Etudes Sociales: *Haendel et son temps*

*Jean-Christophe (La Foire sur la Place. Antoinette)*, Cahiers de la Quinzaine

1909

*La vie musicale en Angleterre au temps de la Restauration des Stuarts d'après le journal de Samuel Pepys*, Hugo Riemann-Festschrift, *Voyage musical* . . . . 1919

*A propos de quelques articles sur Richard Strauss*, *Revue S. I. M. Bulletin français de la Société Internationale de Musique*

Vorlesungen (1909/10):

a) Ecole des Hautes Etudes Sociales: *Haendel, musicien dramatique*

b) Sorbonne: *Histoire de la musique au XVIIIe siècle. Les créateurs des formes musicales modernes: symphonie, sonate, drame lyrique, lied*

*Jean-Christophe (Dans la Maison)*, Cahiers de la Quinzaine

1910

*La vie de Haendel*, Les Maîtres de la Musique, Paris, Alcan, Nouvelle édition: Albin Michel, Paris, 1951

*Les Plagiats de Haendel*, *Revue S. I. M. de la Société Internationale de Musique*, Haendel, A. Michel, 1951

*Haendel*, *Revue de Paris*, 15 avril, Audition du „Messie“ de Haendel par la Société Haendel de Paris, Rasquin, 1910. Le Messie de G. F. Haendel [Rolland et Raugel], Paris, dépôt de la Société coopérative des Compositeurs de musique, 1912. — Bildnis Händels, *Voyage musical* . . . 1919

*Les Origines du „Style classique“ dans la musique allemande du XVIIIe siècle*, *Revue S. I. M. t. VI*, 15 février, *Voyage musical* . . . 1919

*Pierre Aubry*, *Revue musicale*, 1 octobre

Vorlesungen (1910/11):

Ecole des Hautes Etudes Sociales: *Le mélodrame ou la tragédie parlée avec musique chez les maîtres classiques du XVIIIe siècle*

*Jean Christophe (La Fin du Voyage. Les Amies)*, Cahiers de la Quinzaine

1911

Vorlesungen (1911/12):

Sorbonne: Mozart

Jean-Christophe (*La Fin du Voyage. Le Buisson ardent*), Cahiers de la Quinzaine

1912

*Métastase, précurseur de Gluck*, Revue S. I. M., avril, Voyage musical . . . 1919*Le jeune Mozart à Mannheim*, Revue Bleue*Frédéric II, Musicien*, Revue de Paris, 1 février*Les concerts symphoniques populaires*, Revue S. I. M., 15 marsJean-Christophe (*La Fin du Voyage. La Nouvelle Journée*), Cahiers de la Quinzaine

1913

*L'opéra au XVIIIe siècle en Italie — L'opéra au XVIIIe siècle en France. (Les origines de l'opéra) — Les origines de l'opéra allemand — L'opéra anglais au XVIIIe siècle*, L'Encyclopédie de Lavignac, t. I

1914

*Stendhal et la Musique. Préface aux „Vies des Haydn, Mozart et Métastase“*, S. Champion, Paris

1917

*La Passion selon St. Matthieu de J. S. Bach à Bâle*, Revue Mensuelle, Genève, avril

1919

*Voyage musical au pays du passé*, Hachette, Paris(Les études tous écrits avant 1912, inédit: *Telemann, L'Autobiographie d'un illustre oublié, rival heureux de J. S. Bach*)

1927

*Action de Grâce à Beethoven (Gedächtnisrede zur Wiener Zentenarfeier)*, Revue musicale, avril, Neuaustrage: Bechtle-Verlag, 1951*Beethovens Konversationshefte*, Berliner Zeitung „Vorwärts“*Lettre à l'Aimée Immortelle*, Revue musicale*Forti Fortitudinis ac Fidei*, Festschrift zum Deutschen Beethovenfest, Bonn*Goethe et Beethoven (Essais)*, Europe, 15 mai et 15 juin

1928

*Les Grandes Epoques Créatrices: I. De l'Héroïque à l'Apassionata*, Editions du Sablier, Paris

1930

*Les Grandes Epoques Créatrices: II. Goethe et Beethoven*, Editions du Sablier, Paris

1936

Préface au H. Prunières: „Nouvelle Histoire de la Musique“, Paris

*La lumière du soleil*, Schweizerische Instrumentalmusik, 25. Jahrgang

1937

*Les Grandes Epoques Créatrices: III. Le Chant de la Résurrection (La Messe solennelle et les Dernières Sonates)* 2 vol. Editions du Sablier, Paris (Ein Auszug aus diesem Werke, das Kapitel: „Le Réveil“, erschien 1937 in der Revue musicale)

1943 — 1945

*Les Grandes Epoques Créatrices: IV. La Cathédrale Interrompue (La Neuvième Symphonie — Les Derniers Quatuors — Finita Comedia)*, Editions du Sablier, Paris

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

VON HERMAN-WALTHER FREY, FREIBURG IM BREISGAU

### II. DIE PRIVATKAPELLE

(3. Fortsetzung)

#### Laurentius Parmenius

Haberl und ebenso Eitner<sup>68</sup> notieren ihn von 1511 bis 1519 als Kammersänger Leos X. und als *custos bibliothecae*. Daß er *cantor secretus* des Papstes war, muß ich bezweifeln. Der von Haberl herangezogene Band *Introitus et Exitus* 550 des Jahres 1511 führt ihn, wie eine zweimalige Durchsicht ergab, niemals als Sänger auf (ebenso wenig der vorhergehende Band 549), sondern nennt ihn ausschließlich in seiner Stellung an der päpstlichen Bibliothek. Das Gleiche gilt auch von den folgenden *Libri Introitus et Exitus* 551—560 des Pontifikats Leos X. Sie notieren ihn stets — abgesehen von den vereinzelt Falschbuchungen und Verwechslungen mit Laurentius de Mutina (de Bergomotiis), die ich bei diesem richtig gestellt zu haben glaube, — als „*custos bibliothecae sacri palatii*“ zusammen mit Romulo Bernardi de Mammacinis, die beide gemeinsam regelmäßig eine monatliche Provision von 6 Golddukaten erhalten. Ebenso zählt der Rotulus vom 1. Mai 1514 beide als „*Custodes Bibliothecae*“ unter den Forrieri der familia pontificia auf<sup>69</sup>. Auch die päpstlichen Gnadenerweise erwähnen ihn niemals als Sänger. Das Motuproprio vom 24. August 1513 (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 fol. 27v., dasselbe in AVat. Arm. XXVIII Divers. Camer. Vol. 63 f. 153v.; Herg. 4202) nennt ihn „*de Sancto Genesio, clericus Camerinensis*“ und „*Custos Bibliothecae pontificis*“. Am 27. Juli 1514 (Reg. Vat. 1058 f. 172; Herg. 10605) überträgt der Papst „*Laurentio Parmenio de Sancto Genesio familiari, etiam continuo commensali suo perpetuam capellaniam ad altare Sanctorum Quirici et Iulite situm in ecclesia Sancti Iohannis Evangeliste in Castro Canini Castrensium diocesis*“, deren Jahreseinkünfte sich auf 12 Golddukaten belaufen. Eine Bulle vom 26. Januar 1515 (Reg. Vat. 1022 f. 258 ff.; Herg. 13842/3) nennt ihn „*clericus Camerinensis, familiaris, etiam continuus commensalis suus*“ und gewährt ihm, nachdem er auf das „*prioratum Sancti Donati de Luppa alias de Ribario ordinis Sancti Benedicti Perusine diocesis*“ resigniert hatte, an dessen Stelle eine Jahrespension von „*septem salmarum grani super prioratus Sancti Salvatoris de Aquapagana dicti ordinis Spoletane diocesis fructibus*“ zu der ihm bereits auf diesen reservierten und zugeteilten Pension „*tredecim similium salmarum grani*“. Eine weitere vom 3. Oktober 1515 (Reg. Vat. 1035 f. 95; Herg. 17907) führt ihn als „*bibliothecae sue custos*“ und Inhaber der Pfarrkirche „*Sancti Michaelis sita in oppido Sancti Genesii Camerinensis diocesis*“ auf. Am 26. Mai 1518 (Reg. Vat. 1123 f. 57v. ff.) bewilligt Leo X. dem „*Laurentio Parmenio clerico Camerinensis diocesis familiari suo, qui etiam bibliothecae sue custos ac continuus commensalis suus existit, cum hodie omni iuri in prioratu seculari et collegiate ecclesie Sancti Angeli de Prefolio Spoletane diocesis cesserit, prioratu predicto Petro Iohanni Iacobi de Prefolio clerico dicte diocesis collato, ne propter cessionem nimium dispendium patiatur, quod cedente vel decedente dicto Iohannipetro Iacobi seu prioratu predictum alias quomolibet dimittente eidem Laurentio liceat ad dictum prioratum, cuius fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, liberum habere accessum, ingressum sive regressum illiusque corporalem pos-*

<sup>68</sup> a. a. O. S. 67, 121; Quellenlexikon Band VII., 321.

<sup>69</sup> Bibl. Vat., Vat. lat. 8598 fol. 25; Ferrajoli a. a. O. S. 24.

*sessionem libere apprehendere et retinere, ac si cessionem minime fecisset*". Eine weitere Bulle vom 29. Mai 1519 (Reg. Vat. 1122 f. 22v. ff.) überträgt ihm die Pfarrkirche „*prepositura nuncupata Sancti Viti de Valle Sancti Angeli et unum perpetuum simplex beneficium ecclesiasticum sub invocatione Sancti Antonii in ecclesia Sancti Paterniani oppidi de Antiquo Spoletanae diocesis*", deren Jahreseinkünfte 24 Golddukaten betragen. Sie nennt ihn „*clericus Camerinensis diocesis, familiaris suus, etiam scutifer et commensalis suus*". Diese Auswahl von Beispielen, die sich durch zahlreiche andere vermehren läßt, möge genügen. Sie zeigt hinreichend, daß Laurentius Parmenius zum mindesten während der Dauer der Regierungszeit Leos X. nicht *cantor secretus* des Papstes war, sondern ihm als *custos bibliothecae sacri palatii* diente.

### Martinus

1520, 12. September (Intr. et Ex. 560 f. 161 (alt 194)): *Dicta die solvit ducatos sex similes de mandato sub die prima presentis Martino musico secreto pro eius provisione Augusti preteriti* \_\_\_\_\_ *duc. VI*

Am Rande: *Martino musico*.

Außer dieser einen Eintragung für August 1520 erscheint keine weitere, die diesen Kammermusiker Leos X. betrifft. Er wäre daher nur einen Monat in seiner Privatkapelle gewesen. Ich möchte jedoch eher annehmen, daß der Buchführer wieder einmal den Namen des Empfängers verschrieben hat und Mathias Marilianus gemeint ist. Die Provision von 6 Golddukaten ist die gleiche. Zudem fehlt bei diesem eine Gehaltsbuchung für den August 1520, während er sonst in diesem Rechnungsjahre von April bis Juli und von September bis zum Februar 1521 jeden Monat erscheint. Jedoch — non liquet. Haberl und Eitner notieren ihn nicht.

### Mathias Marilianus (Marlianus)

1514, 15. Mai (Intr. et Ex. 552 f. 56v. (alt 152v.)): *Die dicta solvit ducatos duodecim similes de mandato sub die XI presentis Mathie Mariliano et Raphaeli Lunerio musicis S. D. N. pro eorum provisione unius mensis incepti XI presentis et ut sequitur finiendo numeratos eisdem* *fj XII*

Am Rande: *Musicis secretis S. D. N.*

Dieser Kammermusiker erscheint zunächst vom 11. Mai 1514 bis Juni 1515<sup>70</sup> zusammen mit Raphael Lunerius im Dienste Leos X. Dann wird er von August 1515 und — wenn man ihn mit Iohannes Mathia identifizieren will (siehe diesen) — von Juli 1515 bis August 1516 in den *Introitus* und *Exitus*-Bänden allein mit 6 Golddukaten monatlicher Provision verzeichnet. Von September 1516 an fehlt er. Erst am 10. August 1517 ist er wieder mit 6 Golddukaten für diesen Monat gebucht. Die Erklärung der fast einjährigen Unterbrechung gibt nachfolgendes Motuproprio:

1517, September (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 27v.): *Postquam Mathie Mariliano Mediolanensi musico de salario et provisione sex ducatorum auri de camera singulis mensibus motu proprio providerat ac eisdem sex ducatos sive sallarium (sic) et provisionem per Raphaelem episcopum Ostiensem sancte Romane ecclesie camerarium et generalem thesaurarium suos eidem Mathie musico solvi mandaverat dictusque Mathias per certum tempus ab urbe ex certis rationabilibus causis se absentaverat quodque propter huiusmodi*

<sup>70</sup> 1515, 13. Juli (Intr. et Ex. 554 f. 50 (alt 163)): *Dicta die solverunt ducatos duodecim auri de camera de mandato sub die primo presentis Mario (sic für Mathie) et Raphaeli musicis secretis S. D. N. pro eorum provisione Iulii proxime preteriti numeratos eisdem* *Duc. XII b—*

Am Rande: *Musicis secretis*.

Der Name Mario ist m. E. ein offensichtliches Schreibversehen des Buchungsbeamten. Ein besonderer *musicus secretus* Marius (Haberl a. a. O. S. 67) ist daher zu streichen.



*absentiam camerarius et thesaurarius sallarium seu provisionem predictam eidem Mathie solvere recusarunt, prout recusant de presenti, mandat prefatis camerario et generali thesaurario, quatenus eidem Mathie, qui actu in Romana curia presens et artem musice prout ante absentiam exercere paratus existit, sallarium predictum deinceps prout ante eius absentiam solvant et contribuunt. Decernit salarium seu provisionem a prima die mensis Augusti proxime elapsi incepisse et deinde singulis mensibus futuris durare.*

Seitdem erscheint Mathias Marilianus regelmäßig mit seiner Provision bis Februar 1521. Es ist jedoch anzunehmen, daß er auch weiterhin bis zum Tode des Papstes, also bis Dezember 1521, der Privatkapelle seines Gönners angehörte. Haberl und Eitner notieren ihn nur für 1516 und 1517<sup>71</sup>.

### Nicolaus de Albis

Das Motuproproprio Leos X., das Nicolaus de Albis zusammen mit Laurentius de Bergomotiis und Iohannes Iacobus de Tarvisio als Kammersänger in seine Privatkapelle einstellte, datiert vom 1. Juli 1513. Die Zahlung der monatlichen Provision von 5 Golddukaten für jeden von ihnen wurde jedoch rückwirkend vom 1. Mai des Jahres an festgesetzt. Bereits am 30. Juli 1513 erhielt er gleich seinem Kollegen Laurentius de Mutina den ersten Gnadenerweis des Papstes, dem zahlreiche andere folgten.

1513, 30. Juli (Reg. Vat. 995 f. 288 ff.; Herg. 3876): *Nicolao de Albis clerico Paduano familiari etiam continuo commensali suo monasterium Sancti Petri de la Remondina ordinis Sancti Benedicti vel alterius ordinis Caprulensis diocesis certo modo vacans, cuius fructus octuaginta ducatorum auri de camera valorem annum non excedunt, commendat.* 1514, 19. August (Reg. Vat. 1034 f. 85 ff.; Herg. 11102): *Eidem familiari etiam continuo commensali suo canonicatum et prebendam ecclesie Tridentine obitu Michaelis Brosei vacantes, quorum fructus vigintiquatuor ducatorum auri de camera valorem annum non excedunt, confert.*

1514, 25. September (Reg. Lat. 1316 f. 181 ff. (alt 164 ff.); Herg. 11934/5): *Eidem archidiaconatum ecclesie Tridentine, quem Bernardus electus Tridentinus obtinebat et cuius fructus quadraginta ducatorum auri de camera valorem annum non excedunt, confert.*

1515, 5. Juni (Reg. Vat. 1041 f. 11 f., 13 f.; Herg. 15793/4): *Cavallicensi et Asculano episcopis ac vicario patriarche Aquilegiensis in spiritualibus generali mandat, quatenus Nicolao de Albis clerico Paduano familiari etiam continuo commensali suo a) unum ad Sancti Vincislai et aliud ad Sancte Catherine altaria sita in ecclesia Sancte Marie civitatis Austrie Aquilegiensis diocesis perpetua simplicia beneficia ecclesiastica et b) mansionariam prebendam subdiaconalis nuncupatam eiusdem ecclesie conferant.*

Die Jahreseinkünfte zu a) und b) betragen je 24 Golddukaten. Diese beiden Pfründen verließ Leo X. am 13. Juni 1516 (Reg. Vat. 1055 f. 52v., 55r.) dem „Juliano Charon familiari et continuo commensali suo“, nachdem sie „per liberam resignationem Nicolai de Albis familiaris continui commensalis sui nuper ad dicta altaria perpetui beneficiati“ bzw. „nuper ipsius ecclesie mansionarii“ frei geworden waren. Hierbei dispensierte er ihn von seinem früheren Gebot, „quod, si quis in infirmitate constitutus resignaret aliquod beneficium et postea infra viginti dies ex ipsa infirmitate decederet ac beneficium ipsum conferretur per resignationem sic factam, collatio huiusmodi nulla esset ipsumque beneficium nichilominus per obitum vacare censeretur“, und bewilligte ihm aus besonderer Gnade, daß, „si forsan dictus Nicolaus tempore resignationis huiusmodi in aliqua infirmitate constitutus existat, ex qua infra viginti dies post dictam resignationem decedere contingat, nichilominus collatio et provisio predicte valide et efficaces existant ipsaque simplicia beneficia non per obitum, sed per resignationem vacasse censeantur, posteriori

<sup>71</sup> a. a. O. S. 67, 122; Quellenlexikon Band VI., 331.

*voluntate predicta ac statutis et consuetudinibus supradictis roboratis ceterisque contrariis nequaquam obstantibus.*“ Am gleichen Tage erhielt der Erzbischof von Neapel das „*archidiaconatus ecclesie Tridentine et plebanie nuncupate B. Marie de Mediocorone ac SS. Sizinii et Alexandri parr. ecclesie ac unum in Anghani et aliud in Casolonon ecclesiis perpetua simplicia beneficia clericatus nuncupata Tridentine et Veronesis dioc.*“ mit 150 Dukaten Jahres Einkünften, auf die ihr bisheriger Inhaber Nic. de Albis verzichtet hatte (Reg. Vat. 1059 fol. 240v.). Eine Bulle vom 16. Juni 1516 (ib. fol. 265) endlich übertrug dem päpstlichen Kapellsänger Ioh. Franciscus de Zonatis die Pfarrkirche „*plebs nuncupata S. Iohannis Baptiste de Bulzano Regiensis dioc.*“, die durch den Tod ihres Inhabers Nicolaus de Albis freigeworden war.

Nicolaus de Albis cantor ist bereits im Rotulus vom Mai 1514<sup>72</sup> unter den cubicularii des Papstes aufgeführt. Er wohnte mit anderen Sängern, von denen Iohannes Iacobus Trivisanus und 1515 Iacobus Larcintus namentlich notiert werden, im Borgo in einem Hause, dessen Miete ihnen von der Apostolischen Kammer gezahlt wurde<sup>73</sup>. Sein Tod ist Ende Mai 1516 anzunehmen, da am 20. Juni 1516 für diesen Monat nur noch 10 Golddukaten für Laurentius de Mutina und Ioh. Iacobus de Tarvisio angewiesen wurden, mit denen er bis dahin jeden Monat seine Provision zusammen empfangen hatte.

#### Nicolaus Foncher

1517, 1. November (Reg. Vat. 1146 f. 75v. ff.): *Nicolao Fondier*<sup>74</sup> *familiari suo, qui etiam cantor secretus et continuus commensalis suus ac in decimo septimo vel circa eius etatis anno constitutus existit, unum Sancti Agricole et alium Sancti Petri ac reliquum Sancti Desiderii ecclesiarum Avinionensium canonicatus confert, unam vero Sancti Agricole et aliam Sancti Petri ac reliquam Sancti Desiderii ecclesiarum predictarum prebendas ac dignitates, personatus, administrationes vel officia, si qui, si que vel si qua vacant ad presens aut cum simul vel successive vacaverint, post acceptationem illorum vel illarum per eum factam reservat.*

1518, 26. September (Reg. Vat. 1120 f. 96v. ff.): *Eidem familiari suo, qui etiam cantor secretus et continuus commensalis suus ac in decimo septimo vel circa eius etatis anno constitutus existit, canonicatum et prebendam Beate Marie de Monte Sussionensis diocesis per obitum Iacobi Dausselet ipsius ecclesie canonici vacantes, quorum fructus viginti quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

Dieser Kammersänger Leos X. erscheint weder in den *Libri Introitus et Exitus* noch in den Büchern *Serapicas*. Wann er in die Privatkapelle des Papstes eintrat und wann er aus ihr ausschied, ist unbekannt. Er ist jedoch nach den mitgeteilten Dokumenten sicher für die zweite Hälfte des Jahres 1517 und für 1518 in ihr nachgewiesen. Bei Haberl fehlt er.

#### Petrus Maler

1524, 10. Dezember (*Intr. et Ex. 561 fol. 200v.*): *Dicta die solvit duc. viginti quinque auri de camera sub die VI Aprilis preteriti Petro Maler et sociis musicis ad bonum computum eorum provisionis de tempore Leonis*  
ff XXV

Am Rande: *Petro Maler et sociis.*

Dieser Künstler erscheint mit seinen Gefährten nicht in *Intr. et Ex. 560*, das die Zahlungen bis 11. März 1521 verbucht. Er muß daher im letzten Pontifikatsjahre, etwa von April 1521

<sup>72</sup> Vat. lat. 8598 f. 16; Ferrajoli a. a. O. S. 18; H.-W. Frey a. a. O. Acta Musicologica XXIV, Fasc. III/IV S. 162, Note 63.

<sup>73</sup> Siehe „Die Musikforschung“, Jahrg. VIII, S. 421 unter Iacobus Larcintus und AVat. Arm. XXIX. Divers. Camer. Vol. 63 fol. 265v.

<sup>74</sup> Der Name dieses Kammersängers ist nach Reg. Vat. 1120 f. 96v. deutlich „Fondier“. Weniger sicher ist die Lesung in Reg. Vat. 1146 f. 75v., wo der Name auch „Foudier“ sein könnte. Da aber in beiden Papstschreiben das Alter des Künstlers mit „siebzehn Jahren oder ungefähr“ angegeben ist, so kann es sich nur um eine und dieselbe Person handeln, und es ist daher beide Male „Fondier“ zu lesen.

an in die Privatkapelle Leos X. eingetreten sein, nicht erst 1524, wie Pastor IV. 2 S. 173 Anm. 7 anführt. Ob er mit dem von Serapica (II. fol. 29) am 19. August 1519 mit 2 Gefährten verzeichneten Pfeifer „Pietro Malet“ (siehe diesen) identisch ist, muß einstweilen dahingestellt bleiben.

#### Petrus Pirrinus (Pietro Perino)

Serapica bringt folgende Notizen über ihn:

1521, 21. Januar (ASTR. Serapica III. fol. 5): *A di 21 de Gennaro 1521.*

*A Pietro Perino cantorino secreto di N. S., dixe per mandar al paese un suo fratello — D. 12.*

1521, 1. April (III. fol. 15): *A di primo di Aprile 1521.*

*A Pietro Perini cantorino secreto di N.o S.re ducati dodici per uno, die mando messer Campentras (sic) a chiamar a Napoli, et dui per sua mancia — D. 14.*

Vielleicht ist auf ihn auch noch die folgende Buchung zu beziehen:

1521, 11. März (III. fol. 13): *A uno putto di Carpentrasso ducati dieci, dixe per dare a uno, che si va al paese — D. 10.*

Dieser cantor parvus ist m. E. mit Petrus Pirrinus zu identifizieren, den eine Bulle Leos X. vom 3. August 1520 als cantor, ständigen Tischgenossen und im vierzehnten Lebensjahr stehend aufführt und dem die Kirche „*Sancti Petri loci de Avesano*“ und eine „*perpetua capellania ad altare nostre donne situm in ecclesia de Aramone Uticensis diocesis*“ übertragen werden<sup>75</sup>. Da er in den Buchungen mit dem Kapellmeister der päpstlichen Sängerkapelle Elziarius Genet alias Carpentras in Verbindung gebracht ist — zum mindesten einmal —, so ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß er als Singknaube und Schüler dieses Meisters auch der päpstlichen Kapelle angehörte. Auf jeden Fall ist jedoch seine Zugehörigkeit zur Privatkapelle Leos X. in den Jahren 1520 und 1521 urkundlich gesichert.

#### Raphael Lunerius

Haberl und Eitner<sup>76</sup> verzeichnen ihn 1515 als *musicus secretus* in der Privatkapelle Leos X. Er wird jedoch zum ersten Male bereits am 15. Mai 1514<sup>77</sup> zusammen mit Mathias Marilianus erwähnt. Danach war er am 11. Mai dieses Jahres in den Dienst des Papstes getreten. Wenigstens rechnete von diesem Tage an seine monatliche Provision von 6 Golddukat. Am 13. Juli 1515 ist er zum letzten Male mit seinem Kollegen notiert.

#### Raynerius

In einer Sammelanweisung des Kardinalkammerers Raphael Riarius, Bischofs von Ostia, (ASTR. *Mand. Cam. Vol. 859 f. 35 ff.*)<sup>78</sup> der „*Subventiones, que de pecuniis Alumerie singulo mense distribuantur per dominum Andream Belanti et socios illarum depositarios*“ vom August 1513 findet sich fol. 36 folgende Eintragung:

*Raynerio cantori ducatos quattuor de bol. 72*

fj 4

<sup>75</sup> Siehe „Die Musikforschung“, Jahrg. VIII, S. 194. Meine dortige Angabe, er erscheine nicht unter den *cantores secreti* Leos, ist daher richtig zu stellen.

<sup>76</sup> Haberl a. a. O. S. 67, 123; Quellenlexikon Band VIII. S. 129.

<sup>77</sup> Intr. et Ex. 552 f. 56v. (alt 152v.), siehe oben S. 47 unter Mathias Marilianus und Note 70; ASTR. *Mand. Cam. Vol. 859 f. 42*: *Mathie et Raphaeli musicis secretis ducatos auri de camera — 12*

Am Rande: *Mathie et R(aphaeli)*. Die vorausgehende Buchung an den Goldschmied Leos X. betrifft dessen Provision für Mai 1514. So ist auch diese an die beiden Kammermusiker mit Mai 1514 anzunehmen.

<sup>78</sup> Die Einzelanweisungen beginnen mit einer solchen für „*Reverendo patri domino Josue episcopo Asculano ducatos quinque de bol. 72 pro ducato auri de camera pro eius subventionem presentis mensis Augusti 1513*“. Da fol. 38 eine weitere Sammelanweisung des Kardinalkammerers an die „*depositarios generales pecuniarum camere apostolice die 20 Octobris*“ folgt, erscheint die Zahlung an den Sänger mit August, allenfalls September 1513 datiert.

Am Rande: *Raynerio cantori*

Ein Motuproprio Leos X. an „*Petro de Paziis affini suo*“ (ASTR. Vol. 859B f. 19v.) bewilligt diesem eine monatliche Provision von 30 Golddukaten, zahlbar „*singulis mensibus pro eius subventione super alumeriis suis per Andream de Bellantibus sancte Cruciate aluminum appaltatorem, amotis Gabriele de Nerotti, cui decem, et Raynerio cantore, cui quatuor, ac duobus episcopis, quorum cuilibet quinque persolvebantur*“. Es trägt kein Datum, ist jedoch m. E. noch in das Jahr 1513 anzusetzen, daher der Sänger wohl Ende 1513 den päpstlichen Dienst verlassen haben wird. In den *Libri Introitus et Exitus* und in den Büchern *Serapicas* erscheint er nicht. In der *Descriptio urbis* von Gnoli (S. 446)<sup>79</sup> wird ein *musicus Raynier* erwähnt. Er war verheiratet und stammte aus Lyon. Dies ergibt sich aus einem Akt des Notars Thebaldeschis vom 26. Januar 1537 (ASTR. Prot. Thebaldeschis n. 1762, f. 361), in dem aufgeführt sind „*nobilis domina Elisabetta quondam Turchetti relicta seu uxor quondam Raynerii musici laici Lugdunensis quondam Magdani de Nerutiis*“ und „*hon. vir dominus Andreas quondam Magdani de Nerutiis de Pisis procurator assertus et germanus frater domini Raynerii prefati quondam Magdani*“<sup>79</sup>.

## Siliminus

Eine Buchung in *Intr. et Ex.* 558 f. 183<sup>80</sup> vom 11. März 1519 weist „*Francisco et Similino Gallicis cantoribus secretis S. mi D. N.*“ die Februarprovision mit zusammen 18 Golddukaten an. Weitere Notizen über ihn fehlen, so daß er nur für diesen einen Monat im Dienste Leos X. sicher nachgewiesen ist.

## Simon Malle

1520, Juni (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 f. 116v.): *Raphaeli episcopo Ostiensi camerario et thesaurario et depositario ac camere apostolice clericis et inibi presidentibus mandat, quatenus Simonem Malle clericum Leodiensis diocesis, quem nuper in cantorem secretum et familiarem suum continuum commensalem recepit, in rotulo seu mandato pro cantore suo secreto describant necnon quinque ducatos auri in auro de camera pro salario admittant et ex nunc dictos quinque ducatos pro salario presentis mensis Junii persolvant ac deinceps idem salarium absque mora singulis mensibus eidem Simoni consignent*. Entsprechend werden erstmalig am 12. Juli 1520 „*de mandato sub die prima presentis Simoni*“<sup>81</sup> *cantori secreto*“ fünf Golddukaten für Juni ausgezahlt, und diese Buchungen laufen jeden Monat weiter bis zu der letzten unter dem 11. März erfolgten Eintragung für Februar 1521. Das Ende seines Dienstes in der Privatkanpelle darf wohl mit dem Tode Leos X. angenommen werden.

## Valentinus de la Rue

1519, September (ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B f. 48): *Valentino de la Rue militi ordinis Sancti Iohannis Ierosolimitani cantori suo secreto, ut se commodius sustentare valeat, quolibet mense pro eius faciendis expensis incipiendo die prima Septembris anni millesimi quingentesimi decimi noni sex ducatos auri de camera dat et dari vult vita eius durante*.

<sup>79</sup> Beide Hinweise sind den nachgelassenen Aufzeichnungen von Prof. Alberto Cametti-Rom entnommen, die mir sein Sohn Dr. Roberto Cametti freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Hierfür gebührt ihm mein aufrichtigster Dank.

<sup>80</sup> Siehe unter *Franciscus* („Die Musikforschung“ VIII, S. 416).

<sup>81</sup> Vgl. *Intr. et Ex.* 560 fol. 146 (alt 179). Bei der Buchung vom 12. August 1520 (ib. fol. 154) für Juli ist sein Name mit „*Simoni Millo*“, bei der vom 25. Oktober (ib. fol. 173) für September 1520 mit „*Simoni Mella*“ beschrieben.

1519, 12. November (Intr. et Ex. 559 f. 166 (alt 207)): *Dicta die solvit ducatos decem et octo similes de mandato sub die primo huius Valentino de Rue cantori secreto S. D. N. pro eius provisione trium mensium finiendorum per totum presentem mensem* duc. XVIII

Am Rande: *Valentino de Rue cantori secreto*

In den beiden folgenden Buchungen vom 30. Januar 1520 für Dezember 1519 und vom 15. Februar für Januar 1520 ist Valentino de la Rue als *musicus secretus* bzw. *musicus* notiert. Für das Pontificatsjahr März 1520 bis März 1521 liegen folgende Eintragungen vor: 1520, 25. Mai (Intr. et Ex. 560 f. 134v. (alt 167v.)): *Dicta die solvit ducatos triginta similes de mandato sub die primo presentis domino Valentino de Rue cantori secreto pro eius provisione Februarii, Martii et Aprilis proxime preteritorum et Maii presentis et Junii proxime futuri* duc. XXX

Am Rande: *Valentino cantori*

1520, 30. August (ib. f. 157v. (alt 190v.)): *Die 30. Augusti solvit ducatos viginti- quatuor auri de camera de mandato sub die 29. Julii preteriti Valentino de Ruere (sic) pro eius provisione quatuor mensium finiendorum die ultima Martii 1521 vigore motus- proprii Sanctissimi domini nostri* \_\_\_\_\_ duc. XXVIII  
*Nota quod supradictum mandatum debuerat in hoc libro ad exitum fol. 197<sup>82</sup>.*

Am Rande: *Valentino musico*

1520, 25. September (ib. f. 164 (alt 197)): *Dicta die solvit ducatos trigintasex similes de mandato sub die 29. Maii proxime preteriti Valentino musico secreto pro eius provisione sex mensium finiendorum die ultima Novembris futuri* duc. XXXVI  
*Nota quod supradictum mandatum debuerat poni ad exitum in hoc libro fol. 190<sup>82</sup>*

Am Rande: *Valentino musico*

Die letzte Anweisung (ib. f. 210v. (alt 243v.)) ist datiert vom 11. März 1521 und lautet auf „*de mandato sub XX huius Valentino de la Ruvere militi pro sua provisione Aprilis futuri* \_\_\_\_\_ duc. VI

Am Rande: *Valentino militi.*

Valentinus de la Rue ist hiernach vom 1. September 1519 bis April 1521 im Dienst Leos nachgewiesen, und zwar wird er sowohl als *cantor* wie als *musicus secretus* bezeichnet. Da er „*durante eius vita*“ angenommen war, wird er erst mit dem Tode des Papstes am 1. Dezember 1521 ausgeschieden sein. Haberl<sup>83</sup> führt ihn nur für 1519 als *musicus secretus* auf.

Überblickt man den Bestand der Mitglieder der Privatkapelle Leos X. in den einzelnen Regierungsjahren an Hand der *Libri Introitus et Exitus*, deren Ausgabe- eintragungen mit dem 11. März, dem Ende des jeweiligen Pontifikatsjahres, abschließen und z. T. nach stile fiorentino datiert sind, so ergibt sich für die Kosten, die dieser musiklebeisterte Papst für sie aufwendete, annähernd das folgende Bild. Hierbei sind diejenigen Künstler nicht berücksichtigt und nicht nochmals aufgeführt, die nur vorübergehend oder wenige Monate im Jahr in ihr dienten. Im ersten Pontifikatsjahr sind es Galeazzo Baldo aus Bologna, Iohannes Maria Domi- nici Alemanus, Lorenzo Bergomozzi aus Modena mit Nicolao de Albis und Iohannes

<sup>82</sup> Diese beiden Buchungen zeigen m. E., daß die Eintragungen in die *libri Introitus et Exitus* nicht jeweils an den einzelnen angegebenen Tagen, sondern auf Grund von Minuten oder Zetteln in Abständen erfolgten, worauf die Unterlagen anscheinend vernichtet wurden. Auch ist dem Buchführer ein Fehler unterlaufen, indem er sowohl am 25. Mai als auch am 25. September die Juniprovision dem Künstler anwies.

<sup>83</sup> a. a. O. S. 67, 124.

Iacobus de Tarvisio sowie Antonio Bruhier, im ganzen sechs, die ständig wiederkehren. Die Summe ihrer Provisionen im Monat erreicht 52 Golddukat. 1514 treten Raphael Lunerio und Mathia Mariliano hinzu, so daß die monatlichen Kosten auf fj 64 anwachsen. Im dritten Regierungsjahr (12. März 1515 bis 11. März 1516) sind es Galeazzo Baldo, Mathia Mariliano, Antonio Bruhier, Lorenzo Bergomozzi mit seiner Gruppe sowie Ioh.-Maria (wohl Dominici), im ganzen sieben, mit einem Aufwand von 61 Golddukat im Monat, der im vierten durch die Aufnahme von Giovan Ambrosio auf 69 Golddukat anwächst. In diesem ist Dominici durch Giovan Maria de Medici ersetzt. Im fünften Pontifikatsjahre werden durch den Hinzutritt von Giorgio da Parma (Parmerio) zu den bisherigen acht Mitgliedern 75 Goldflorins monatlich für sie ausgegeben. Vom 12. März 1518 bis 11. März 1519 betragen die Aufwendungen für Laurentius de Mutina (de Bergomotiis), Ioh. Iacobus Trivisanus, A. Bruhier, Georgius da Parma, Ioh. Maria de Medicis, Mathias Marilianus und Galeatius Baldus 62 Golddukat im Monat. Die Zahl der ständigen Mitglieder ist durch den Wegfall von Iacotinus Level und Iohannes Ambrosius auf sieben gesunken. Dafür schnellen die Kosten im siebenten Pontifikatsjahr sprunghaft auf 113 Golddukat im Monat in die Höhe. Zu den sieben Musikern des Vorjahres sind Iacotino Level, Firmin Le Clerc, Francesco Vanelst, Hylarius Penet, Andreas de Silva, ferner Claudio de Alexandris, Hieronymo de Ameria und Valentino de la Rue hinzugekommen, so daß die Privatkapelle auf 15 Künstler angewachsen ist. Im achten Regierungsjahr, dem letzten, für das die urkundlichen Nachweise in den *Libri Introitus et Exitus* vorhanden sind, erscheinen nach dem Ausscheiden des Iacotino Level und seiner beiden Kollegen im September – Hylarius Penet erhält weiterhin bis Mai 1521 seine Provision – die Musiker bzw. Sänger Ioh. Iacobo Trivisano, Giorgio da Parma, Francesco de Manfronibus, Cesare de Tolentino, Galeatio Baldo, Mathia Mariliano, Antonio Bruhier, Hieronymo Amerino, Lorenzo Bergomozzi da Modena, Andreas de Silva, Giovan Maria de Medicis, Simone Malle, Claudio de Alexandris und Valentino de la Rue als ständige Mitglieder, für die durchschnittlich ein monatlicher Aufwand von 108 Golddukat erforderlich ist. Nicht gerechnet sind Künstler wie Iohannes Esquina, Iustinus Doro, die nur kurze Zeit im Dienste des Papstes standen.

Die Übersicht über die Privatkapelle Leos X., ihre Mitglieder und ihre Kosten würde nicht vollständig sein, wenn nicht gleichzeitig die z. T. erheblichen Aufwendungen mit herangezogen würden, die die Aufzeichnungen des Geheimkammerers Giovanni Lazzaro de Magistris genannt Serapica über die „*Spese private*“ seines Herrn enthalten. Von ihnen sind drei Bände im Römischen Staatsarchiv vorhanden (ASTR. Cam. Vol. 1489, 1490 und, mit Bleistift signiert, Camerale I), die vom 28. Juli 1516 bis zum 20. November 1521 reichen. Sie zeigen nicht nur die Güte, das teilnehmende Herz und die unbegrenzte Freigebigkeit, sondern auch die Genußfreudigkeit und Sorglosigkeit dieses prachtliebenden Mediceerpapstes, der sich in der Pflege der Musik und ihrer Künstler nicht genug tun konnte.

Zunächst finden sich in den Büchern Serapicas einzelne verstreute Notizen über die päpstliche Kapelle und über einige ihrer Mitglieder. So erhielt das Sängerkollegium zu bestimmten Festtagen des Kirchenjahres besondere Geldgeschenke in verschiedener Höhe:

- 1517, 13. April (Serapica I, fol. 21): *E piu a di 13 a cantori di cappella* ———— *duc. 50*  
 1518, 29. Juni (I. fol. 56): *E piu a di 29 a li cantori di cappella ducati centodui iulios cinque* ———— *duc. 102 iul. 5*  
 1518, 29. Dezember (I. fol. 92): *E piu a li cantori de la cappella ducatos cinquanta per mancia* ———— *duc. 50*  
 1519, 30. Juni (Serapica II, fol. 22): *E piu a li cantori<sup>84</sup> ducati centosei larghi, son di camera* ———— *duc. 108 iul. 7*  
 1519, 27. Dezember (II, fol. 55): *Et a li cantori di cappella adi 27 dicto ducatos 77* ———— *duc. 77*  
 1520, 2. Juli (II, fol. 77): *E piu ducati cento simili dati a li cantori di cappella* — *duc. 100*  
 1520, 25. Dezember (Serapica III, fol. 2): *A Nostro Signore ducati cinquanta doro di camera per dare ali cantori<sup>84</sup>, porto messer Bartholomeo* ———— *duc. 50*  
 1521, 30. Juni (III, fol. 23v.): *A N. S. per dare a li cantori<sup>84</sup> ducati cento* ———— *duc. 100*  
 Diese Buchungen lassen zwei Schlußfolgerungen zu: Bereits unter Leo X. erhielt die päpstliche Kapelle zu Ostern, am Peter- und Paulstage und zu Weihnachten besondere Remunerationen, eine Übung, die durch die Jahrhunderte erhalten blieb; denn nach den seit 1535 erhaltenen Diarien bzw. nach den Camerlengatsbüchern der Capella Sistina, die seit 1599 und 1600 vorhanden sind, erhielt das Sängerkollegium „*quattro mancie ordinarie*“ im Jahr: zu den drei genannten kirchlichen Festen und zum Krönungstage des jeweiligen Pontifex. Sodann verzeichnen auch die Bücher Serapicas offensichtlich nicht alle *spese private* des Papstes<sup>85</sup> in den einzelnen Jahren.  
 Verschiedene Kapellsänger erhalten von Leo X. besondere Belohnungen und Unterstützungen:  
 1516, 29. September (I. fol. 5): *E piu a m.<sup>o</sup> Egidio (Carpentier), cantor di cappella, che sta malato, ducati venti* ———— *Duc. 20.*  
 Vielleicht ist auf ihn auch die folgende Buchung zu beziehen:  
 1516, 1. September (I. fol. 3): *E piu ducati quindici dati a uno cantore malato* ———— *duc. 15.*  
 Am 3. März 1517 erhält Hylarius Turluron ein Geschenk von 50 Golddukaten. (Serapica I, fol. 19): *A di 3 di Marzo M. D. XVII.*  
*La S.ta di N.o S.re de dare ducati cinquanta di camera dati a Tulluru (sic) cantore di capella<sup>86</sup> a di 3 di Marzo* ———— *Duc. 50*  
 Hiernach ist dieser Sänger bereits Anfang 1517 in der cappella pontificia nachgewiesen, nicht erst seit 1520. — Johannes Beausseron und Vincentio Misonne<sup>87</sup> werden am 16. Oktober 1518 mit zusammen 20 Dukaten bedacht. Auch der Kapellsänger Bidon (Antonius Colebault)<sup>88</sup> erscheint mehrere Male. Er war verheiratet, hatte einen Sohn Gasparrino, und Iannes musicus war sein Familiare.  
 1516, 28. August (I. fol. 3): *E piu a di 28 di decto a Bidon cantore* ———— *duc. 50*  
*E piu a certi soi compagni ducati trenta* ———— *duc. 30*  
 1519, 3. März (II, fol. 7): *E piu a Gasparrino figlio di messer Bidone musico ducati dieci* ———— *duc. 10*

<sup>84</sup> Diese Eintragung ist m. E. auf die Sänger der cappella pontificia, nicht auf die *cantores secreti* zu beziehen.

<sup>85</sup> Serapica I. z. B. enthält keine Eintragungen vom Dezember 1516. Diese springen vom 29. November 1516 unmittelbar auf den 5. Januar 1517 über (I. fol. 15v., 16, 16v.). 1517 ist die Ostergratifikation notiert, nicht jedoch diejenige zu Peter und Paul und zu Weihnachten, die beide in den folgenden Jahren regelmäßig verzeichnet werden. Dagegen fehlt 1518–1521 eine Notiz über die mancia zum Osterfeste.

<sup>86</sup> Siehe „Die Musikforschung“, Jahrg. VIII, S. 73.

<sup>87</sup> Serapica I, fol. 78v.: *E piu a messer Ioan Bausseron et messer Vincentio Misonson cantori* ———— *duc. 20.* Über diese beiden Sänger siehe „Die Musikforschung“, Jahrg. VIII, S. 179 f., 195 ff.

<sup>88</sup> Vgl. „Die Musikforschung“, Jahrg. VIII, S. 62.

1520, 14. August (II. fol. 79v.): *E piu a di 14 a Iannes musico familiar di Bidon per ir al paese, disse el Marchese* \_\_\_\_\_ duc. 12

1520, 24. Dezember (III. fol. 2): *A Philippo cantorino sta apresso di messer Bidone ducati cinquanta per dare al dicto messer Bidone* \_\_\_\_\_ duc. 50

*A messer Iulio de Tuti duc. septem per far un giuppone et un par di calze a Philippo predicto* \_\_\_\_\_ Duc. 7

1521, 25. Juni (III. fol. 23v.): *A Gasparino figlio de messer Bidone ducati dieci, dixè messer Iulio de Tuti* \_\_\_\_\_ duc. 10.

Für diesen Philippo cantorino empfängt (III. fol. 1): *messer Iulio de Tuti ducati quattro iulii cinque, dixè per iscotere una veste di velluto di m. o Philippo cantorino stava con S(an)ta M(ari)a in por(ti)co* \_\_\_\_\_ D. 4. iulii 5 —; er wird am 26. Juni 1521 (III. fol. 23v.) vom Papste nochmals eingekleidet:

*La S.ta di N. S. de dare ducati septanta doro di camera iulii septe dati a messer Iulio de Tuti, dixè hauer spesi per commissione di N. S. per vestimenti di m. o Philippo cantorino* \_\_\_\_\_ duc. 70 iul. 7

Ob Antonius Bidon neben seiner Mitgliedschaft in der cappella pontificia gleichzeitig auch der Privatkapelle Leos X. angehörte, läßt sich aus diesen Notizen nicht mit Sicherheit feststellen, erscheint jedoch m. E. nicht ausgeschlossen.

Endlich kehrt wiederholt ein Gasparo fiammingo cantore wieder.

1520, 23. August (II. fol. 81): *A Gasparo fiammingo cantore ducati cinquantaquattro, cioe trenta per vestirsi et 24 per sua provisione cominciando el sopradecto di, disse messer Amerigo de Medici* \_\_\_\_\_ duc. 54

1520, 17. Dezember (III. fol. 2): *A Gasparo fiamengo ducati sedici per Dicembre et Genaro* \_\_\_\_\_ duc. 16

1521, 18. Februar (III. fol. 9.): *A Gasparo fiamengo per il dicto tempo* \_\_\_\_\_ duc. 24.

Unter diesem flämischen Künstler den päpstlichen Kapellsänger Gaspar Weerebeke zu vermuten, liegt nahe; dann wäre dieser neben seiner Zugehörigkeit zur cappella pontificia auch Mitglied der Privatkapelle Leos X. gewesen, und zwar von August 1520 bis April 1521 mit einer monatlichen Gage von 8 Golddukaten. Dann wäre er auch noch in der päpstlichen Kapelle bis 1521 anzunehmen. Beispiele für solche Doppelstellung boten bereits Andreas de Silva und Antonius Bruchier, die auch neben ihrer monatlichen Provision von 8 Golddukaten als Mitglieder der päpstlichen Kapelle den gleichen Betrag als Kammersänger des Papstes bezogen. Jedoch stehen dieser Vermutung einige Erwägungen entgegen. Dieser „Gasparo fiamengo“ wurde bei seinem Eintritt in die Privatkapelle neu eingekleidet. Offenbar traten die *musici* und *cantores secreti* in besonderen Prachtgewändern auf, die sie von dem päpstlichen Mäcen erhielten; denn die Kapellsänger hatten ihr Chorhemd, die *cotta*, und bedurften keiner anderen Kleider. Zu Andrea de Silva z. B. findet sich nirgends eine Buchung oder eine Notiz, daß ihm bei seiner Anstellung als *cantor secretus* neue Gewänder geschenkt wurden. Sodann dürfte Gaspar Weerebeke für die Aufnahme in die Privatkapelle wohl schon zu alt gewesen sein. Sein Geburtsjahr wird teils um 1440 oder etwas vorher<sup>88a</sup>, teils um 1445<sup>88b</sup> angenommen. Folgt man dem ersten Ansatz, so wäre Weerebeke damals über 80 Jahre alt gewesen, und auch der zweite Ansatz ließe ihn immer noch etwa 75-jährig sein. In solchem Alter dürfte die Stimme trotz aller hohen Gesangeskunst des Meisters doch wohl schon zu brüchig gewesen sein, um ihn neu in ein Gremium so ausgezeichneten Künstler einzureihen, wie es die Privatkapelle Leos X. war. Überhaupt halte ich beide Ansätze eher für zu früh; ich möchte das Geburtsjahr Weerebekes gegen 1450 ansetzen. Daß er bereits 1469 als Priester und „*custode dell'*

<sup>88a</sup> So Fétis, Band 3 S. 412; Croll in MGG IV. Sp. 1407.

<sup>88b</sup> So Eitner a. a. O. Band X. S. 200; Croll in *Musica Disciplina*, VI, 1952, S. 67 ff.



*orologio*“ von S. Gottardo in Mailand erwähnt wird, steht dem nicht entgegen. Es ist damals nicht außergewöhnlich, daß auch Jünglinge unter 18 Jahren als Kleriker mit Kanonikaten und Pfründen bedacht werden. Daß er 1474 als Organisator und Leiter der Hofkapelle des Herzogs von Mailand erscheint, darf nicht befremden; denn Kapellmeister von 23 bis 25 Jahren waren nicht selten (z. B. Felice Amerio, Ruggiero Giovannelli, Antonio Cifra). So ist m. E. bei „*Gasparo fiamego*“ eher an einen anderen flämischen Sänger mit Vornamen Gaspar zu denken, der acht Monate in der Privatkapelle Leos X. gedient hätte. Jedoch non liquet.

Neben den wenigen Sängern der cappella pontificia sind es in der Hauptsache Kammermusiker Leos X., deren Namen in den drei Büchern Serapicas begegnen und in den libri *Introitus et Exitus* fehlen. Nur der schon erwähnte *musicus secretus* Giovan Maria de Medicis erscheint dreimal mit Geldgeschenken<sup>89</sup>. Ebenso erhält am 1. Januar 1521 (III. fol. 4) „*Galeazo musico* (wohl identisch mit Gal. Baldo da Bologna) *ducatti trenta per baptezare el suo pucto*“, und seine Frau wird von Januar 1519 bis März 1521 regelmäßig unter den Künstlern aufgeführt, für die vierteljährlich die Provisionen ausgeworfen werden<sup>90</sup>. Sie muß daher 2<sup>1</sup>/<sub>4</sub> Jahre mit einer monatlichen Gage von 5 Golddukaten der Privatkapelle Leos X. angehört haben, in welcher Eigenschaft, verschweigen die Bücher. Alle übrigen sind bisher unbekannte Künstler, die z. T. jahrelang in der Privatkapelle dienten und hoch besoldet wurden. Dabei fällt auf, daß es mit wenigen Ausnahmen Instrumentalisten sind, unter ihnen besonders Bläser, für die der Papst offenbar eine große Vorliebe hegte. Aber auch Meister des „*bonaccordo*“ und des „*gravicembalo*“ erscheinen neben solchen der Harfe, der Laute und anderer Instrumente. Sie erhalten erhebliche Provisionen. So werden von Oktober 1516 an zwei Mailänder Musiker, Vater und Sohn, beschäftigt, denen zusammen 15 Golddukaten im Monat gezahlt werden:

1516, 18. November (I. fol. 15): *E piu al patre et figlio musici milanesi ducatti quarantacinque per il quateron simile ut supra* (Oktober/Dezember) ————— duc. 45.

Diese Buchung kehrt alle Quartale bis Dezember 1518 wieder. Dann heißt es:

1519, 15. Januar (I. fol. 95): *E piu a messer Francesco milanese musico per li dicti tre mesi* (Januar/März) ————— duc. 45.

Diese Eintragung wiederholt sich bis März 1521<sup>91</sup>, von da ab fehlt sie. Ich möchte annehmen, daß dieser „*Francesco milanese*“ mit einem der beiden „*musici milanesi*“ identisch ist und für beide die Bezüge erhielt; denn die Provision für das Quartal ist die gleiche wie für Vater und Sohn zusammen, und die Entlohnung setzt das vorausgehende Vierteljahr fort. — Außer diesen beiden Mailänder Künstlern werden von März 1518 an zwei Musiker aus Mantua, ebenfalls Vater und Sohn, erwähnt. Sie erhalten die gleiche Provision wie die beiden *musici milanesi*, zuzüglich ihrer Miete für ein Jahr, die ihnen im voraus gewährt wird.

1518, 19. März (I. fol. 52): *E piu al patre et figlio musici mantuani ducatti septanta, cioe venticinque per la pigion loro per uno anno advenire et quarantacinque per tre mesi cominciando dal principio di questo a ragion di ducatti quindici el mese* ————— duc. 70.

Auch hier wiederholt sich die vierteljährliche Eintragung bis Dezember 1518. Es folgt:

<sup>89</sup> 1516, 28. August (I. fol. 3): *E piu a lo. Maria musico ducatti dieci* ————— duc. 10

1517, 1. März (I. fol. 18): *E piu a di primo di Marzo dati a Gianmaria musico ducatti quarantacinque di camera* ————— duc. 45

1518, 13. Juli (I. fol. 58): *E piu a di 13 dati a lo. Maria giudeo ducatti ducentocinquanta* ————— duc. 250

<sup>90</sup> 1519, 5. Januar (I. fol. 95v.): *E piu a la moglie di Galeazo musico per sua provisione de li tre mesi ducatti quindici* ————— duc. 15

<sup>91</sup> 1521, 15. Februar (III. fol. 8):

A Francesco musico ————— D. 45

A Julio musico ————— D. 45

A la moglie di Galeazo musico ————— D. 15.

1519, 5. Januar (I. fol. 95v): *E piu a messer Julio mantuano musico ducati quarantacinque del dicto tempo* (Januar/März) \_\_\_\_\_ *duc. 45*,  
und weiter:

1519, 13. Mai (II. fol. 15): *A messer Julio mantuano musico ducati quarantacinque* \_\_\_\_\_ *duc. 45*

*E piu per la sua pigione del anno che viene ducati venticinque* \_\_\_\_\_ *duc. 25*.  
Einer von ihnen hieß also mit Vornamen Julius und erhielt von Januar 1519 an das gleiche Gehalt von 45 Golddukaten im Quartal, das die beiden Mantuaner Musiker, Vater und Sohn, bisher bezogen hatten, ebenso die Miete für das folgende Jahr. Die letzte Zahlung an ihn ist für Januar bis März 1521 mit 45 Dukaten verbucht.

Am 21. Februar 1519 erscheinen erstmalig fünf neue Pfeiffer:

(ASTR. 1490 (Serapica II.) fol. 4): *A di 21 di Febraro 1519*.

*La S.ta di N.o S.re de dare ducati centoseptantasepte doro di camera, dati a 5 musici di pifferi, cioe quarantacinque a Bartholo Fiammingo a ragione di ducati 15 el mese, cominciando dal principio del presente, et a Bartholo da Milano* (in späteren Buchungen als Bartholomeo aufgeführt), *Domenico et Antonio*<sup>92</sup> *da Cesena et a Giorgio Greco de centotrentadui, a ragione di ducati 11 per uno el mese pagandosi la pigione de le case da loro, sono in tucto* \_\_\_\_\_ *Duc. 177*

Gleiche Eintragungen folgen für diese 5 „*musici provisionati*“ am 13. Mai 1519 für Mai bis Juli, am 28. Juli für August bis Oktober 1519. Dann wächst ihre Zahl:

1519, 3. August (II. fol. 27): *E piu a di 3 di dicto a Hieronymo de Asti musico ducati dieci* \_\_\_\_\_ *duc. 10*

*A Io. Iacomo piffero, che fu de la bo. me. del Duca de Urbino*<sup>93</sup>, *ducati venti* \_\_\_\_\_ *Duc. 20*

1519, 13. August (II. fol. 28): *La S.ta di N.o S.re de dare ducati venti doro di camera dati a messer Hieronymo de Asti musico, et prima ne havea havuti dieci, tucti sono per la sua provisione de Agosto, Settembre et Octobre a ragione di ducati X el mese* \_\_\_\_\_ *Duc. 20*

1519, 15. August (ibidem): *E piu a di 15 dicto a Io. Iacomo piffero ducati tredici, quali insieme con 20 ne hebbe a di primo de Agosto (sic), son per resto de la sua paga de Agosto, Settembre et Octobre, a ragione de ducati 11 el mese* \_\_\_\_\_ *Duc. 13*.

(Schluß folgt)

## Otto Gombosi zum Gedächtnis

VON HANS ALBRECHT, KIEL

Als der Tod am 17. Februar 1955 in Lexington (Massachusetts, USA) den Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der bedeutenden Harvard University, Professor Dr. Otto Johannes Gombosi, dahinraffte, erlosch viel zu früh das Leben eines Forschers, dessen hohe und mannigfaltige Gaben sich in den drei Jahrzehnten seiner wissenschaftlichen Laufbahn nicht voll hatten entfalten können. An der Schwelle zu dem Lebensalter, in welchem der Mann nach allgemein gültiger Ansicht die Ernte seines Forschens und Sinnens in die Scheuer zu bringen beginnt, erlag der erst Zweiundfünfzigjährige einem Leiden, das ihn schon seit langer Zeit gequält hatte. Sein Leben und seine Laufbahn standen unter dem Unstern, der uns,

<sup>92</sup> In den Aufstellungen der Quartalsprovisionen ist er von November 1519 an als „*Antonio Maria piffero*“ notiert, ohne Angabe seiner Heimatstadt Cesena. Es dürfte sich um den gleichen Musiker handeln.

<sup>93</sup> Lorenzo de Medici, Neffe Leos X., der am 4. Mai 1519 gestorben war.

die wir um die Jahrhundertwende geboren sind, schon im Knabenalter zu verfolgen begann. Nach dem ersten Weltkrieg, aus dem auch Gombosis Vaterland, Ungarn, zwar autonom, aber wesentlicher und reicher Gebiete beraubt und von inneren Unruhen geschüttelt hervorging, erlebte der junge Student der Musikwissenschaft in Berlin die Jahre der Geldentwertung. Als wir beide in den ersten Dezembertagen des Jahres 1924 unsere Doktorprüfung bestanden hatten, wußten wir — und darin waren wir sehr vielen unserer Kommilitonen verwandt — von unserer Zukunft nur, daß wir zunächst in unsere Heimat zurückgehen, dort die Vorzüge des väterlichen Tisches und der mütterlichen Fürsorge nutzen und uns auf weitere wissenschaftliche Leistungen vorbereiten wollten. Vor uns lagen jedenfalls Jahre, die sich, was wirtschaftliche Sorgen und schlechte Berufsaussichten angeht, mit den Zukunftsaspekten der in der Gegenwart promovierenden deutschen Nachwuchskräfte unseres Fachs wohl messen können.

Otto Gombosi hatte in seiner Studienzeit die Aufmerksamkeit seiner akademischen Lehrer in überdurchschnittlichem Maße erregt. Aus seiner Budapester Schulzeit brachte der noch nicht Neunzehnjährige auch eine praktische Ausbildung mit, wie man sie nicht bei jedem musikwissenschaftlichen Studenten voraussetzen konnte und auch heute noch nicht voraussetzen kann. Dazu gesellte sich ein geradezu unbändiges Streben nach Bewältigung des musikhistorischen Stoffs. Es war die Zeit, in der Johannes Wolfs Obrecht-Ausgabe gerade abgeschlossen wurde und die Josquin-Ausgabe von Albert Smijers mit ihren ersten Lieferungen zu erscheinen begann. Gombosi stürzte sich geradezu auf Obrecht und dessen niederländische Vorgänger und Zeitgenossen. Mit der ihm eigenen zähen Energie spartierte er sich ein umfangreiches Vergleichsmaterial zu seiner stilkritischen Untersuchung der Werke Obrechts. Es ist vielleicht nichts bezeichnender für seine Wesensart und Arbeitsweise als die Tatsache, daß er schon neben seiner Dissertation eine Ausgabe der Werke Thomas Stoltzers begann. Für dieses Vorhaben, das ihn besonders auch der ungarischen Lebens- und Schaffenszeit Stoltzers wegen interessierte, gewann er auch mich, und so spartierten wir Schulter an Schulter alles von Stoltzer Erreichbare. Daß wir von diesem Material nach langem Warten dann nur einen Band (DDT 65) gemeinsam veröffentlichen konnten, war eine der vielen Enttäuschungen, an denen das Leben unserer Generation so reich ist.

Schon 1925 aber erschien Gombosis Dissertation „*Jacob Obrecht. Eine stilkritische Studie*“ im Druck. Wenn man ein geeignetes Wort sucht, mit dem man diese erste größere stilkritische Untersuchung eines niederländischen Meisters, die zudem noch das Werk eines 20—21 Jahre alten Jünglings ist, am besten charakterisieren könnte, so kann man nur Wolfs spontanes Urteil nach der ersten Lektüre wiederholen: „Ein Wurf!“ Zugleich aber muß man auch darauf hinweisen, daß das Opus alle Eigenheiten des wissenschaftlichen Denkens und der forschersischen Methode Gombosis verrät. Man hat ihm bald nach dem Erscheinen des Buchs vorgeworfen, seine stilkritische Methode sei einseitig individuell, man könne mit ihr nicht arbeiten. Daran ist zweifellos viel Wahres; Gombosi hat nie abgestritten, daß andere mit seiner Methode gewiß nicht Stilkritik treiben könnten. Er hat aber dazu immer erklärt, er habe sein Buch auch nicht als Anleitung zum stilkritischen Untersuchen geschrieben. Vieles darin ist intuitiv erfaßt und erst dann mit entsprechenden

Argumenten erhärtet. Es war eine seiner hervorstechenden Eigenarten, daß er seine Forschungsobjekte nie als totes Material betrachtete, sondern stets als lebendige Kunst, bei der man mit dem Skalpell des sezierenden Analytikers sehr vorsichtig umgehen müsse. Nur wenn man das berücksichtigt und wenn man weiß, wie wenig Neigung zu außermusikalischen Interpretationen Gombosi besaß, geht man bei der Beurteilung seines „Jacob Obrecht“ von adäquaten Voraussetzungen aus. Gewiß war sein Versuch, das Wesen eines „alten Meisters“ zu ergründen, beinahe tollkühn, und die warnende Stimme, die ihm das Unzureichende aller bisherigen musikalischen Stilkritik vor Augen führte, hatte um so mehr Gewicht, als sie ihm an einem Einzelfall ein eklatant falsches stilritisches Urteil nachweisen konnte.



Dennoch ist der Ansatz — und noch sehr viel mehr als nur der Ansatz — durch solche und ähnliche Gegenargumente nicht aus den Angeln gehoben. So wie Gombosi untersucht und vor allem wie er das Ziel einer echten Stilkritik sieht, so nur kann und sollte man musikalische Stilkritik treiben. Sicherlich mangelt es dem Werk des blutjungen Doktoranden noch an mancherlei, vor allem im Methodischen, aber er hat doch richtig gesehen, worauf es ankommt: Weder die geistesgeschichtliche bzw. verstehende stilkritische Interpretation noch die mit kompositionstechnischen und musiktheoretischen Einzelementen arbeitende stilkundliche Statistik werden jemals zu einer echten Stilkritik führen. So überzeugt Gombosi von der Einheit des Stils in den künstlerischen Äußerungen einer Epoche war, so wenig glaubte er, diese Einheit als methodischen Ansatz für eine stilkritische Untersuchung auswerten zu können. So sehr er andererseits die formale musikalische Analyse für ein unentbehrliches Hilfsmittel hielt, so wenig war er bereit, die mit ihr zu erzielende Aufstellung kompositionstechnischer Typen als wirkliche Stilkritik anzuerkennen. Seine Stilkritik wollte Musik mit musikalischen Maßstäben messen, zweifellos war sein „Jacob Obrecht“ ein bedeutender Schritt in dieser Richtung, und man könnte beinahe behaupten, er habe — unbewußt — phänomenologisch gearbeitet.

Seiner Generation aber war es auferlegt, immer wieder Verzicht zu leisten. Glaubte sie wirklich einmal aufatmen zu können, so wurden hinter den Kulissen schon die nächsten einschneidenden Ereignisse geplant und vorbereitet, unter deren Wucht dann ein Vorhaben wieder einmal resigniert ad kalendas graecas verschoben werden mußte. So gelang es auch Gombosi nicht, bei seinen Forschungen zu bleiben. Er versuchte, in Budapest mit seiner Musikzeitschrift „Crescendo“ seinen Lebensunterhalt zu verdienen. In ihr setzte er, der ein begeisterter Anhänger der ungarischen Moderne war, sich intensiv für die Zeitgenossen ein. Das Niveau des Blattes wurde allgemein gewürdigt, es mußte aber nach drei Jahren sein Erscheinen einstellen. Gombosi ging nach Deutschland zurück und versuchte in Berlin, sich als

freier Mitarbeiter von Zeitungen und Musikzeitschriften über Wasser zu halten, bis er sich habilitieren konnte. In dieser Zeit kamen mehrere Ausgaben mit Werken Stoltzers und eine Reihe von Aufsätzen heraus. Aber als Gombosi dicht vor dem ersehnten und mit Opfern und Entbehrungen angestrebten Ziel, der Habilitation, stand, schlug das Schicksal wieder einmal hart zu. Man versagte ihm, dem Ausländer, schon 1932 eine Privatdozentur, und die Ereignisse der Jahre 1933 bis 1935 zerschlugen seine Pläne endgültig. Er mußte Deutschland verlassen. In dem Nomadenleben, das nun folgte und das ihn zunächst nach Rom und Basel führte, gelang es ihm noch, sein Buch über Valentin Bakfark (in ungarischer Sprache) in Budapest herauszubringen, aber sein 1939 in Kopenhagen erschienenen Werk über *"Tonarten und Stimmungen der antiken Musik"* geriet bereits in den Strudel des zweiten Weltkrieges und konnte erst 1951 in einem photomechanischen Neudruck wirklich ausgeliefert werden. H. Husmann hat in seiner Rezension des Buches<sup>1</sup> eine Bemerkung gemacht, die man fast als Motto über Gombosis Forschertätigkeit stellen könnte. Es spricht von der Notwendigkeit, „alles noch einmal von vorn zu durchdenken“. In der Tat war es Gombosis unausgesprochene Devise, wo immer ein Problem zu lösen war, wie immer es auch geartet schien und von wem immer es schon behandelt worden war, „alles noch einmal von vorn zu durchdenken“. Der forscherrische Radikalismus, der vor keiner „Autorität“ respektvoll verstummt, keine „geheiligte“, Tradition anerkennt und selbst die eigenen Forschungsergebnisse für relativ hält, erlebte in Gombosi eine Inkarnation von seltener Vollkommenheit. Mit ihm paarten sich eine Selbstkritik und Skepsis, deren Wurzeln zweifellos in der calvinistischen Erziehung des Budapester Kaufmannssohnes zu suchen waren. Die hohe Musikalität, mit der Gombosi begabt war, fand in der Universalität seiner allgemeinen künstlerischen Interessen eine Art von Korrelat. So war er etwa in der italienischen Renaissance-Malerei ebenso „zu Hause“ wie in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, zu der er in einer Reihe von Aufsätzen mancherlei Wichtiges und Neuentdecktes vorgelegt hat. Verschmolzen in ihm scharfe Intelligenz, unbiegsamer Skeptizismus und eine nicht zu verkennende Vorliebe für fast mathematische Spekulation mit dem aus rein musikalischen Quellen gespeisten Streben nach der Erkenntnis des „musikalischen Sinns“ einer Komposition oder ganzer Gattungen, so wurden alle diese Eigenschaften überdies noch von einer Sensibilität beherrscht, die sich nur selten und nur Vertrauten gegenüber aufschloß. Das im Grunde weiche Gemüt wehrte sich gegen sich selbst und gegen die rücksichtslose Umwelt im allgemeinen mit den Waffen der Ironie und Satire, die Gombosi virtuos zu handhaben wußte, mit denen er aber nie verwunden wollte. Eine entscheidende Wendung in seinem Leben trat ein, als er 1939 während der Überfahrt in die USA vom Kriegsausbruch überrascht wurde und nun wußte, daß er sich auf einem fremden Kontinent werde einleben und behaupten müssen. Es ist ihm nicht leicht gemacht worden. Ohne englische Sprachkenntnisse und in relativ untergeordneten, seiner wissenschaftlichen Bedeutung jedenfalls nicht entsprechenden Stellungen faßte er mühsam Fuß. Er schilderte später diese Zeit als besonders schwer. Seine Frau, die Baseler Geigerin Annie Tschopp, half nach Kräften im

---

<sup>1</sup> Die Musikforschung VI, S. 366 ff.

Kampf gegen wirtschaftliche Schwierigkeiten. In diesen Jahren fielen weitere furchtbare Schläge auf den Gelehrten, den seine Wahlheimat Deutschland vertrieben hatte. Eine Reihe seiner Angehörigen wurde bei den Massenvernichtungen in Ungarn umgebracht; außer seinen Eltern war auch sein jüngerer Bruder Georg, ein hervorragend begabter Kunsthistoriker, nach Kriegsende verschollen. Diese schweren Erlebnisse und der zähe Kampf um das Vorwärtstommen in den USA gingen an der Gesundheit Gombosis nicht spurlos vorüber. Hier liegen vielmehr wohl die Ursachen seines Herzleidens, das ihn zunächst sporadisch bedrängte und schließlich zu seinem frühen Tode führte.

Seit dem Jahre 1948 hatte seine Laufbahn sich steil nach oben gerichtet. Er war in diesem Jahre mit Hilfe eines Guggenheim-Stipendiums in Europa, las 1949 in Bern, wo Ernst Kurths Lehrstuhl unbesetzt war, und ging zum Winter 1949/50 an die Universität Chicago. Als er dann schon 1951 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der berühmten Harvard University erhielt, war er endgültig vor finanziellen Sorgen gesichert und plante die Fertigstellung einiger lange vorbereiteter Arbeiten. Ihm brannte seit seinen Berliner Jahren u. a. das Problem der sinngemäßen Übertragung alter Musik in unsere Notenschrift auf den Nägeln. Schon in der bekannten Kontroverse über die Grundsätze der Übertragung von Lautentabulaturen, die er mit Leo Schrade ausgefochten hatte<sup>2</sup>, ging es ihm um die „immanente Struktur“ musikalischer Werke, und 1953 erschien seine Neuausgabe des Ps. 86 („Herr, neige deine Ohren“) von Stoltzer in einer Form, die er für die endgültige Lösung des um die Begriffe „tempus“ und „tactus“ kreisenden Rhythmusproblems hielt. Es ist für ihn charakteristisch, daß er dem „musikalischen Sinn“ den Vorrang vor dem historischen, graphischen „Befund“ gab, obwohl dieser Sinn fast nur hypothetisch zu erschließen ist. Der grübelnde Musiker in ihm hatte das letzte Wort.

Daß ihn der Tod gerade abgerufen hat, bevor er seine Ernte einzubringen begonnen hatte, beraubt die Musikwissenschaft zweifellos der Hoffnung auf eine Reihe bedeutsamer Publikationen. Mit ihm ist einer der begabtesten und ideenreichsten Vertreter unseres Fachs und einer der bedeutendsten Schüler der deutschen Musikwissenschaft dahingegangen. Wenn wir um ihn trauern, so sollten wir nicht vergessen, daß es unser Vaterland war, das ihm einen Platz als akademischer Lehrer verweigerte, ihn dann vollends vertrieb und ihm noch schwerstes Leid antat. Er selbst war ein viel zu vornehmer und gütiger Charakter, als daß er uns Einzelne verantwortlich gemacht hätte. Beim Gedenken an ihn sollten wir aber die Tatsache, daß seine sensible Natur unter der Schwere solcher Erlebnisse zusammengebrochen ist, nicht aus unserem Bewußtsein verdrängen.

---

<sup>2</sup> ZfMw XIV.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Ist Johann Sebastian Bach im Jahre 1714 in Kassel gewesen?*

VON EWALD GUTBIER, MARBURG/LAHN

Bach hat im Jahre 1732 die hessische Hauptstadt besucht, um die wiederhergestellte Orgel der Martinskirche zu prüfen. Das steht aktenmäßig fest<sup>1</sup>. In der Bachliteratur lesen wir aber auch von einem Aufenthalt Bachs in Kassel 1714<sup>2</sup>. Allerdings halten ihn einige Forscher nicht für sicher überliefert, auch sind sie sich nicht darüber einig, aus welchem Anlaß die Reise unternommen worden sei. Der Verfasser des Bach-Artikels in MGG<sup>3</sup> (F. Blume) schreibt darüber neuerdings: „Ende 1714 begleitete Bach den Herzog (von Sachsen-Weimar) auf einer Hofreise nach Kassel und ließ sich dort auf der Orgel hören.“ Er betrachtet diesen Besuch also als Tatsache.

Der Versuch, Klarheit über diese Reise zu schaffen, dürfte demnach wohl gerechtfertigt sein. Einen unmittelbaren Quellenbeleg gibt es nicht. Sie ist nur erschlossen aus dem Bach gewidmeten Abschnitt des „*Programma in quo Parnassvs Musarvm voce, fidibus, tibiisque resonans . . . praestantissimiqve melopoetae cum laude enarrantvr*“, das Constantin Beller-mann, Rektor in Hannoversch Münden<sup>4</sup>, 1743 veröffentlicht hat. Obwohl der Text bereits mehrmals gedruckt ist, sei er hier noch einmal wiederholt.

„BACHIVS Lips. profundae Musices auctor his modo commemoratis<sup>5</sup> non est inferior, qui, sicut HAENDELIVS apud ANGLOS, Lipsiae miraculum, quantum quidem ad Musicam attinet dici meretur, qui, si Viro placet, solo pedum ministerio, digitis aut nihil, aut aliud agentibus, tam mirificum, concitatum, celeremue in Organo ecclesiastico mouet vocum concentum, ut alii digitis hoc imitari deficere videantur. Princeps sane hereditarius Hassiae FRIDERICVS BACHIO tunc temporis, Organum, ut restitutum ad limam vocaret CASSELLAS Lipsia accersito eademue facilitate pedibus veluti alatis transtra haec, vocum grauitate reboantia, fulgurisque in morem aures praesentium terebrantia, percurrente, adeo Virum cum stupore est admiratus, ut annulum gemma distinctum, digitoque suo detractum, finito hoc musico fragore ei dono daret. Quod munus, si pedum agilitas meruit, quid quaeso daturus fuisset Princeps, (cui soli tunc hanc gratiam faciebat,) si et manus in subsidium vocasset“<sup>6</sup>.

Wer den Bericht unbefangen liest, wird ihn auf Bachs Aufenthalt in Kassel 1732 beziehen. Nun hat sich die Bachforschung daran gestoßen, daß Bach in diesem Jahre einem hessischen Erbprinzen Friedrich vorgespielt haben sollte, den es damals nicht gegeben habe. Man identifizierte diese Persönlichkeit deshalb mit Friedrich, dem Sohne des Landgrafen Carl und hessischen Erbprinzen bis zu seinem Regierungsantritt am 23. März 1730. Da Erbprinz Friedrich, der seit 1715 mit Ulrike, der Tochter des Königs von Schweden, vermählt und seit 1720 selbst König von Schweden war, in Stockholm residierte und sich in Hessen nur

<sup>1</sup> K. Scherer in MfM. 25, 1893, S. 129 ff. Zu den hier aufgeführten Quellen kommt noch die Kasseler Gotteskastenrechnung von 1732 mit dem Eintrag: „Ausgabe Geld Baukosten an der Freiheiter Kirche zum 1/3 Teil . . . 25 Rthlr. 10 alb. 8 hlr. den 1. Decembris (!) wegen des Capellmeisters Bachs von Leipzig, so die Orgel examiniret, an Reisekosten und praesentem zahlt laut Zettel nr. 48.“

<sup>2</sup> Zusammengestellt bei W. David, Johann Sebastian Bachs Orgeln, 1951, S. 38 u. 60. — Dazu H. Engel, J. S. Bach, 1950, S. 23.

<sup>3</sup> Bd. 1, 1949/1951, Sp. 974.

<sup>4</sup> Hier in Münden, nicht in Minden, war Beller-mann tätig. Der Irrtum hat sich in der Literatur bis in den Beller-mann-Artikel in MGG Bd. 1, Sp. 1606, weitergeschleppt.

<sup>5</sup> Mattheson, Keiser, Telemann.

<sup>6</sup> S. 39/40. Exemplar des Programma in der Westdeutschen Bibliothek in Marburg.

noch einmal, als Landgraf, 1731 aufgehalten hat, konnte ihm Bach nur vor 1715 vorgespielt haben. Am geeignetsten schien das Jahr 1714 zu sein, in dem die Anwesenheit des Erbprinzen Friedrich in Kassel anzunehmen war.

Spitta<sup>7</sup> vermutet als Anlaß zu der Reise Bachs eine Orgelprüfung in Kassel, Terry<sup>8</sup>, dem Blume in MGG folgt, glaubte eine Hofreise in Begleitung des weimarischen Herzogs annehmen zu können. Alles das, was mit einer Reise Bachs nach Kassel vor 1732 in Zusammenhang gebracht worden ist, beruht auf Mutmaßungen, die sich durch nichts belegen lassen. Die Schwierigkeit aber, die sich durch die Erwähnung des Erbprinzen Friedrich für die Interpretation der Bellermannschen Mitteilung ergab, läßt sich auf andere Weise besser beseitigen.

Wie kam Bellermann überhaupt dazu, in seinen Bericht über die Kasseler Episode einen Erbprinzen Friedrich hineinzubringen? Es gab 1732 keinen Erbprinzen, wohl aber einen Prinzen Friedrich. Er war der Sohn des Landgrafen Wilhelm, der für seinen königlichen Bruder als Statthalter die Regierung der Landgrafschaft Hessen-Kassel führte. Diesem Prinzen Friedrich hat Bach 1732 seine Gunst bezeugt. Daß ihn Bellermann in seinem 1743 gedruckten *Programm* als Erbprinzen angeführt hat, ist leicht verständlich. Friedrich war der einzige Sohn Landgraf Wilhelms und, da die Ehe des regierenden Landgrafen Friedrich mit Ulrike von Schweden kinderlos geblieben war, in der Tat der künftige Regent, de facto also ein Erbprinz, wenn ihm dieser Titel de jure auch erst nach dem Tode seines Oheims 1751 zukam. Bellermann, der vor den Toren Kassels wohnte, sind diese Verhältnisse gewiß bekannt gewesen. Er ist aber auch nicht der einzige, der den Prinzen vorzeitig zum Erbprinzen gemacht hat.

Als Prinz Friedrich 1740 Maria, königliche Prinzessin von Großbritannien, heiratete, veranstaltete die Hohe Landesschule in Hanau einen Festactus. In dem Einladungsschreiben, das „*Rector, Doctores ac professores illustris Gymnasii Hanoviensis*“ am 26. Juni 1740 ausgeben ließen, heißt es: „*Instat et nobis solennis festusque dies, publico cultu omnino celebrandus. Placitis enim ventis, lictis Angliae altis littoribus, jam attingit Belgicas Terras Celsissima Maria Invictissimi ac Potentissimi Magnae Britanniae, Franciae et Hiberniae Regis Georgii huius nominis secundi, Filia natu quarta, Serenissimi Principis Nostri Hereditarii (1) Friderici Hassiae Landgravii Lectissima sponsa . . .*“<sup>9</sup>. Bellermann befindet sich mit dieser „amtlichen“ Stelle also in bester Gesellschaft. Wir können seinen Bericht in allen Einzelheiten als richtig bezeichnen und brauchen keine Irrtümer oder Verwechslungen anzunehmen. Alles, was er erzählt, hat sich während des Aufenthaltes Bachs in Kassel im September 1732 zugetragen. Die Reise im Jahre 1714 muß also gestrichen werden.

Es ist anzunehmen, daß sich Bellermann die Gelegenheit, seinen großen Kollegen, das „Leipziger Wunder“, zu sehen und zu hören, nicht hat entgehen lassen und aus dem nahegelegenen Hannoversch Münden selbst nach Kassel geeilt ist.

Prinz Friedrich war 1732 zwölf Jahre alt. Im November dieses Jahres reiste er nach Genf zum Besuch der Akademie. Sein Biograph, Fr. Chr. Schmincke, schreibt über ihn: „*Bereits in der zartesten Kindheit äußerte sich an dem jungen Prinzen ein sehr lebhafter und munterer Geist, der viele Fähigkeiten versprach*“<sup>10</sup>. Bach wird an dem aufgeweckten Knaben seine Freude gehabt und sich und ihm das Vergnügen— um nicht geradezu zu sagen: den Spaß — gemacht haben, etwas nur pedaler zu spielen. Bellermann bemerkt ja auch ausdrücklich, daß Bach diese „*gratia*“ ganz allein dem Prinzen erwiesen habe.

<sup>7</sup> Johann Sebastian Bach I, 1873, S. 801/802.

<sup>8</sup> Johann Sebastian Bach, 1950, S. 95/96.

<sup>9</sup> *Personalia Hessen-Casselischer Fürsten* Bd. 6 nr. 14 in der Universitäts-Bibliothek Marburg VIII A 234. — In demselben Sammelband befindet sich als nr. 25 ein „carmen“ zu Ehren dieser Hochzeit von unserem Bellermann, „in der Form einer Serenata einfältig vorgestellt und aus dem nachbarlichen (1) Münden dem Hochfürstlichen Brautpaar in tiefster Demuth zu Dero Füßen gelegt“.

<sup>10</sup> *Personalia des Landgrafen Friedrich II.*, gedruckt 1785, S. 4 (Bibliothek des Staatsarchivs Marburg).



Bach war dem landgräflichen Hause 1732 nicht mehr unbekannt. Am 12. Mai 1727 hatte er vor den Gästen, die in Leipzig den Geburtstag König Augusts festlich begingen, eine Abendmusik aufgeführt. Auch Hessen war in der erlauchten Gesellschaft vertreten. Eine merkwürdige Quelle berichtet darüber:

„... Da wo die kroße Thurn, da war wol 20 Stück  
 Szu diese Lustbarkeit ßu schieß ehraus kerück  
 Und in die Apels Kart, an Orth, wo Pleiße fließ,  
 Allda steh ock 9 Stück, die muß kesundheit schieß.  
 Wann trinck die Majesté, all 20 Stück keh loß,  
 Und bey die Cassel Prinß man aht 9 Stück keschoß...“<sup>11</sup>.

Leider sind die Namen des oder der hessischen Fürsten, die mit den Schüssen aus neun Böllern begrüßt wurden, nicht überliefert<sup>12</sup>.

### Prinzipielles zu den Leopoldsoffizien

VON RUDOLF STEPHAN, GÖTTINGEN

#### Literatur:<sup>1</sup>

- Bohatta = H. Bohatta, Bibliographie der Breviere 1500—1850, 1937.  
 Cat. Br. M. = Catalogue of Books printed in the XVth Century now in the British Museum.  
 Cat. Cl. = H. Pfeiffer und B. Černik, Catalogus codicum manuscriptorum . . . Claustro-neoburgensis, 1922 ff. (noch unvollständig).  
 Copinger = W. A. Copinger, Supplement to Hain's Repertorium . . . 1895 und 1912.  
 Festschrift = St. Leopold, Festschrift des Augustinerchorherrenstiftes Klosterneuburg . . . , ed. S. Wintermayr, 1936.  
 GW = Gesamtverzeichnis der Wiegendrucke, 1925 ff. (noch unvollständig).  
 Hain = L. Hain, Repertorium bibliographicum . . . , 1824—1838.  
 Hain, Nachtr. = Nachträge zu Hains Repertorium . . . , 1910.  
 Jb. Kl. = Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg.  
 Langer-Dolch = E. Langer, Bibliographie der österreichischen Drucke des XV. und XVI. Jahrhunderts, ed. W. Dolch, I, 1913 (mehr leider nicht erschienen).  
 Molitor = R. Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke, 1904.  
 Polzmann = Compendium vitae, miraculorum S. Leopoldi . . . conscriptum a Balthasare Polzmanno, 1591.  
 Riemann = H. Riemann, Notenschrift und Notendruck (Festschrift . . . Roeder) 1896  
 Schabes = L. Schabes, Alte liturgische Gebräuche und Zeremonien . . . (in) Klosterneuburg, 1930.  
 Scharrer = A. Scharrer, Österreichische Marg-Graffen . . . , 1670.  
 Weale-Bohatta = J. Weale und H. Bohatta, Catalogus missalium ritus latini ab anno MCCCCLXXIV impressorum, 1927.  
 Zagiba = Die ältesten musikalischen Denkmäler zu Ehren des Heiligen Leopold. ed. Franz Zagiba, Wien 1954, Amalthea-Verlag, 4<sup>o</sup>, 44 S. und 44 Tafeln.

<sup>11</sup> (Johann Christian Trömer), Die Avantures von Deutsch Francos mit all sein scriptures. Faksimile-Privatdruck (Allgrimm-Fiala), Wien 1954.

<sup>12</sup> Die Universitätsbibliothek Leipzig war so freundlich, die Annales Lipsienses und den eingehenden Sonderbericht des Leipziger Lokalhistorikers Christoph Ernst Siculs über die Geburtstagsfeier König Augusts daraufhin durchzusehen, hat aber keine Namenangaben finden können. Ihr sei für ihre Bemühungen herzlich gedankt.

<sup>1</sup> Für freundliches Entgegenkommen, sei es durch Übersendung von Druckschriften oder Herstellung photographischer Aufnahmen, sei es für freundliche Auskünfte, danke ich folgenden Bibliotheken: Stiftsbibliothek Klosterneuburg (P. Dr. Černik); Britisches Museum London; Stiftsbibliothek Melk; Staatsbibliothek München (Dr. F. Geldner); Nationalbibliothek Wien.

## I.

1. Die Choralkompositionen des späten Mittelalters — besonders die zum Stundengebet gehörigen — sind noch immer wenig erforscht. Das hat mehrere Gründe. Einerseits ist die Breviergeschichte seit Battifol, Bäumer, Blume und Léroquais ein Sorgenkind der Liturgiewissenschaft, andererseits ist das Interesse an der Frühgeschichte der Liturgie reger als das an der Spätzeit. So ist die Zeit unmittelbar vor der Reformation liturgisch am wenigsten erschlossen. Bei den Offizien erschwert die Zahl der lokalen und ordensbedingten Unterschiede den Überblick, und niemand, der sich nicht gründlich in der Liturgiewissenschaft umgesehen hat, darf es wagen, sich in dieses Dickicht zu begeben. Als einzige Hilfsmittel erleichtern einem — neben den Standardwerken der genannten Autoren — die Arbeiten der gelehrten Bibliographen, die sich um Erfassung und Beschreibung der Inkunabeln und Frühdrucke verdient gemacht haben, die Arbeit. Hier soll an Hand der soeben veröffentlichten Leopoldsoffizien dargestellt werden, was für Fragen geklärt werden müssen, bevor eine musikalische Bearbeitung sinnvoll geleistet werden kann<sup>2</sup>.

2. Markgraf Leopold III., gestorben am 15. November 1135, wurde am 6. Januar 1485 heilig gesprochen. Die feierliche Erhebung der Gebeine und deren Überführung in das regulierte Augustinerchorherrenstift Klosterneuburg konnten aber, da Kaiser Maximilian I. persönlich zugegen sein wollte, erst am 15. Februar 1505 stattfinden. Die Vorgeschichte der Kanonisation hat V. O. Ludwig (Jb. Kl. IX, 1919) dargestellt und alle erreichbaren Dokumente ediert. Der Beginn des offiziellen Kultes ist durch diese Daten gegeben.

3. Als Zentrum des Leopoldskultes kommt in erster Linie Klosterneuburg in Frage. Dieses Stift war die Lieblingsgründung des Heiligen, hatte die Kanonisation betrieben und war seit 1505 im Besitz des gesamten Reliquienschatzes. (Die Gründung des Klosters und die Wahl des Ortes sind schon im Mittelalter durch Sagen ausgeschmückt worden. Leopold soll auf der Jagd einen Jahre zuvor vom Wind weggetragenen Schleier seiner Gattin Agnes ganz unversehrt auf einem Baum gefunden haben. Die Grundsteinlegung fand am 12. Juni 1114 statt.) Zagiba (18) erwähnt — wohl im Anschluß an Schabes — die Frage, ob schon vor der Kanonisation ein (inoffizieller) Leopoldskult in diesem Stift bestanden habe, ohne indessen Material vorzulegen. Schabes (196) verfißt die These, Leopold sei seit der Mitte des 14. Jahrhunderts „bereits als Heiliger verehrt“ worden, legt aber auch keine Dokumente vor. V. O. Ludwig bestreitet das wohl mit Recht, führt aber (Jb. Kl. IX, XLIII ff.) bei der Edition der Dokumente, die der Kommission beim Kanonisationsprozeß 1472 vorgelegen haben, auch poetische Aufzeichnungen an, die eine Verehrung zu beweisen scheinen. Doch wird man kaum an eine liturgische Verehrung denken dürfen, allenfalls an eine außerliturgische<sup>3</sup>. Leider kann ich diese Frage hier wegen der Entfernung von den einschlägigen Quellen nicht weiter verfolgen.

4. Zagiba kennt drei Leopoldsoffizien, von denen er zwei mit Klosterneuburg und eines mit dem Benediktinerkloster Melk in Verbindung bringt. Seine Angaben bedürfen aber fast alle der Berichtigung.

<sup>2</sup> Die vorliegende Studie war ursprünglich eine Buchbesprechung. Auch in der gegenwärtigen Fassung konnte sie nicht alle Züge einer Rezension abwerfen. Zagibas Ausgabe, die oben genau bibliographisch festgestellt wurde, ist natürlich, was die erstmalige Veröffentlichung zweier Offizien in facsimile betrifft, von bleibendem Wert, aber der Textteil ist fast in allen Punkten verfehlt. Wer aber weiß, wie einmalig die Möglichkeit einer so prächtigen Veröffentlichung auf einem die breitere Öffentlichkeit so wenig interessierenden Gebiet ist, der wird verstehen, daß alles getan werden muß, um in Zukunft Einleitungen zu verhindern, die den Wert einer Denkmälerpublikation entscheidend herabsetzen. Für uns ergibt sich nun die Forderung, die Einleitung Zagibas richtigzustellen, und zwar bevor ein Musikwissenschaftler, der nach ihr greift, in die Irre geführt wird. Daß dabei Dinge zur Sprache kommen, die eigentlich nur ganz am Rande des Interesses des Musikhistorikers liegen, läßt sich nicht ändern. Aber gerade hier ist eine Richtigstellung besonders nötig. Angemerkt sei schließlich noch, daß der Verlag das Werk mit großer Sorgfalt betreut hat.

<sup>3</sup> cf. ferner „De probatis Sanctorum historiis . . .“, ed. L. Surius, 1581, 844; Polzmann fol. 41' f.

## II.

5. Die bisher maßgebliche Textausgabe ist in dem Werk Polzmanns enthalten. Nach dieser Edition bezeichnen wir das mit „*Austria laetare*“ als Antiphona I in primis vespere beginnende Offizium als Translationsoffizium. Zagiba gibt von ihm (38 ff.) ein Anfangsverzeichnis der gesungenen Teile und (Tafel XXX ff.) eine Faksimile-Reproduktion des Offiziums nach der Handschrift Klosterneuburg 59<sup>4</sup>.

Hier wird die Bezeichnung „Translationsoffizium“ beibehalten, um Verwirrung in der Terminologie zu vermeiden. Tatsächlich ist dieses Offizium auch seit der Einführung des Translationsfestes 1505 am 15. Februar verwendet worden.

6. Die Bezeichnung „Translationsoffizium“ hat aber Zagiba in die Irre geführt. Sofort nach der Heiligsprechung des Markgrafen wurde das Leopoldsfest in der Passauer Diözese eingeführt. Zum Zwecke der feierlichen Ausgestaltung des Festes entstanden — offenbar rasch hintereinander — mehrere Offizien, von denen bisher vier nachweisbar sind (Zagiba kennt nur drei). Das eine dieser Offizien ist das sogenannte Translationsoffizium, das in der von Zagiba reproduzierten Handschrift (Tafel XXX) als „*Festoffizium*“ bezeichnet ist. Da die Handschrift Klosterneuburg 59 eine Kopie des (seltenen) Druckes „*Historia de scti Leopoldi*“ (Copingier 3549; Cat. Br. M. II, 617a, IB 11346; Jb. Kl. VIII/2, 94; cf. unsere Abb. 1, S. 67) ist, dieser Druck von den gelehrten Bibliographen auf ca. 1489 datiert wird und überdies das ganze Offizium niemals auf die Translation anspielt, ist an seiner ursprünglichen Bestimmung als Festoffizium (zum 15. November) nicht zu zweifeln. Daß die Handschrift eine Kopie des Druckes ist und keine „*Druckvorlage*“, wie Zagiba (21) irrig angibt, geht aus folgendem Befund hervor: Einmal ist in der Handschrift eine gelegentliche Imitation der *Litterae elevatae* des Druckes festzustellen, dann ist auch der Bestand des Druckes umfangreicher als der der Handschrift. So enthält der Druck neben mehreren gelesenen Abschnitten, die im Codex prinzipiell fehlen, auch die Schlußstücke der ersten Vesper an Ort und Stelle, das Responsorium „*Exultate*“ und den Hymnus „*Lux visa*“; ferner die Antiphon der zweiten Vesper „*Gloriosus*“, was Zagiba (39) selbst anführt, ohne daraus die nötigen Schlüsse zu ziehen. Die Handschrift kann also gar nicht die Vorlage zu dem Druck gewesen sein.

7. Zagiba verfidet aber seine These mit äußerster Hartnäckigkeit. Er behauptet, der Druck, den J. Petri in Passau herstellte und verlegte — es ist übrigens der einzige Druck eines einzelnen Leopoldsoffiziums mit musikalischen Noten —, sei speziell zur Translationsfeierlichkeit hergestellt worden. Aus diesem Grund muß er ihm ziemlich erheblich umdatieren. Zwar schwanken seine Angaben (21:1506; 38 und 41: „*um 1500*“), doch ist die Tendenz klar. Die ganze Argumentation ist zurückzuweisen. Einmal ist nachgewiesen, daß J. Petri in Passau bereits 1493 seine Tätigkeit als Drucker einstellte und nur noch als Verleger und Buchhändler arbeitete<sup>5</sup>, sich seine später verlegten Werke also auswärts drucken ließ, dann, wie wir schon bemerkten, daß der Druck nicht den geringsten Hinweis auf die Translationsfeierlichkeit enthält. Wir müssen vielmehr annehmen, daß alle später noch zu nennenden Einzeldrucke eines Leopoldsoffiziums als Ergänzung zum Brevier, der genannte Druck als Ergänzung zum Antiphonar gedacht waren. Alle diese Supplemente werden in der Zeit zwi-

<sup>4</sup> Da die Edition des Translationsoffiziums bei Zagiba nicht vollständig ist, muß hier nachgetragen werden: der bei Zagiba (Tafel XXI) angedeutete Hymnus „*Lux visa*“ findet sich in dem anderen von Zagiba mitgeteilten Offizium (Tafel III), die Vesperantiphon „*Gloriosus apparuiti*“ Tafel XVIII, das Vesperresponsorium „*Exultate in rege*“, in beiden mitgeteilten Offizien zugleich das 9. Matutinresponsorium, befindet sich Tafel XIV und XLI.

<sup>5</sup> cf. E. Voulliéme, *Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts*, 1922, 134; K. Schottenloher im *Lexikon für das gesamte Buchwesen* III, 1937, 1. — Zagiba (18 und 26) nennt Johann Petri einen „*Wiener Drucker*“. Weder Langer-Dolch noch Voulliéme und Schottenloher berichten über die Biographie Petris. Zagiba scheint sie zu kennen. Warum zitiert er keine Quellen? Seite 28 weiß er sogar zu berichten, daß der genannte Druck (Copingier 3549) noch in Wien bei Petri bestellt wurde, wiederum ohne eine Quelle anzugeben. Wo ist der Nachweis, daß Petri überhaupt jemals in Wien druckte? Da wir Petris Drucke gut übersehen, wissen wir, daß er mindestens seit 1485 in Passau druckte. Dazu vergleiche man außer der bereits genannten Literatur: Cat. Br. M. II, 617; Molitor 61.

**O** austri septa qui nos seruit et an cil le  
 dei ne in viam a be aut mundanorum ul tro  
 man cipatur sanctus erige bat leopoldus et plura  
 in austria fundavit atq; dotavit monasteria ad mi  
 litandum in eis de o sub bea to rum au gu  
 sti ni et be ne dicti Re gulis val dese cu ris u.  
**A** uarum in gum sua ue et o nos le ue  
 dei non granat di ti gen tes Regulis. Ac scda

Abb. 1: „Historia S. Leopoldi“, gedruckt von Johann Petri in Passau ca. 1489  
 (Druck ist unfoliiert)

schen der Kanonisation (1485) und der Herstellung der ersten Passauer Diözesanbreviere (1490, cf. GW 5425) entstanden sein. Die traditionellen Datierungen aller Einzeldrucke dürften ungefähr das Richtige treffen<sup>6</sup>.

8. Nun findet sich aber ein Druck „*Historiae de festo et translatione divi Leopoldi Marchionis Austriae*“ (Jb. Kl. VIII/1, 81; Langer-Dolch 104) — er ist Zagiba offenbar unbekannt —, der von dem Wiener Drucker J. Winterburger hergestellt wurde und auf ca. 1506—1507 datiert wird. (Ich kenne den Druck nur aus der Literatur.) Da in diesem Druck erstmalig auf die Translation angespielt wird und der Druck in Wien hergestellt ist, wird man hier vielleicht einen Zusammenhang annehmen dürfen (cf. 14 und 16).

9. Die Datierung der Handschrift Klosterneuburg 59 von H. Pfeiffer und B. Černik (Cat. Cl. I, 32) auf saec. XVI ineunt., die Zagiba (21) heraufgesetzt wünscht, läßt sich paläographisch nicht präzisieren. Dafür bestätigt sie die ursprüngliche Bestimmung des Translationsoffiziums als Festoffizium. Die Angaben Zagibas, wonach man annehmen müßte, sowohl die Handschrift als auch der Petridruck sprächen von der Translation, sind irreführend. Der von Zagiba (19 f.) abgedruckte Ordo, den er irrig als das älteste Dokument anspricht — er ist nach Schabes (8) ein Nachtrag des beginnenden 16. Jahrhunderts — muß in die Zeit nach 1505 fallen, da hier bereits ausdrücklich von der Translation gesprochen wird<sup>7</sup>.

10. Nach allen diesen Erörterungen dürfte erwiesen sein, daß das Translationsoffizium ursprünglich ein Festoffizium war. In welchem Bereich es als solches verwendet wurde, konnte nicht genau ermittelt werden. Vielleicht steht der Petridruck mit der Stiftung einer besonderen Feier im Passauer Dom (cf. V. O. Ludwig, Jb. Kl. IX, CCVII) in Zusammenhang. Die Überlieferung des Translationsoffiziums stellt sich also nach den heutigen Kenntnissen folgendermaßen dar:

als Festoffizium

1. Petris Separatdruck (Copinger 3549 etc. cf. 6),
2. Klosterneuburg Ms. 59 (Repr. Zagiba Taf. XXX ff. cf. 6 und 9),
3. Melk Ms. 937, pp. 147 ff. (ohne Noten)<sup>8</sup>,

als Translationsoffizium

- 4.—7. Passauer Diözesanbreviere (Bohatta 2578—2581, von mir eingesehen: 2580), ohne Noten,
8. Winterburgers Separatdruck (cf. 8), ohne Noten,
9. Winterburgers Antiphonar, mit Noten, aber ohne Matutin (cf. Zagiba 24),
10. Klosterneuburg Ms. 1014, Ordo-Handschrift ohne Noten (cf. 9),
11. Polzmann, ohne Noten (cf. 5).

### III.

11. Außer Klosterneuburg hat der Markgraf Leopold auch die Klöster Klein-Mariazell, Heiligkreuz und Melk teils gestiftet, teils erheblich gefördert. Zagiba geht nur auf die Verehrung des Heiligen in Melk ein und tauft ein dort in einer Handschrift gefundenes und

<sup>6</sup> Was Zagiba (21) über die „ungenügende Ausstattung“ des Petridruckes, mit der er eine eilige Herstellung beweisen will, schreibt, ist pure Phantasie. Jedermann, der sich etwas mit Inkunabeln befaßt hat, weiß, daß „fehlende Initialen“ und ein „fehlendes Titelblatt“ nichts anderes beweisen als frühe Herstellungszeit. Das aber bestätigt die Datierung der Bibliographen.

<sup>7</sup> Es handelt sich um den Codex Klosterneuburg 1014, der im (leider noch unvollständigen) Cat. Cl. noch nicht beschrieben ist. — Der von Zagiba (19) genannte Codex Klosterneuburg 1026, der im Cat. Cl. ebenfalls noch nicht beschrieben ist, ist nach Schabes (12) die ältere von zwei Handschriften unter dem Titel „*Ordinationes chori Neuburgensis, quae partim ex directio, partim extra ipsum excerptae atque annotatae sunt*“, vom Jahre 1573. Die einschlägige Stelle steht fol. 30—31’.

<sup>8</sup> Zufällig trifft Zagiba auch einmal das Richtige. Seite 15 heißt es in der Anmerkung vom Offizium ohne Noten in der Melker Handschrift: „Der Text dieses ältesten Offiziums ohne Melodie . . .“. Zagiba bezeichnet im Haupttext dieses Offizium ausdrücklich als Festoffizium, er hat also die Identität des vorliegenden Werkes mit dem Translationsoffizium nicht bemerkt. An sich ist alles das richtig, da das Translationsoffizium in der Tat auch ein Festoffizium war. Aber nach Zagibas Terminologie ist es falsch.

Tafel II ff. reproduziertes Offizium ohne nähere Begründung „Melker“ Offizium. Diese Bezeichnung ist indessen unbegründbar. Die auf Melk bezüglichen Teile der Einleitung sind ganz besonders unbefriedigend (15 f.). Zagiba stützt sich ausschließlich auf den Codex 937. olim 399 (H 10), den er unzureichend beschreibt, was sehr bedauerlich ist, da es keinen gedruckten Handschriftenkatalog dieser wichtigen Bibliothek gibt, und die älteren Beschreibungen der Handschrift<sup>9</sup> — Zagiba scheint sie nicht zu kennen — für unsere Belange nicht ergiebig sind. So können wir uns von der Handschrift in ihrer Gesamtheit keine Vorstellung machen, ja es ist nicht einmal auszumachen, ob sie vollständig Melker Ursprungs ist. Der Codex enthält zwei Leopoldsoffizien, eines ohne Noten (s. Anmerkung 6) und eines mit Noten, eben das „Melker“, das Zagiba faksimiliert. Da die Handschrift mit 1487 datiert ist, haben wir hier eines der ältesten Leopoldsoffizien vor uns. Für und wahrscheinlich in Melk ist dieses Offizium nicht zusammengestellt worden, denn Melk folgte als Benediktinerkloster dem monastischen Ritus, dem das Offizium aber nicht zugehört. Vielmehr handelt es sich bei dem Offizium der Melker Handschrift (mit Noten) um das „*Officium de festivitate Sancti Leopoldi secundum rubricam romanam*“, das, freilich ohne Noten, von Johann Petri schon ca. 1487/88 gedruckt wurde (Hain 11976; Cat. Br. M. II, 616 b, IA 11340). Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. F. Geldner, München, ist der Druck „*Historia S. Leopoldi*“ (Hain Nachtr. 158) von ca. 1488 inhaltlich identisch.

12. Mit der Feststellung des römischen Leopoldsoffiziums fallen natürlich auch die geistesgeschichtlichen Erörterungen Zagibas zusammen. Zagiba (13) betrachtet nämlich das Offizium unter dem Aspekt der Melker Reform. Gewiß ist, daß es dieser Reform nicht bedurfte, um Offizien dieser Art herzustellen, vor allem keine nach dem römischen Ritus. Aber Zagiba hätte einmal in Melker Reformbreviere Einblick nehmen sollen, um sich zu überzeugen, daß sie überhaupt keine Leopoldsoffizien enthalten<sup>10</sup>. Demnach scheint bei der Melker Congregation kein besonderes Interesse an der Leopoldsverehrung bestanden zu haben, was natürlich nicht ausschließt, daß er in den der Melker Congregation angeschlossenen Klöstern Österreichs (oder besser: der Passauer und Wiener Diözese) verehrt wurde.

13. Bisher ist freilich ein benediktinisches Leopoldsoffizium noch nicht bekannt geworden, auch kennen wir noch kein Brevier, das das römische Offizium für Leopold enthält. Indessen wird in den einschlägigen Handschriften noch allerlei zu finden sein.

#### IV.

14. Im Anschluß an Polzmanns Ausgabe nennt Zagiba das mit „*Ecclesia sancta*“ als Antiphona I in primis vespere beginnende Leopoldsoffizium einfach „Festoffizium“. Dieses gewöhnliche Festoffizium ist mehrfach überliefert, wovon Zagiba freilich nur die Quellen Nr. 3 bis 7 zu kennen scheint:

1. Anonymer Wiener Druck (Proctor 9472; cf. 17 und 20),
2. Winterburgers Separatdruck von 1506/1507 (cf. 8),
3. Ms. Klosterneuburg 59, fol. 1 ff., mit Noten (cf. 9)<sup>11</sup>,
4. Ms. Klosterneuburg 62, fol. 13—13' (neu), resp. 45—45' (alt), Commemorationsformular, fragmentarisch, enthält nur das auf unserer Abb. 2, S. 71 mitgeteilte Responsorium und einige Strophen des Hymnus „*Lux visa*“ (cf. Cat. Cl. I, 33; Zagiba 20).

<sup>9</sup> Z. B. M. Kropff, *Biblioteca Mellicensis*, 1747, 62; W. Wattenbach im Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde X, 1851, 603.

<sup>10</sup> Ich überzeugte mich an Hand der Ausgaben „*Diurnum monasticum OSB*“ (Bohatta 1026), 1513; und „*Breviarium OSB*“ (Bohatta 1035), 1519.

<sup>11</sup> Nach einer Bemerkung von Zagiba (40) muß man annehmen, das Responsorium des Codex Klosterneuburg 62 (neues) fol. 13, „*Beatus Leopoldus*“ fehle im Codex 59. Das ist unzutreffend. Es figuriert zugleich als 9. Matutinresponsorium und befindet sich in der Handschrift 59 auf fol. 6—6'. Ich reproduziere es nach der genannten Seite des Codex 62 auf Abb. 2.

5. Winterburgers Antiphonar von 1519 (cf. Zagiba 24), mit Noten, aber ohne Matutin.
6. Polzmann (cf. 5)
7. Ms. Klosterneuburg 1014, Ordo, (cf. 9 und Anm. 7; Zagiba 19).

15. Zagiba behandelt im 4. Kapitel seiner Einleitung die Leopoldfeier an der Universität, ohne viel mehr als Vermutungen äußern zu können. Folgende Tatbestände sind festzuhalten: Zwischen dem Stift Klosterneuburg und der Wiener Universität bestanden damals enge Beziehungen (cf. S. Wintermayr, Festschrift 181 ff.); 1480 hat sich Wien als eigenes Bistum konstituiert — zu ihm gehörte auch Klosterneuburg —, sich also von dem alten Passauer Sprengel gelöst. Da vor 1480 natürlich auch in Wien und Klosterneuburg der Passauer Diözesanritus befolgt wurde, in den einschlägigen Bibliographien (GW, Bohatta, Weale-Bohatta, Langer-Dolch) aber keine eigenen liturgischen Bücher für den Wiener Sprengel nachgewiesen sind, wird man wohl auch nach 1480 in Wien die Passauer Riten befolgt haben (soweit man nicht den benediktinischen oder römischen anhing).

16. Betrachten wir die Überlieferung des Festoffiziums, so bemerken wir, daß alle Quellen in den neuen Wiener Sprengel weisen. Von den zahlreichen Drucken Petris in Passau, Ratdolts in Augsburg, Liechtensteins in Venedig, die für Passau hergestellt sind, hat keiner das „Festoffizium“. An zeitgenössischen Drucken sind es überhaupt nur die Winterburgers und der des Anonymus der Rochushistorie. Ich möchte daher die These wagen, daß das Festoffizium speziell ein „*Officium de festivitate secundum rubricam ecclesiae Viennensis*“ war.

17. Betrachten wir noch den Druck des Wiener Anonymus. Folgt man der bisherigen Datierung (cf. Proctor 9472; Cat. Br. M. III, 809, IA 51509; Jb. Kl. VIII/2, 137; IX, CCVII, Anm. 2 und S. 195; besonders Langer-Dolch 13) ca. 1485, so handelt es sich um den allerfrühesten Druck eines Leopoldsoffiziums, ja sogar um die allerfrüheste einigermaßen datierbare Quelle. Die Datierung ist immerhin möglich, aber selbst wenn man etwas herabgeht, bleibt das Druckwerk die älteste Quelle. I. Schwarz (bei Langer-Dolch) kann nämlich den Drucker nur bis 1486 in Wien nachweisen. Selbst wenn man also den Druck für den letzten des Anonymus ausgeben wollte, könnte man kaum mehr als ein Jahr herabgehen.

Wenn sich, wie ich annehme, die Wiener Bestimmung dieses Offiziums erhärten läßt, so dürfte es kaum zweifelhaft sein, daß es sowohl im Stift Klosterneuburg als auch bei der genannten Universitätsfeier verwendet wurde.

## V.

18. Das „*Officium de festo Sancti Leopoldi, secundum rubricam ecclesiae Pataviensis*“ ist Zagiba offenbar unbekannt geblieben, denn er erwähnt es an keiner Stelle seiner Ausgabe. Tatsächlich dürfte es aber das allerwichtigste sein, wengleich bisher keine musikalische Überlieferung nachweisbar ist. Dieses Offizium ist wohl nicht unmittelbar nach der Kanonisation in der Passauer Diözese eingeführt worden; denn es erscheint erst ca. drei Jahre später im Druck. Wahrscheinlich hat das Translationsoffizium ursprünglich seine Stelle innegehabt. Für die Bedeutung des Passauer Offiziums spricht die Breite der Überlieferung:

1. Officium S. Leopoldi . . . ca. 1488 (Hain 11975; Cat. Br. M. II, 616b, IA 11342),
2. Officium S. Leopoldi . . . ca. 1489 (Hain 10032; Cat. Br. M. II, 617a, IA 11352),
3. Officium S. Leopoldi . . . ca. ? (Hain 11977),
- 4.— 7. Breviaria Patav. . . . 1490, 1490, 1495, 1499 (GW 5425—5428),
- 8.—11. Breviaria Patav. . . . 1508 bis 1517 (Bohatta 2578—2581)<sup>12</sup>.

19. Dieses Passauer Offizium ist weitgehend identisch mit dem römischen. In den gesungenen Teilen bestehen folgende Varianten:

<sup>12</sup> Von mir benutzt: GW 5426, 5428, Bohatta 2580, Hain 11 975 und 10 032. Den Druck Copinger 3548 vermag ich leider nicht zu bestimmen.

In sin cōsacōe scti Leopoldi pū.  
 Martijans Austrie ari hūditans  
 In jūms uō An' et pīs' fērales.  
 Ca m' ce rōnnū de simplia confes.  
 Auctū deduxit dñs: - Responso

**B**eaus  
 a tus

leo poldus virtutū uobilitate acur tus heredi  
 taria bona in the sauros celestes pūnilita  
 unt. Et uoluptates fedissimas quibus nun di  
 nan tur anime fortiter e in  
 at. **A**uamuis for ma claus extra ap  
 paruit nitus tamen gūnacque ta te fuit. Et  
**V**olup **V**loxi a pa tri et fili o et spū tu  
 i sancto. Et uolup nus **V**ur ui sa per caligi

Abb. 2: Klosterneuburg Ms 62, fol 13 (alte Foliierung f. 45)



Das Passauer Formular hat nur eine verkürzte erste Vesper, d. h. nur eine Antiphon — der Rest wird durch ein Communeformular ersetzt — und die Antiphon über das Magnificat. Die Eingangsantiphon des Passauer Offiziums ist die vierte, die Magnificatantiphon des Passauer Formulars die fünfte Antiphon des römischen Offiziums.

Das Passauer Vesperformular hat, wie auch das Wiener und das zur Translationsfeier, gemäß den süddeutschen Diözesanriten ein Vesperresponsorium, das in den römischen Formularen niemals erscheint. Dieses Vesperresponsorium ist das einzige gesungene Stück des Passauer Formulars, das musikalisch nicht greifbar ist. (Die Frage, was für ein Stück als neuntes Matutinresponsorium verwendet wurde, bleibe hier außerhalb der Betrachtung.) Das Vesperresponsorium hat folgenden Text (nach GW 5426, fol. 330<sup>v</sup>):

*„Fuit leopoldus verus immaculatus iustus dei cultor: recedens ab omni opere malo et perseverans in innocentia Etenim gratia domini cum illo erat. Uxor illi a domino preparata et coniuncta fuit in conspectu dei ambulabant in omnibus mandatis eius absque querula.“*

Die Lektionen des Passauer Offiziums sind dagegen größtenteils singulär.

## VI.

20. Jetzt kann man dazu übergehen, die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Offizien zu bestimmen.

Aus der Überlieferung ergibt sich folgendes Bild:

Wiener Offizium ca. 1485 (anonymer Druck)

Translationsoffizium 1487 (Melker Handschrift)

Römisches Offizium ca. 1487/88 (Hain 11976 und Melker Handschrift)

Passauer Offizium ca. 1488 (Hain 11975).

21. Fest steht, daß das Passauer Offizium vom römischen abstammt und das römische wiederum vom Translationsoffizium. Das römische Offizium hat nämlich mit dem Translationsoffizium z. B. das 9. Responsorium und die dritte und sechste Lektion gemeinsam, die im Passauer Offizium nicht mehr vorhanden sind. Die Beziehung zwischen dem römischen und Passauer Offizium wurde oben (19) dargestellt.

22. Das Abhängigkeitsverhältnis von Wiener und Translationsoffizium ist schwieriger zu bestimmen. Die Beziehung ist zunächst klar: die Identität der zweiten bis fünften Vesperantiphon. Daß das Wiener Offizium das ältere ist, läßt sich zunächst nur aus der Überlieferung erschließen, ist aber durch die noch klarere Tonartenordnung wahrscheinlich zu machen (cf. 30).

22. Das römische und das Passauer Offizium einerseits und das Wiener andererseits haben aber keinerlei Berührungspunkte mehr miteinander. Die Funktion der historischen Vermittlung fällt also ausschließlich dem Translationsoffizium zu.

23. Indessen darf aber nicht verschwiegen werden, daß in der Überlieferung eines Offiziums gewisse Varianten innerhalb der gelesenen Abschnitte auftreten. Ihre Untersuchung kann hier nicht unsere Aufgabe sein, zumal sie sehr geringfügig sind.

## VII.

24. Über die spätere Entwicklung des Leopoldskultes sind wir bisher wenig unterrichtet. Das Trienter Konzil, das ja mit dem üppigen Heiligenkult des Spätmittelalters endgültig brach, scheint die Erinnerung an die Verehrung des heiligen Leopold nicht ausgelöscht zu haben. Hauptgrund dieser immerhin bemerkenswerten Tatsache dürfte die edle Abstammung des Heiligen sein, dessen Verehrung ja auch dem herrschenden Erzhause zugute kam, folglich von diesem in jeder Form unterstützt wurde.

25. Zufällig finde ich das Büchlein *„Oesterreichische || Marg-Graffen || Von || Leopold dem Durchleuchtigen || vnd Ersten biß auf Heinrich / letzten || Marggraffen vnd I. Hertzogen zu*

Oesterreich. || *Vnter weldien* || LEOPOLDUS || *Der Gottsfoerdtige oder Heilige vnd* || VI. Marggraff der Glorwuerdigst || (etc.) von Adam Scharrer, 1670, das 299 ff. ein verdeutschtes Leopoldsoffizium enthält<sup>13</sup>.

Scharrer hat sein Buch Kaiser Leopold I. (1658–1705) gewidmet. In der dem Buch vorangehenden (nicht paginierten) Widmung findet sich folgender Passus, der nebenbei über die Wiedereinführung des Leopoldsfestes berichtet.

„Zwar haette ich mich nicht vnderstanden ein so kleines Buechel vnd geringfuegiges Wercklein Ewer Kayserl: Mayestaett zu dediciren/ wann nicht die Oesterreichische Marggraffen vnd Hertzogen/ Ewer Mayestaett Glorwuerdigste Vorfahrer/ beforderst der heilige LEOPOLDUS . . . die Materi waere: S. LEOPOLD spricht ich/ als dessen Glorwuerdigsten Namen Ewer Kayserl: Mayestaett in der heiligen Tauff angenommen/ solchen Ruhmwuerdigst fuehren/ vnd mit Ertz- Fuerstlichen/ Kayserlichen Tugenden Allergnaedigst bestaetigen/ dessen Ehr mueglichst zu befuerdern/ Ewer Mayestaett in dero Kayserlichen Regierung jhnen hoechst lassen angelegen seyn/ da sie nicht allein Jaehrlich zu Closter-Newburg sein Ehren-Fest mit sondern Eyyffer vnd Andacht/ mit Exemplarischer Empfangung deß Hochwuerdigsten Sacraments deß Altars/ mit aufferbaewlicher Kuessung vnd Verehrung dessen Heiligen Reliquien hochfeyerlich begehnl/ dem gewoehnlichen vnd schoenen Gottsdienst daselbst andaeditig beywohnen/ mit dero Kayserlichen Praesenz Allergnaedigst beziehen/ sondern noch darzu auß sonderbahren gegen disen Heiligen tragenden Eyyffer vnd Andacht gebotten vorerwehntes S. Leopoldi-Fest allenthalben in Ober- und Vnter-Oesterreich feyerlich zu begehnl/ da sie Anno 1663. durch ein ernstliches Kayserl: Mandat die ewige vnd offentliche Feyrung dises Fests an allen vnd jeden Orten des Ertz-Hertzogthumbs Oesterreich vnder vnd ob der Ennß Allergnaedigst eingefuehrt vnd anbefohlen . . .“

26. Scharrer druckt (399 ff.) die Übersetzung des zu dieser Zeit gebräuchlichen Offiziums ab. Die Vorlage ist eine Mischung aus den beiden in der Wiener Diözese früher gebräuchlichen Offizien, dem Wiener und dem Translationsoffizium. Vergleicht man den Beginn der Matutin, so ergibt sich folgender Befund: Aus dem Translationsoffizium sind die Antiphonen und Lektionen, aus dem Wiener Festoffizium die Responsorien, das Invitatorium und der Nocturnhymnus. Hier einige Übersetzungsproben.

Das Invitatorium (nicht zu verwechseln mit dem gleichlautend beginnenden des römischen und des Passauer Offiziums bei Zagiba Tafel IV):

(Polzmann Cap. VII, fol. 28')

*Adoremus Christum Regem confessorum.  
Qui sua inscrutabili clementia, pium coronavit Leopoldum.*

(Scharrer 312)

*Last vns anbetten Christum/ den Koenig  
der Beidtiger\* welcher mit seiner vnergruendlichen Guetigkeit gekronet hat den  
Gottsfoerdhtigen Leopoldum.*

Der Anfang des Hymnus:

(Polzmann l. c.)

*Da fabricator noctis et diei, arcana sancta  
contemplari tua, coelo suspendis lucis tuae  
sedem, solus potenter.*

(Scharrer 315)

*Du Schloepffer deß Tags vnd der Nacht/ gib  
vns deine H. Geheimnussen zu betrachten:  
Welcher du allein maechtig setzest/ den  
Stuel deines Liechts im Himmel.*

*Clare distinguis, lumenque implex ma-  
chinam mundi, reliqua et astra lucere iubes,  
hominis ad visum orbe manente. (etc.).*

*Du vnderscheidest klaerlich/ vnd erfuellest  
die grosse Welt mit Liecht/ vnd verschaffest  
auch/ daß die andere Gestirn von sich das  
Licht geben der Welt/ zu leuchten den  
Menschen.*

<sup>13</sup> Über derartige Bearbeitungen cf. V. O. Ludwig, Jb. Kl. IX, 190 ff., wo aber weder das römische Offizium noch das Buch Scharrers erwähnt sind. — Die alte Umlautform (e über dem Vokal) ist hier aus technischen Gründen in ae, oe und ue umgeschrieben.

## Die 2. Antiphon der 1. Nocturn:

(Polzmann f. 6', Zagiba Taf. XXXIII.)  
*Eruditus terrena Leopoldus iudicavit: quia  
 Domino serviuit in timore: exultans ei, qui  
 summa maiestas est cum tremore.*

(Scharrer 317)

Von irdischen Wesen hat Leopoldus vernuenfftig geurtheilt: sintemal er dem HERRN gedient in Forcht/ vnd dem welcher die hoechste Mayestaet ist/ gefrolockt mit Zittern.

## Das 3. Responsorium:

(Polzmann 30)  
*R. Spectacula inania Mardio sancti fieri  
 vetuit, eos quoque qui laetitiam vitae impudice agebant, procul a se ire fecit. Non enim amabat gaudia, nisi ad pietatem conducentia.*

(Scharrer 325)

Eytle Schawspiel vnd Comoedien hat er zu halten verbotten/ auch deren so jhr Leben in Eytelkeit vnd schoeden Frewden der Welt zugebracht/ sich entschlagen/\* dann er liebte kein Frewd/ als allein die so zur Andacht vnd Ehr Gottes befuerderlich war.

V. *Cultor modestiae Mardio Leopoldus, affectum pietatis in corde gerabat.*

V. Der H. Marggraff Leopoldus ein Liebhaber der Maessigkeit/ tragete in seinem Herten Anmuetzung der Gottseeligkeit.

27. Die Übersetzung des Offiziums war aber nicht zur liturgischen Verwendung bestimmt, sondern zum privaten Mitbeten. Das ganze Buch ist ein Erbauungsbuch für Laien. Über die weitere Entwicklung des Leopoldskultes vermag ich nichts auszumachen<sup>14</sup>.

## VIII.

28. Die Glanzzeit der Offiziumskomposition war um 1500 längst vorüber. Können die Leopoldsoffizien auch nicht mit den Meisterwerken der Gattung aus dem 12. und 13. Jahrhundert verglichen werden, so halten sie doch ein achtbares Niveau. Das gilt wenigstens für das Wiener und das Translationsoffizium. Das römische Offizium ist durchaus mittelmäßig, stellenweise sogar direkt phantasielos. Man betrachte folgenden Responsoriumsanzug:

Beispiel 1  
 (Zagiba  
 XIV)



Diese Trockenheit, die vor allem viele Responsoriumsverse des römischen Offiziums auszeichnet, ist die Folge des an sich positiv zu bewertenden Strebens nach Einfachheit und Würde, das in allen genannten Offizien deutlich bemerkbar ist. Virtuosität wird vom Ausführenden niemals verlangt. Die Melismen haben eine mäßige Länge und die einzelnen Gesänge nicht jenen übertriebenen Ambitus, der so viele Chormelodien des Spätmittelalters entstellt. Insgesamt machen die Offizien einen etwas archaisierenden Ein-

<sup>14</sup> Das „Officium missae die Leopoldi“ gibt relativ wenig Probleme auf. Zagiba kennt als Quellen nur die Melker Handschrift (cf. 11 und Anm. 8), den Petridruck des Translationsoffiziums (cf. 6) und das Graduale Winterburgers von 1511 (cf. Zagiba 24 f.). Er druckt das ganze Formular nach der Melker Handschrift in Facsimile ab (Tafel XVIII ff.), bietet aber wenigstens (25) die erste Seite nach Winterburgers Graduale. Da die Melker Handschrift nicht immer gut lesbar ist, bedauert man, daß Zagiba keine andere Vorlage für seine Reproduktion gewählt hat. Quellen für das Meßformular gibt es in großer Zahl. So kann man Weale-Bohatta (762) viele Passauer Missalien, die sogar teilweise mit Noten versehen sind (cf. Molitor 44, 58 f., 61, 65 und 67; Riemann — den Weale-Bohatta zu übersehen scheinen — 63, 65 f., 67, und K. Schottenloher. Die liturgischen Druckwerke E. Ratdolds, 1922), entnehmen. Darüber hinaus enthalten die meisten der oben genannten Breviere und Separatdrucke von Leopoldsoffizien auch das Meßformular. Hauptdrucker der Missalien für Passau sind J. Petri, E. Ratdolt, P. Liechtenstein und J. Winterburger.

druck. Dieser Eindruck wird vor allem auch durch den rein prosaischen Text unterstrichen. 29. Leider ist es bisher nicht möglich, die Textquellen nachzuweisen. Der Vita (cf. Anmerkung 3) scheinen weder die Gesangstexte noch die Lektionen entnommen zu sein. Aber auch um neue Texte scheint es sich nicht durchweg zu handeln. So ist z. B. die Antiphon „Lux orta est iusto“ (Zagiba Tafel XVI) auch im monastischen Antiphonar von Worcester (Pal. mus. XII, 412) nachweisbar, wenn auch mit anderer Melodie.

30. Die musikalische Gestaltung innerhalb der Offizien läßt zwei wesentliche Merkmale hervortreten, die es uns gestatten, das Wiener und das Translationsoffizium miteinander in Zusammenhang zu bringen und von dem römischen (und Passauer) abzusondern.

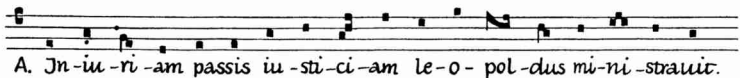
Den Nocturnen des Wiener und Translationsoffiziums liegt folgendes Tonartenschema zugrunde:

	Translationsoffizium	Wiener Offizium
1. Nocturn,	1. Antiphon	1. Ton
	2. Antiphon	2. Ton
	3. Antiphon	3. Ton
	1. Responsorium	1. Ton
	2. Responsorium	2. Ton
	3. Responsorium	3. Ton
2. Nocturn,	1. Antiphon	4. Ton
	2. Antiphon	5. Ton
	3. Antiphon	6. Ton
	4. Responsorium	4. Ton
	5. Responsorium	5. Ton
	6. Responsorium	6. Ton
3. Nocturn,	1. Antiphon	7. Ton
	2. Antiphon	8. Ton
	3. Antiphon	1. Ton
	7. Responsorium	7. Ton
	8. Responsorium	8. Ton
	9. Responsorium	3. Ton

Im römischen Offizium ist keine Tonartenordnung durchgeführt. In seinen Nocturnen herrscht eindeutig der dritte Kirchenton vor.

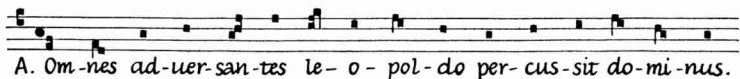
31. Die Regelmäßigkeit der Tonartenordnung im Wiener und im Translationsoffizium gestattet dem Komponisten, sich stets der gleichen Melodiemodelle für eine Tonart zu bedienen und so auch noch einen motivischen Zusammenhang herzustellen.

Beispiel 2  
(Zagiba XIV)



A. In-ju-ri-am passis iu-sti-ci-am le-o-pol-dus mi-ni-stravit.

(Zagiba XXXIII)



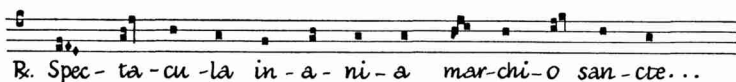
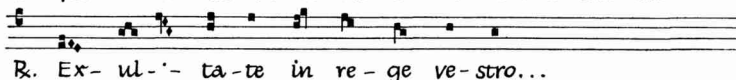
A. Om-nes ad-uer-san-tes le-o-pol-do per-cus-sit do-mi-nus.

Keineswegs aber muß so weitgehende Identität herrschen wie bei diesem Beispiel. Nach altem Brauch werden Melodiemodelle dem Text angepaßt:

## Beispiel 3

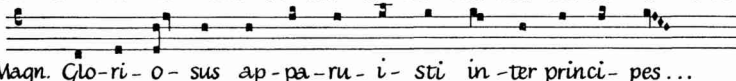
(Kl. 59,  
fol. 1')(Kl. 59,  
fol. 4')

## Beispiel 4

(Kl. 59,  
fol. 2')(Zagiba  
XLI)

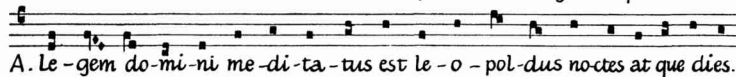
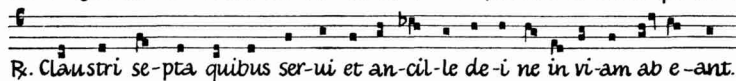
Dieses Verfahren ist für das Translationsoffizium und das Wiener Festoffizium fast durchgehend bei allen Gesängen der gleichen Tonart anzutreffen. Im römischen Offizium ist es dagegen eine Ausnahme. Eine strikte Befolgung der in den anderen Offizien durchgeführten Modellidentität hätte eine gewisse Monotonie zur Folge gehabt, stehen doch allein in der Matutin sieben Gesänge im dritten Ton. Dennoch folge hier ein Beispiel für Modellgleichheit im römischen Offizium:

## Beispiel 5

(Zagiba  
XVII)(Zagiba  
XXVIII)

Im Wiener und im Translationsoffizium zeigen aber auch Antiphonen und Responsorien bisweilen gemeinsame Modelle,

## Beispiel 6

(Zagiba  
XXX)(Zagiba  
XXXII)(Zagiba  
XXXIII  
und unser  
Faksimile)

und manchmal hat man sogar den Eindruck, es bestünden zwischen den beiden Offizien gewisse Verwandtschaften (cf. Beispiel 4).

Beim Vergleich der Melodien der verschiedenen Gattungen muß natürlich die unterschiedliche Länge der Texte berücksichtigt werden, da sie häufig erhebliche Modifikationen der Modellmelodie erzwingt. Das gilt besonders für die Verlagerung der musikalischen Höhepunkte. Dieses Verhältnis zeigt sich schon bei der Gegenüberstellung der kleinen und der großen (Benedictus-, Magnificat-, Evangeliums-) Antiphonen<sup>15</sup>.

## Zu Johannes Wolfs Übertragung des Squarcialupi-Codex

VON KURT VON FISCHER, BERN

Es ist keine alltägliche Erscheinung, wenn acht Jahre nach dem Ableben eines Forschers eine bedeutende Arbeit des Verstorbenen der Öffentlichkeit übergeben wird. Ein besonderer Glücksfall hat gewollt, daß die von Johannes Wolf fertiggestellte Ausgabe eines der repräsentativsten Denkmäler der italienischen Trecentokunst vor der Vernichtung durch die Kriegereignisse bewahrt geblieben ist und heute durch Hans Albrecht der Musikwissenschaft in einem stattlichen, vom Verlag Kistner & Siegel schön ausgestatteten, rund 380 Seiten starken Band zugänglich gemacht worden ist: Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Herausgegeben von J. Wolf †, Kistner & Siegel & Co., Lippstadt.

Die Kunst der italienischen Ars nova hat Johannes Wolf durch sein ganzes Leben hindurch begleitet. Als einer der ersten hat er auf diese wissenschaftlich und künstlerisch so eminent fesselnde Musikkultur des oberitalienischen und florentinischen Kulturkreises gewiesen. Ja, Wolf darf als der eigentliche Begründer der italienischen Trecentostudien bezeichnet werden. Mit seinen Publikationen um die Jahrhundertwende „*Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*“ und „*Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460*“, sowie mit der Veröffentlichung verschiedener Trecentokompositionen innerhalb dieser beiden Werke und in den Supplementbänden zur italienischen Zeitschrift „*La Nuova Musica*“ hat er die Grundsteine zur Forschung auf diesem Gebiet gelegt. In seinen späteren Jahren befaßte sich der hochverdiente Wissenschaftler immer wieder mit der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts, und heute liegt seine letzte große Arbeit vor: die vollständige Ausgabe des Codex Squarcialupi (*Sq*).

Dem 114 Madrigale, 12 Caccien und kanonische Madrigale und 226 Ballaten umfassenden Notenteil geht eine 13seitige Einleitung voran, die ein abgerundetes Bild der italienischen Trecentokunst unter besonderer Berücksichtigung des Squarcialupi-Codex und der in ihm vertretenen Komponisten vermittelt. Eine kurze Vorgeschichte der italienischen Musik des 13. Jahrhunderts und die Nennung der wichtigsten Quellen zur italienischen Ars nova führen zur Persönlichkeit des berühmten Organisten Antonio Squarcialupi, des Besitzers der umfangreichen, der Spätzeit dieser Musikkultur entstammenden Handschrift. Anschließend folgt eine eingehende Beschreibung dieser größten Sammlung der italienischen

---

<sup>15</sup> Die beiden der Musik gewidmeten Kapitel Zagibas enthalten nichts Neues. Das der Notation der Quellen gewidmete ist methodisch verfehlt, da Handschriften und Drucke durcheinander, die einzig interessanten Fakten aber nicht behandelt werden.

Zuerst ist die Verlotterung der Notation im Melker Codex hervorzuheben. Besonders zeigt sie sich bei der Verwendung der Virga und des Podatus. Die Virga erscheint fast überhaupt nicht mehr als Einzelnote, sondern meist nur noch in zusammengesetzten Neumengruppen. Diese Gruppen sind aber graphisch kaum erkennbar, d. h. der Podatus besteht aus zwei Einzelnoten, die genau so weit voneinander entfernt sind wie von den umliegenden Noten. Cf. etwa Tafel V, Zeile 3 „suscepit“, Tafel X, Zeile 6 „confitencium“, Tafel IX, Zeile 3 „iustitia“ etc.

Zagiba handelt (32 f.) von den Alterationszeichen, ohne indessen den einzig interessanten Fall zu nennen. Tafel XXXIII, letzte Zeile glaube ich vor „fundauit“ ein ¶ sehen zu können. Im Druck Petris (cf. unser Faksimile 1) ist es indessen nicht vorhanden. Leider behebt dieses Zeichen nicht alle Zweifel über die Verwendung des b molle und b durum.

Ferner ist auf ein Schlüsselversehen der Handschrift hinzuweisen. Tafel XXXV, erste Zeile muß statt des f-Schlüssels ein c-Schlüssel stehen.

Kunst des 14. Jahrhunderts. Ein weiterer Abschnitt befaßt sich an Hand der literarischen Quellen mit den wichtigsten Dichtungs- und Kompositionsformen dieser Epoche. Zum Schluß der Einleitung macht Wolf einige Angaben über die einzelnen im Codex vertretenen Komponisten. Ein alphabetisches, nach Textincipits geordnetes Inhaltsverzeichnis und ein knapp gehaltener, fast ausschließlich die Redaktionsirrtümer des Notators berücksichtigender Revisionsbericht schließen den vorbildlich knapp und präzise formulierten Textteil der Ausgabe ab.

An Wolfs Einleitung seien einige kurze Betrachtungen angeknüpft. Wie schon oben erwähnt, stellt der Squarcialupi-Codex die, wenn auch nicht zentralste, so doch weit umfangreichste Quelle zur italienischen Trecentomusik dar. 352 verschiedene weltliche Werke, davon 150 Unica, werden uns in dieser offensichtlich nicht nur mit größter Originalquellenkenntnis, sondern auch mit historisch-konservativem Interesse zusammengetragenen Sammlung überliefert. Am stärksten vertreten ist Francesco Landini, dessen Werke 43% des Gesamtbestandes ausmachen. Diese hohe Zahl stellt für *Sq* keine Ausnahme dar, sie entspricht durchaus den anderen zentralen Trecentoquellen. Deutlich übertroffen wird sie von dem vermutlich aus Landinis Umgebung stammenden Codex *Panc. 26*, in welchem Francescos Werkanteil 54% beträgt. Die absolute Zahl von Landinis Werken ist in *Sq*, der großen Gesamtzahl wegen, allerdings wesentlich höher als in *Panc. 26* (145 Stücke in *Sq* gegenüber 86 in *Panc. 26*). Die prozentual nächststarke Vertretung zeigen in *Sq* Bartolino und Nicolò (je ca. 10% des Gesamtbestandes). Fast ausschließlich nur aus *Sq* bekannt sind uns die Ballaten des Florentiners Andrea. Im Zusammenhang mit diesem Meister lehnt Wolf mit Recht Taucis These ab, wonach Andrea der Schreiber von *Sq* gewesen wäre und wonach *Sq* eine Abschrift von *Panc. 26* darstellen würde<sup>1</sup>.

Ein besonderes Problem stellt die Datierung von *Sq* dar. Wolf sagt lediglich „kaum früher als in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts“. Er weist darauf hin, daß die Notation in mancher Beziehung der von Prodocimus um 1412 postulierten entspreche und daß ferner als *Terminus post quem* möglicherweise 1420 in Frage komme, entsprechend Haberls Nachweis des Komponisten Zacharias<sup>2</sup>. Doch fällt dieser *Terminus* dahin, da Haberls Zacharie nicht identisch mit Zacharias aus *Sq*, sondern vermutlich identisch mit N. Zacarie aus den Mss. *Bologna Q 15 (olim 37)* und *Oxford Bodl. can. misc. 213* ist. Als weiterer Hinweis auf die Datierung könnte das wohl um 1410 geschriebene Ms. *Paris ital. 568* herangezogen werden, dessen Notationsformen und Textierungen unter allen Trecento-Mss. die größte Ähnlichkeit mit *Sq* aufweisen. Ferner scheinen mir die noch nicht den humanistischen Duktus aufweisende Schrift und die Miniaturen, sowie die Konkordanzverhältnisse zu anderen Mss. eine Datierung von *Sq* zwischen 1415 und 1420 nahezuliegen. Pirrotta datiert allerdings wesentlich später: nicht vor 1440<sup>3</sup>.

Jedenfalls stammt *Sq*, wie auch Wolf betont, aus der letzten Spätzeit der italienischen Trecentomusikkultur und stellt keine Gebrauchshandschrift, sondern ein mit konservativ orientierter Quellenkenntnis zusammengestelltes Repertoire dar. Einerseits fallen in dieser mit Sicherheit aus Florenz stammenden Sammlung die vielen unvollständigen Texte auf, die von anderen Mss. oft vollständig überliefert sind, andererseits die in historischer Reihenfolge geordneten Komponisten und die, abgesehen von platzfüllenden Einschüben, nach 3- und 2stimmigen Madrigalen, Caccien und 3- und 2stimmigen Ballaten geordneten Werke der einzelnen Meister. Weitere, den neuesten Forschungen entsprechende Hinweise zu Wolfs Einleitung seien nur kurz angeführt:

(S. VII) der Einleitung: Zu A. da Tempos Beschreibung und Etymologie des Madrigals ist neuerdings eine wichtige Studie Pirrottas heranzuziehen, in der die Herkunft

<sup>1</sup> R. Tauci, *Fra Andrea di Servi*, in *Studi storici sull'ordine dei servi di Maria*, Roma 1935.

<sup>2</sup> F. X. Haberl, *Bausteine III*, pg. 32.

<sup>3</sup> N. Pirrotta, *Il Codice di Lucca*, in *Musica Disciplina V*, pg. 119/120, Anm. 13.

- des Madrigals von *la mandra* abgelehnt und die Existenz eines einstimmigen Madrigals bezweifelt wird<sup>4</sup>.
- (S. VII): Der Vers „*Godi Firenze*“ stammt nicht aus dem 28. Gesang von Dantes „*Purgatorio*“, sondern aus dem 26. Gesang des „*Inferno*“.
- (S. VIII/IX): Wie Pirrotta und Li Gotti neuestens nachgewiesen haben, handelt es sich in Villanis „*Liber de civitatis Florentiae famosus civibus*“ (bezw. „*Liber de origine civitatis Florentiae*“) beim Organisten am Florentiner Dom nicht um Giovanni da Cascia, sondern um Bartholus de Florentia, der wiederum nicht identisch ist mit Bartolino da Padua. Von diesem Bartholus stammt das in *Paris ital.* 568 überlieferte Credo<sup>5</sup>.
- (S. IX): Gherardello de Florentia starb nach Li Gotti zwischen 1362 und 1364<sup>6</sup>.
- (S. X): Die Dichterkrönung Landinis in Venedig wird von Li Gotti sehr angezweifelt<sup>7</sup>.
- (S. XII): Bartolino konnte von Suzanne Clercx-Lejeune um 1370 am Hofe von Francesco Carrara il Vecchio nachgewiesen werden<sup>8</sup>.

Im Index sind trotz Albrechts sorgfältiger Überarbeitung noch einige kleine Fehler stehen geblieben: „*Posando sov' un acqua*“ ist 2stimmig; ebenso „*Tutta soletta*“, wogegen „*Tu die l'oper' altrui*“ 3stimmig ist. Durch Wolfs Versehen fehlt Bartolinos Ballata „*Quando necessità*“, die irrtümlich als zweiter Teil des Madrigals „*Le aurate chiome*“ (bei Wolf „*Laurate chiome*“) angeführt ist. Dagegen stellt „*A ricolta bubu*“ kein selbständiges Stück dar, sondern ist vielmehr das Ritornell zur Caccia „*A poste messe*“. Bei der zweimal angeführten Ballata Landinis „*Chi piu le vuol*“ handelt es sich beide Male um dasselbe Stück, das vom Schreiber von Sq irrtümlich zweimal notiert worden ist.

Der Revisionsbericht ist, wie schon erwähnt, nur sehr knapp gefaßt. Durch vermehrte Hinweise auf die anderen Mss. und durch Berücksichtigung der Konkordanzanzen wäre hier Verschiedenes, besonders auch hinsichtlich der Formen, klarer geworden. Der Vermerk zu Nr. 9 von Lorenzo betr. Weglassung einer zweiten Strophe ist unrichtig, da „*Non fu . . .*“ bis „*. . . dissera*“ den 2. Piedetext, „*Non sia . . .*“ bis „*. . . rinova*“ den Voltatext darstellen. Diese Strophe weist daher keineswegs umgekehrten Bau auf. (Weitere Korrekturen zum Index und Revisionsbericht siehe unten.)

\*

Der Notenteil bringt den gesamten Codex in der originalen Reihenfolge in moderner Übertragung. Damit hat Wolf die bisher umfangreichste Publikation italienischer Trecentowerke vorgelegt, was allein schon die Herausgabe dieses bedeutenden Codex rechtfertigen würde. Von den 352 vorgelegten Werken sind hier 112 Stücke erstmals veröffentlicht. Besonders wertvoll sind dabei die Übertragungen aus dem Schaffen von Bartolino, Andrea, Nicolò, Lorenzo, Donato, E. und G. de Francia, deren Werke in Neuveröffentlichungen bisher fast ganz unberücksichtigt geblieben waren. Zu den Stücken von Egidius und Guilielmus de Francia wäre zu bemerken, daß, falls Egidius nicht als Textdichter zu betrachten ist, die Nrn. 2, 3 und 5 von Egidius, die Nrn. 1 und 4, entsprechend der Zuweisung in anderen Mss., für Guilielmus in Anspruch genommen werden dürfen. Von den Komponisten Giovanni, Gherardello, Jacopo und Landini liegen Gesamtausgaben von Pirrotta, Marrocco und Ellinwood vor<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> N. Pirrotta, *Per l'origine e la storia della Caccia e del Madrigale trecentesco*, in Riv. Mus. Ital. XLVIII u. XLIX, insb. XLIX, 126. Vgl. ferner: J. Handschin, *Musikgeschidite*, Luzern 1948, pg. 207.

<sup>5</sup> N. Pirrotta, *The Music of Fourteenth Century Italy*, I, *Corpus Mensurabilis Musicae*, Amsterdam, 1954, pg. 1 u. 1. — E. Li Gotti, *Il più antico polifonista italiano del sec. XIV*, in Italia, XXIV, 1947, pg. 196 ff.

<sup>6</sup> E. Li Gotti, *La Poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo 1944, pg. 65.

<sup>7</sup> E. Li Gotti, *Una pretesa incoronazione di F. Landini*, in *Restauri trecenteschi*, Palermo 1947, pg. 91 ff.

<sup>8</sup> Laut einer freundlichen brieflichen Mitteilung von Mme. Clercx-Lejeune.

<sup>9</sup> N. Pirrotta, vgl. Anm. 5 (Gesamtausg. der Werke von Bartholus de Florentia, Giovanni und Gherardello). — W. Th. Marrocco, *The Music of Jacopo da Bologna*, California Univ. Press, 1954. — L. Ellinwood, *The works of F. Landini*, Cambridge, Mass., 1939, 2/1945.



Die moderne Umschrift durch Wolf gibt vor allem zu zwei grundsätzlichen Betrachtungen Anlaß. An erster Stelle sei das den meisten Stücken vorangestellte Formschema betrachtet. Obwohl Wolf in der Einleitung an Hand der Traktate von da Tempo, Sommacampagna und des Venezianer Anonymus eine anschauliche Übersicht über die verschiedenen Formtypen gibt, bleibt durch die Verwendung seines Buchstaben-Formschemas manches unklar. Eine Bezeichnung der einzelnen Stücke als Madrigale, Caccien oder Ballaten wäre wohl zu bevorzugen gewesen. Die Caccien sowie manche andere Stücke, deren Texte z. T. nur fragmentarisch überliefert sind, blieben auf diese Weise unbezeichnet. Zudem kann ein solches Formschema zu Irrtümern Anlaß geben.

Einige grundsätzliche Fälle seien im folgenden betrachtet (vgl. ferner die Bemerkungen zu den einzelnen Stücken am Schluß dieses Referats):

Unvollständige Texte: z. B. S. 255, Nr. 67. In *Sq* ist der Text unvollständig: es fehlt der in *Panc.* 26 stehende Voltatext. Das Formschema muß daher nicht  $AB^1B^2$ , sondern  $A^1B^1B^2[A^2]A^1$  heißen.

S. 307, Nr. 135. Bei Wolf fehlt, wie bei einigen andern Stücken, die Formangabe. Der vollständige Text steht wiederum in *Panc.* 26, während *Sq* nur den Text der Ripresa und des 1. Piede gibt. Formschema:  $A^1B^1[B^2A^2]A^1$ .

Irrführendes Formschema: S. 36, Nr. 20 heißt das von Wolf gegebene Formschema  $A^1B^1B^2A^2$ , aus welchem man schließen könnte, daß es sich hier um eine Ballata handle. Es liegt aber ein Madrigal mit Schema  $A^1A^2B$  vor. Die erste Strophe steht unter den Noten, die zweite Strophe folgt am Schluß der Komposition („*Dell'altrui . . .*“). Das Ritornell bringt zu den 2 Reimzeilen dieselbe Melodie. Ähnlich verhält es sich mit den Stücken S. 4, Nr. 2; S. 5, Nr. 3; S. 11, Nr. 9; S. 12, Nr. 10 u. a.

Unrichtige Strophenbezeichnung: S. 351, Nr. 21 (u. ä. S. 194, Nr. 36 u. a.) gibt Wolf unter dem Notenteil eine zweite Strophe an, aus der man schließen muß, daß sie in der aufgezeichneten Zeilenfolge wie die den Noten unterlegte zu singen wäre. Doch handelt es sich hier um eine Ballata: Die ersten 3 Zeilen („*E sorte . . .*“ bis „*. . . l'animo altero*“) gehören als 2. Piede zum zweiten Werkteil. Die letzten 3 Zeilen („*Pur ben . . .*“) sind als Ripresa zur Melodie des 1. Teiles zu singen, worauf nochmals die Ripresa (mit dem Text „*Donna, se per te moro*“) folgt. Das Schema muß also heißen:  $A^1B^1B^2A^2A^1$ .

Durchkomponierte Madrigale: Bei einem Stück wie S. 201, Nr. 4 (Landini) fehlt das Formschema; offenbar weil die 3 Strophen dieses Madrigals durchkomponiert sind. Das Schema müßte lauten:  $A^1A^2A^3B$ . Besonders typisch ist diese durchkomponierte Form für die Madrigale von Nicolò (vgl. S. 128, Nr. 9; S. 148, Nr. 31; S. 150, Nr. 33; S. 154, Nr. 35; ferner S. 10, Nr. 8 von Giovanni).

Ballata-Ripresa: Wolf führt im Formschema nur dann die Ripresa (Repetition von Melodie und Text des ersten Ballatenteils) an, wenn diese in der Ms.-Vorlage ausdrücklich vermerkt ist. Doch gehört die Ripresa stets zur Form der Ballata, so daß in jedem Fall das Ballatenschema mit  $A^1$  zu endigen hat. Die Frage, ob bei mehrstrophigen Ballaten die Ripresa jedesmal zwischen Volta und den folgenden Piedi zu singen ist, muß offen gelassen werden. Es ist dies wohl nicht nur vom Vermerk im Ms., sondern auch vom Textinhalt abhängig.

Repetitionszeichen und Textunterlegung: S. 129, Nr. 10 bringt eine falsche Textunterlegung und ein falsches Repetitionszeichen. Gleich wie S. 351, Nr. 21 (vgl. oben) handelt es sich hier um eine Ballata ( $A^1B^1B^2A^2A^1$ ). Vor Takt 11 muß ein Repetitionszeichen stehen. Die Textfolge heißt: Ripresa: „*Non si . . .*“, 1. Piede: „*E questo . . .*“, 2. Piede: „*Che insuperbisce . . .*“, Volta: „*E non caro . . .*“, Ripresa: „*Non si . . .*“.

Verschobener Doppelstrich: S. 8, Nr. 6 beginnt das Ritornell schon mit Takt 19 („*Qual era . . .*“). Eine zweite Madrigalstrophe findet sich im Codex Rossi und in *Panc.* 26. — Ebenfalls an falscher Stelle steht der Doppelstrich auf S. 10, Nr. 8: er gehört vor Takt 51. (Form: durchkomponiertes Madrigal  $A^1A^2B$ .)

Dreiteilige Ballata: S. 101, Nr. 3 stellt den seltenen Fall einer Ballata mit selbständiger Voltavertonung dar (der von Wolf mit B bezeichnete Teil). Die unten angeführten 2 Strophen sind in je zweimal zwei Piedezeilen und zwei Voltazeilen zu zerlegen. Weitere Ballaten dieses Typus finden sich dreimal in *Paris ital. 568* (Anonymi) und zweimal bei H. de Lantins. Eine Reihe besonderer Probleme wirft die Übertragung der Rhythmen und des Taktes auf Wie Wolf in der Einleitung bemerkt, sind im Gegensatz zu seinen früheren Übertragungen (mit Ausnahme derjenigen in seiner Studie über den *Rossi-Codex* im Peters-Jahrbuch 1938) die Notenwerte wesentlich verkürzt worden. Hierin ist Wolf der neueren Übertragungsmethode gefolgt, was sich auf die Lesbarkeit überaus vorteilhaft auswirkt. Durchgehend sind auch, wie bei Übertragungen aus dem 14. Jahrhundert üblich, Taktstriche gesetzt. Zu bedauern ist jedoch, daß Wolf die Art der Verkürzung bei den einzelnen Stücken nicht vermerkt (im allgemeinen  $\blacklozenge = \blackj$ ). Noch klarer würde das Verhältnis Original—Übertragung, wenn zu Beginn jedes Stückes die ersten Noten in der Originalnotation mitgeteilt worden wären, ein Verfahren, das sich bei neueren Ausgaben (z. B. bei Pirrotta) vorzüglich bewährt. Vergessen wir aber hierbei nicht, daß Wolfs Squarcialupi-Ausgabe zu einer Zeit redigiert worden ist, da dieses Verfahren noch wenig verwendet wurde.

Im Zusammenhang mit der Verkürzung der Notenwerte stellt sich nun die Frage, ob im Rahmen des italienischen Trecento wirklich durchweg die Wertreduktion im Verhältnis 1:4 vorgenommen werden kann. Einmal besitzt die Form der Semibrevis in der italienischen Notation nicht immer denselben Grundwert. Je nach der Art der Divisio können auf eine Brevis 2, 3 oder 4 und in der älteren Notation sogar 6 und mehr Semibreven fallen. Zum anderen (und dies scheint mir ein wesentlicher Punkt zu sein) erscheinen dieselben Stücke in den verschiedenen Mss. teilweise in verschiedener Notation: Longa- oder Brevisnotation. Ein typisches Beispiel stellt S. 50, Nr. 3 dar. In *Panc. 26* ist dieses Madrigal in Brevisgrundwerten notiert, während die zwei andern Mss. (*London* und *Paris ital. 568*), in denen das Stück noch steht, und ebenso *Sq* nach französischer Art in Longen notieren. Bei solchen Stücken wäre eine Verkürzung im Verhältnis 1:8 wohl vorzuziehen. Vgl. auch S. 6, Nr. 4: S. 29, Nr. 12; S. 31, Nr. 14 und ferner u. a. die in Longanotierung überlieferten Stücke S. 52, Nr. 5; S. 53, Nr. 6; S. 55, Nr. 7<sup>10</sup>.

Eine anderes Übertragungsproblem der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts stellt die Wiedergabe der verschiedenen Divisiones dar. Es wäre für alle zukünftigen Ausgaben dieser Musik zu wünschen, daß die originalen Divisionszeichen in der Übertragung in irgend einer Weise vermerkt würden. Vereinzelt finden sich solche Angaben in den Editionen von Ellinwood (Landini) und Marrocco (Jacopo). Pirrotta (Giovanni und Gherardello) kennzeichnet überdies die Divisionswechsel durch überaus sorgfältige Taktstrich- und Taktzeichensetzung. Wohl läßt sich auch in Wolfs Ausgabe aus der Taktart auf die Divisio schließen. Doch liegen hier offensichtlich verschiedene Inkonsequenzen vor. Einige grundsätzliche Beispiele hierfür seien angeführt:

Auf S. 172, Nr. 13 wird die Duodenaria des Ritornells durch einen  $\frac{6}{8}$ -Takt wiedergegeben, obwohl diese Divisio als ternäre Teilung der Brevis zu betrachten und daher im  $\frac{3}{4}$ -Takt zu notieren ist. — Im Ritornell S. 107, Nr. 7 würde die Novenaria durch einen  $\frac{6}{8}$ -Takt besser zum Ausdruck kommen als in der von Wolf vorgenommenen Zusammenziehung zweier Brevistakte zu einem in Triolen notierten  $\frac{6}{4}$ -Takt. — Im Ritornell von Nr. 16, S. 95/96 ist im Original ein Wechsel von perfekter zu imperfekter Senaria vermerkt, der aus der Übertragung nicht ersichtlich ist. Hier wären Takt 40—45 im  $\frac{3}{4}$ -Takt (Wolf:  $\frac{6}{4}$  = zweimal  $\frac{3}{4}$ ), Takt 46 bis Schluß im  $\frac{6}{8}$ -Takt zu notieren. — Ob im Tenor Takt 4 von Nr. 6, S. 73 die Senaria perfecta nicht eher den Rhythmus  $\blackj \blackj$  fordern würde (wie in

<sup>10</sup> Vgl. hierzu auch Pirrotta in *The Music of Fourteenth Century*, Einleitung S. II.

Takt 2 von Wolf richtig notiert), mag dahingestellt bleiben. — Verschiedentlich schreibt Wolf bei vorgeschriebener Senaria perfecta  $\frac{3}{2}$ -Takt an Stelle von 2mal  $\frac{3}{4}$ -Takt (oder, entsprechend Wolfs Taktzusammenziehung:  $\frac{6}{4}$ -Takt): z. B. S. 104, Ritornell von Nr. 5; S. 105, Nr. 6, Takt 35—43 u. a.

Ein weiteres Problem stellt die Anwesenheit des Modus minor (Modus longarum) besonders für die gewöhnlich ohne italienische Divisionszeichen notierten Werke (vor allem Ballaten) des späten 14. Jahrhunderts dar. Wenn bei den älteren Madrigalen die Zusammenfassung, eine in der Übertragung vorgenommene Zusammenziehung mehrerer Brevistakte, die Divisio nicht deutlich hervortreten läßt, so verhält es sich bei den jüngeren Werken oft gerade umgekehrt: hier ergibt sich aus dem Zusammenfassen von 2 oder 3 Brevistakten zu einem Modus longarum meist erst der in dieser Musik enthaltene Rhythmus. Bei richtiger Berücksichtigung des Modus zeigt sich hierbei, daß die Schlußnote eines Abschnittes gewöhnlich auf den Taktbeginn fällt. Probleme entstehen einzig dort, wo die Abschnittspausen und Schlußnoten in ihrem Wert von Ms. zu Ms. differieren. In Wolfs Übertragungen ist nun zu beobachten, daß in zahlreichen Fällen (besonders auch in Werken Landinis) der Modus unberücksichtigt geblieben ist. Ein Beispiel möge das Gesagte verdeutlichen: S. 278, Nr. 97. Schon der in Takt 1—2 und 4—5 im Tenor auftretende Rhythmus  $\overset{p}{\circ}$  weist auf das Vorhandensein des Modus minor perfectus. Bestätigt wird das dadurch, daß bei einer Übertragung im  $\frac{3}{2}$ -Takt (statt  $\frac{2}{2}$ -Takt) die Zeilenschlüsse nicht mehr auf die 2. Takthälfte, sondern auf den Taktbeginn fallen. Dazu kommt nun aber noch, daß in Sq in Takt 11 eine Brevispause, in Takt 35 eine imperfekte Longapause in beiden Stimmen steht, die beide von Wolf offenbar als Distinktionsstriche betrachtet und daher in der Übertragung nicht berücksichtigt worden sind. Ergänzt man diese Pausen und faßt je anderthalb Takte Wolfs zu  $\frac{3}{2}$ -Takten zusammen, so ergibt sich eindeutig der perfekte Modus dieses Stückes. Beispiele dieser Art sind eine ganze Reihe zu finden (vgl. hierzu die unten zusammenfassend gegebenen Änderungsvorschläge; für Landinis Werke vgl. überdies die im allgemeinen zuverlässigen Übertragungen Ellinwoods).

Ein erst in jüngster Zeit durch Pirrotta aufgegriffenes Problem stellt die Takt-Tempo-proportion der verschiedenen italienischen Divisiones dar. Pirrotta hat an Hand praktischer Beispiele nachgewiesen, daß in der Quarternaria und in der Senaria perfecta, im Gegensatz zu den Lehren des Marchetto, zumindest bei den älteren Trecentomeistern der Semibrevis nur  $\frac{2}{3}$  des Wertes der anderen Divisiones zukommen. Daraus folgt, daß besonders zwischen Strophen- und Ritornellteilen der Madrigale bestimmte Temporelationen bestehen. Zwei Beispiele aus dem Schaffen Jacopos mögen das Gesagte verdeutlichen: In Nr. 24b, S. 41 steht der Strophenteil in der Senaria imperfecta (Wolf notiert  $\frac{4}{4}$ -Takt mit Triolen, d. h. eigentlich 2mal  $\frac{6}{8}$ -Takt), das Ritornell in der Duodenaria (bei Wolf richtig  $\frac{3}{4}$ -Takt). Da die Semibrevis in diesen beiden Divisiones denselben Wert besitzt, ergibt sich bei Wolfs Notierungsart die Relation  $\text{♩} = \text{♩}$  (bezw.  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  der Senaria imperfecta =  $\text{♩}$  der Duodenaria). Anders in Nr. 25 (S. 42): Hier steht der Strophenteil in der Senaria perfecta (Wolf:  $\frac{6}{4} = 2\text{mal } \frac{3}{4}$ ), das Ritornell in der Octonaria (Wolf:  $\frac{4}{4} = 2\text{mal } \frac{2}{4}$ ). Da der Semibrevis in der Senaria perfecta nur  $\frac{2}{3}$  des Wertes der Octonaria-Semibrevis zukommen, ergibt sich das Verhältnis:  $\text{♩}$  des Strophenteils =  $\text{♩}$  des Ritornells (d. h. die originalen Brevistakte besitzen dieselbe Dauer: s. p. ■ = o. ○ ■ ).

\*

Zum Schluß noch ein Wort zur Akzidentiensetzung, zur Schlüsselung und zur Textierung. Das Problem der musica ficta in der italienischen Trecentomusik kann im Rahmen dieser Besprechung nicht erörtert werden. Im allgemeinen folgt Wolf in der Squarcialupiausgabe seinen in der „Geschichte der Mensuralnotation“ (I, 109 ff.) gegebenen Regeln. Es sei hier einzig die Frage gestellt, ob wirklich in der italienischen Musik besonders der älteren Meister so viele Veränderungen des b naturale zum b molle nötig sind. Einige

Beispiele seien herausgegriffen: Ist z. B. auf S. 49, Nr. 2 in Takt 2 des Superius im Hinblick auf das folgende *cis* wirklich *b* zu lesen? — Ist in Takt 6 von Nr. 15, S. 61 nicht *h* besser als *b*? Ebenso scheint mir auf S. 208, Nr. 9, Takt 10 das *b* im Superius eines Auflösungszeichens zu bedürfen, wogegen im Tenor dann *fis* zu setzen wäre. — Umgekehrt sollte auf S. 47, Nr. 1 in Takt 4 und 5 doch wohl eher *b* statt *h* gesungen werden.

In gewissen Fällen vermag das Heranziehen anderer, konkordierender Mss. gewisse Anregungen für die zusätzliche Akzidentiensetzung zu geben. So stehen z. B. in Landinis Ballata „*Non arà mai pietà*“ (S. 225, Nr. 26) auf das Wort „*fai*“ (Takt 8) in *Panc.* 26 ein *fis* im Superius und ein *cis* im Contratenor. Mit diesem Hinweis soll freilich keineswegs etwa der Auffassung Vorschub geleistet werden, daß eine Übertragung ein Sammelbecken der Versionen verschiedener Mss. darstellen solle. Im Gegenteil, die Übertragung hat im allgemeinen einer einzigen Quelle zu folgen, die Varianten gehören in den Revisionsbericht. Doch können oft gerade die verschiedenen Akzidentiensetzungen der Mss. dem Herausgeber gewisse wertvolle Hinweise auf die Praxis der Zeit geben.


Nach alter Editionspraxis benutzt Wolf in seiner Ausgabe die alten Schlüssel. Doch ergeben sich hieraus gerade für die italienische Musik des 14. Jh. gewisse Schwierigkeiten, da die wichtigsten Mss. des Trecento (mit Ausnahme von Ms. *Loudon*) das 6-Liniensystem benutzen. Der Vorteil der Originalschlüssel fällt damit für die Übertragung dahin. Wolf ändert übrigens auch hin und wieder einen F-Schlüssel in einen C-Schlüssel um (z. B. S. 4, Nr. 2: Tenor im Ms. = F-Schlüssel).


In der Textunterlegung folgt Wolf in glücklicher Weise der Vorlage. Gerade die Mss. der italienischen *Ars nova* zeigen im allgemeinen eine überaus genaue Textierung, die in einigen Fällen noch durch vertikale Verbindungsstriche zwischen Text und Note präzisiert wird. — Die Textlesung entspricht meist der Vorlage: z. B. S. 135, Nr. 15: „*Roc'è la vela*“. Hin und wieder dagegen modernisiert Wolf: z. B. S. 81, Nr. 6 „*Sopra la riva*“ (Original: „*Sovra la riva*“).

\*

Im Anschluß an diese mehr allgemeinen und grundsätzlichen Bemerkungen zu Wolfs Squarcialupiausgabe folge nun ein Verzeichnis mit den wesentlichsten Änderungsvorschlägen und Korrekturen. Um dieses nicht zu umfangreich werden zu lassen, beschränke ich mich darauf, die Abweichungen und Ergänzungen von Wolfs Formschemata, sowie die wesentlichsten Änderungen der Takteilung (besonders die den Modus longarum betreffenden) zu geben. Die oben besprochenen Fragen der Notenwertreduktion und der Tempoproportionen werden nur ausnahmsweise berücksichtigt. Der Einfachheit halber wird auch an Wolfs Formschema festgehalten ( $A^1 A^2 [A^3] B$  = Madrigal;  $A^1 B^1 B^2 A^2 A^1$  u. ä. = Ballata). Verzichtet wurde auf einen Hinweis dort, wo in Wolfs Schema nur die Ripresa am Schluß des Stückes nicht verzeichnet ist. Was die Textlesung betrifft, sind nur einzelne abweichende Lesarten der Textincipits berücksichtigt worden.

#### Liste der Abänderungsvorschläge und Korrekturen

- S. 3, Nr. 1: Tempoproportion 1.-2. Teil:  $\text{♩} = \text{♪}$ , — Text nicht Sacchetti.
- S. 4, Nr. 2: Form:  $A^1 A^2 A^3 B$ , wobei  $A^3$  in *Sq* unvollständig. Es fehlt die erste Zeile der 3. Strophe. 2. u. 3. Zeile von Wolf irrtümlich dem Ritornell unterlegt („*Fiso mirai* ...“). Takt 26 im Tenor besser: 
- S. 5, Nr. 3:  $A^1 [A^2] B$  ( $A^2$  fehlt in *Sq*). Takt 7–10 bleiben im  $\frac{3}{2}$ -Takt. Ab Takt 18 dagegen  $\frac{2}{2}$ -Takt.
- S. 6, Nr. 4: Text im Ritornell: „*Feri l'agnel, si . . .*“ Ritornell:  $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 8, Nr. 6: Form:  $A^1 A^2 B$ . Ritornell beginnt Takt 19. Eine 2. Strophe in *Panc.* 26 u. Codex Rossi.

- S. 10, Nr. 8: Ritornell beginnt Takt 51. Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B (2 Strophen durchkomponiert).
- S. 11, Nr. 9: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B. Doppelstrich erst vor Takt 32. Text falsch unterlegt. Strophe 1: „O perlaro . . .“ bis „. . . innamorato“, Str. 2: „Ritorneranno . . .“ bis „. . . disavanzo“, Rit.: „Ai, lasso . . .“ bis „. . . tocarmi“.
- S. 12, Nr. 10: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B, wobei 2. Strophe (A<sup>2</sup>) „et io . . .“.
- S. 19, Nr. 2: Die Stimme mit Text „Aquil'altera“ besser als Oberstimme zu notieren (entsprechend Sq).
- S. 20, Nr. 3: Erste Note unterste Zeile im Tenor: c (nicht e).
- S. 23, Nr. 6: Tenor Takt 26: Rhythmus 
- S. 25, Nr. 8: Text nicht von Cavalcanti, sondern nur Nachbildung nach Cavalcanti.
- S. 26, Nr. 10: Text im Ritornell: „Si è piena . . .“
- S. 29, Nr. 12: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B, wobei B aus zweimal 2 Zeilen besteht. Der Text A<sup>2</sup> fehlt bei Wolf, obwohl er in Sq steht.
- S. 30, Nr. 13: Form: A<sup>1</sup> [A<sup>2</sup>] B. Der Text A<sup>2</sup> fehlt in Sq. Tempoproportion Strophe-Ritornell: ♩ = ♩ (Wolf notiert den Strophenteil in Doppeltakten, den Ritornellteil in einfachen Takten.)
- S. 31, Nr. 14: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B, wobei 2. Strophe (A<sup>2</sup>) durchkomponiert. Ritornell: <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt (ab Takt 49).
- S. 34, Nr. 17: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B. Der Text „Hoc est notum . . .“ ist 2. Strophe und vor dem Ritornell (ab Takt 22) zu singen.
- S. 35, Nr. 18: Ritornell 2-zeilig: Bei „e posso“ keine Majuskel.
- S. 36, Nr. 20: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B, wobei B aus zweimal zwei Zeilen besteht. A<sup>2</sup> ist vor dem Ritornell (Takt 29) zu singen.
- S. 37, Nr. 21: vgl. Form S. 34, Nr. 17.
- S. 38, Nr. 22: vgl. Form S. 34, Nr. 17.
- S. 41, Nr. 24b: Zur Tempoproportion vgl. oben S. 82.
- S. 42, Nr. 25: Zur Tempoproportion vgl. oben S. 82.
- S. 44, Nr. 27: Textincipit: „Straccias' i pann“.
- S. 47, Nr. 1: Im Tenor des Ritornells fehlt die originale b-Vorzeichnung.
- S. 49, Nr. 2: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B, wobei die 2 Zeilen des Ritornells zur selben Melodie zu singen sind. — Strophenteil: <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt.
- S. 52, Nr. 5: Form: A<sup>1</sup> [A<sup>2</sup> A<sup>3</sup>] B, wobei Strophen 2 und 3 in Sq fehlen . . .
- S. 53, Nr. 6: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> A<sup>3</sup> B.
- S. 55, Nr. 7: Form: vgl. S. 49, Nr. 2.
- S. 56, Nr. 8: Form: A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> [B<sup>2</sup> A<sup>2</sup>] A<sup>1</sup>, wobei 2. Piede- und Voltatext fehlen. Ab Takt 22: <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt. — Textincipit: „I vivo . . .“.
- S. 56, Nr. 9: Form: A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> B<sup>2</sup> A<sup>2</sup> A<sup>1</sup>. Wolfs 2. Strophe ist wie folgt zu verteilen: „E questo . . .“ bis „. . . martiro“ = 2. Piede; letzte 2 Zeilen = Volta.
- S. 57, Nr. 10: Form: A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> B<sup>2</sup> A<sup>2</sup> (ev. A<sup>1</sup>) B<sup>3</sup> B<sup>4</sup> A<sup>3</sup> A<sup>1</sup>. Die nicht unter den Noten stehenden Textzeilen verteilen sich also wie folgt: 2 Zeilen = A<sup>2</sup>, 4 Zeilen = B<sup>3</sup>, B<sup>4</sup>, 2 Zeilen = A<sup>3</sup>. — Text von Soldanieri. Incipit: „I' vo“.
- S. 57, Nr. 11: Form: A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> A<sup>3</sup> B. Takt 1–19 im geraden Takt.
- S. 60, Nr. 13: Text von Soldanieri (?).
- S. 61, Nr. 14: Form: A<sup>1</sup> B<sup>1</sup> (B<sup>2</sup> A<sup>2</sup>) A<sup>1</sup>, wobei 2. Piede- und Voltatext fehlen. Doppelstrich schon vor Takt 11.
- S. 65, Nr. 1: Textincipit des Ritornells: „Benchè . . .“
- S. 66, Nr. 2 u. S. 67, Nr. 3: Caccien.

- S. 67, Nr. 3: Takt 74 bis Schluß bleibt dreistimmig; Wolf übersieht Longapause im Superius nach Takt 73. (Richtige Übertragung vgl. Marrocco, *Fourteenth Century Italian Cacce*, Cambridge Mass., 1942).
- S. 71, Nr. 4: Konjekture: „*Ay sco [n] solato . . .*“
- S. 73, Nr. 6: Form:  $A^1 [A^2] B$ , wobei 2. Strophe in *Sq* fehlt.
- S. 77, Nr. 1: 2. Strophe aus dem gleichtextigen Madrigal Vincenzos zu ergänzen (S. 65, Nr. 1).
- S. 79, Nr. 2:  $\frac{3}{2}$ -Takt, wobei Takt 8 letzte Note = Longa ( $\emptyset$ ); Ende Takt 23 ist Longapause zu ergänzen.
- S. 80, Nr. 4: Takt 32: letzte 2 Noten Viertel (statt Achtel).
- S. 81, Nr. 5:  $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 81, Nr. 6: Ritornell:  $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 83, Nr. 7: Ab Takt 19 besser in  $\frac{3}{4}$ -Takt übergehen. — Text nicht von Sacchetti.
- S. 84, Nr. 8a: Der französischen Chace nachgebildete Caccia im Modus minor perfectus =  $\frac{3}{2}$ -Takt. — Nr. 8b gehört als Ritornell zu Nr. 8a. Möglicherweise ist dieses Ritornell trotz einiger harter Dissonanzen auch als 3stimmiger Kanon zu singen.
- S. 87, Nr. 9: Form:  $A^1 B^1 [B^2 A^2] A^1$ , wobei in *Sq* Text  $B^2$  u.  $A^2$  fehlen. Vgl. hierzu oben S. 80 (zum Revisionsbericht).
- S. 89, Nr. 11: Form:  $A^1 B^1 B^2 A^2 A^1$ . Wolfs Teil C stellt den Piedeteil dar. Der Voltatext ist unterhalb der Komposition beigefügt.
- S. 89, Nr. 12: fol. 51v. Form besser:  $A^1 A^2 A^3 B$ , wobei die zwei Textzeilen von B zur gleichen Melodie gesungen werden.
- S. 90, Nr. 13: Form:  $A^1 A^2 A^3 B$ .
- S. 92, Nr. 14: Form:  $A^1 [A^2 ?] B$ , wobei nur eine Madrigalstrophe vorhanden.
- S. 94, Nr. 15: Form: vgl. S. 92, Nr. 14.
- S. 95, Nr. 16: Falsche Textunterlegung (auch in *Sq*). Form:  $A^1 A^2 B$ . Der ab Takt 40 unterlegte Text „*E quel pianeto . . .*“ stellt die 2. Strophe des Madrigals dar und ist zum ersten Musikeil zu singen. Vgl. ferner oben S. 81.
- S. 99, Nr. 1: Form:  $A^1 A^2 B$ .
- S. 101, Nr. 3: Form:  $A^1 B^1 B^2 A^2 B^3 B^4 A^3 B^5 B^6 A^4 A^1$ , wobei die Volta eine eigene Vertonung aufweist (von Wolf B genannt, in unserem Formchema  $A^2, A^3 A^4$ ). Vgl. ferner oben S. 81. — Aus stilistischen Gründen ist bei diesem Stück Donatos Autorschaft anzuzweifeln.
- S. 103, Nr. 5: Ritornell besser 2mal  $\frac{3}{4}$ -Takt (statt  $\frac{3}{2}$ ).
- S. 105, Nr. 6: Ab Takt 35 besser  $\frac{6}{4}$ -Takt. Ab Takt 44 besser  $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perf.), ab Takt 59:  $\frac{6}{4}$ -Takt, ab Takt 63 wieder  $\frac{3}{2}$ .
- S. 108, Nr. 9: Caccia.
- S. 110, Nr. 10: Besser schon ab Takt 33  $\frac{3}{2}$ -Takt. — Text von R. Belondi.
- S. 111, Nr. 11: Form:  $A^1 [A^2 ?] B$ , wobei nur eine Madrigalstrophe vorhanden. Vor Takt 30: Doppelstrich.
- S. 112, Nr. 12: 1. Teil: 2mal  $\frac{6}{8}$ -Takt, 2. Teil: 2mal  $\frac{3}{4}$ -Takt.
- S. 116, Nr. 15: Ritornell besser im  $\frac{3}{2}$ -Takt (statt  $\frac{12}{8}$ ). — Text nicht Malatesta, sondern von A. degli Alberti.
- S. 120, Nr. 2: Form:  $A^1 B^1 B^2 A^2 B^3 B^4 A^3 B^5 [B^6 A^4] A^1$ , wobei  $B^6$  u.  $A^4$  fehlen. Ripresa, Piede und Volta nur einzellig.
- S. 120, Nr. 3: Textincipit: „*Chiamo . . .*“ (nicht „*Chi amo*“).
- S. 121, Nr. 5: Caccia.
- S. 128, Nr. 9: Form:  $A^1 A^2 B$  (2 Strophen durchkomponiert). Text Boccaccio?
- S. 129, Nr. 10: Form:  $A^1 B^1 B^2 A^2 A^1$ . Falsche Textunterlegung: vgl. oben S. 80.
- S. 129, Nr. 11: Caccia. Ritornell besser 2mal  $\frac{9}{8}$ -Takt (statt  $\frac{6}{4}$ ).

- S. 133, Nr. 13: Besser  $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus).
- S. 137, Nr. 17: Ritornell  $\frac{3}{2}$ -Takt (statt  $\frac{6}{4}$ ).
- S. 138, Nr. 19: Form:  $A^1B^1[B^2A^2]A^1$ , wobei in *Sq*  $B^2$  und  $A^2$  (2. Piede- und Voltatext) fehlen. Diese stehen vollständig in Ms. *London*.
- S. 139, Nr. 20: Form:  $A^1B^1B^2A^2A^1$ . Die 2 ersten Zeilen des unter dem Notenteil stehenden Textes sind zu Takt 21—34, die 3 letzten Zeilen zu Takt 1—20 (Volta) zu singen (vgl. oben S. 80: unrichtige Strophenbezeichnung).
- S. 140, Nr. 21: Form: Zwischen  $B^2$  und  $B^3$  ist  $A^2$  (Volta) einzufügen. Entweder wurden hier als Voltatext die beiden letzten Textzeilen („*Lasciar . . .*“) gesungen, oder es fehlt dieser Voltatext.
- S. 140, Nr. 22: Form:  $A^1B^1B^2[A^2]A^1$ , wo bei Voltatext fehlt.
- S. 141, Nr. 23: Text von Soldanieri.
- S. 141, Nr. 24: Takt 1—14 besser  $\frac{3}{2}$ -Takt, wobei letzte Note Takt 13: Longa (♭) mit Brevispause. Ab Takt 46 verschieben sich die Taktstriche um einen halben Takt, da nach der Longa von Takt 45 eine Brevispause steht. Damit fällt die letzte Note des Stückes auf den Taktanfang.
- S. 146, Nr. 29: Form:  $A^1B^1[B^2A^2]A^1$ , wobei Texte  $B^2$  und  $A^2$  fehlen.
- S. 148, Nr. 31: Form:  $A^1A^2B$  (durchkomponierte Strophen).
- S. 150, Nr. 33: Form wie Nr. 31 (S. 148). Ritornell:  $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 152, Nr. 34: Caccia. Text Petrarca?
- S. 154, Nr. 35: Form wie Nr. 31 (S. 148).
- S. 162, Nr. 3: Form:  $A^1B^1B^2[A^2]B^3B^4A^3A^1$ , wobei in *Sq*  $A^2$  (1. Voltatext) fehlt. Dieser steht in *Paris-Reina* (fol. 15).
- S. 163, Nr. 5: Form:  $A^1B^1[B^2A^2]A^1$ , wobei 2. Piede- u. Voltatext in *Sq* fehlen (vollständig in *Paris-Reina*, fol. 24').
- S. 164, Nr. 6: Text Petrarca?
- S. 169, Nr. 11: Form:  $A^1[A^2?]B$ , wobei die 2. Madrigalstrophe fehlt.
- S. 170, Nr. 12: Unter dieser Nr. sind von Wolf zwei nicht zusammengehörige Stücke zusammengezogen: „*L'aurate . . .*“ bis „*. . . foco*“ (Takt 38) ist ein Madrigal, von dem nur eine Strophe vorhanden ist. „*Quando necessità . . .*“ ist eine Ballata, von der 2. Piede- und Voltatext fehlen (Form:  $A^1B^1[B^2A^2]A^1$ ).
- S. 172, Nr. 13: Ritornell  $\frac{3}{4}$ -Takt (statt  $\frac{6}{8}$ ).
- S. 174, Nr. 15: Form:  $A^1A^2B$  (durchkomponiertes Madrigal, bei welchem in *Sq* der Text der 3. Zeile der 2. Strophe fehlt). Vollständiger Text in *Codex Mancini* und *Paris-Reina*.
- S. 178, Nr. 19: Text von Griffoni.
- S. 180, Nr. 21: Form:  $A^1A^2A^3B$ , wobei die Texte  $A^2$  und  $A^3$  unterhalb des Notenteils notiert sind.
- S. 183, Nr. 24: Textincipit: „*El no me zova, nè val . . .*“ (nach Li Gotti).
- S. 184, Nr. 25: Form: siehe Revisionsbericht Wolf. Der vollständige Text steht auch in *Paris-Reina* fol. 17.
- S. 185, Nr. 26: Form:  $A^1B^1B^2A^2A^1$ . Die zwei ersten Zeilen des im Anschluß an den Notenteil stehenden Textes geben den 2. Piedadtext, die zwei letzten den Voltatext.
- S. 188, Nr. 29: Form:  $A^1B^1[B^2A^2]A^1$ .  $B^2$  und  $A^2$ -Text fehlen in *Sq*, stehen aber in *Paris frç. n. a. 4917*, fol. 24'.
- S. 192, Nr. 34: Form:  $A^1[A^2]B$ . 2. Madrigalstrophe fehlt in *Sq*, steht aber in *Paris-Reina*, fol. 21'.
- S. 194, Nr. 36: Form:  $A^1B^1B^2A^2A^1$ . Der von Wolf als 2. Strophe angeführte Text gliedert sich in 2. Piede und Volta (je 2 Zeilen).

- S. 197, Nr. 1: An erster Stelle steht in *Sq* die mit „*Musica son . . .*“ textierte Stimme. Form: 3textiges Madrigal mit je einer Strophe pro Stimme. Text vermutlich von Landini.
- S. 199, Nr. 2: Form:  $A^1A^2A^3B$ . Anfang des Ritornells besser  $\underline{\underline{d}} \underline{\underline{d}}$  (statt  $\underline{\underline{d}} \underline{\underline{o}}$ ).
- S. 200, Nr. 3: Strophenteil  $\frac{3}{2}$ -Takt (Mod. perf.).
- S. 201, Nr. 4: Form:  $A^1A^2A^3B$  (3 Strophen durchkomponiert).
- S. 204, Nr. 5: Erste Note: Brevis ( $\underline{\underline{d}}$ ); letzte Note Takt 5: Longa.
- S. 204, Nr. 6: Form:  $A^1A^2B$ .
- S. 205, Nr. 7: Form wie Nr. 6 (S. 204). Ritornell im Modus imperfectus, d. h.  $\frac{2}{2}$ -Takt (vgl. Ellinwood).
- S. 206, Nr. 8
- S. 208, Nr. 10
- S. 210, Nr. 12
- } Form wie S. 204, Nr. 6.
- S. 211, Nr. 13: Text wohl nicht von Sacchetti, sondern von Stefano di Cino?
- S. 213, Nr. 13: Caccia (Pescha).
- S. 220, Nr. 21: Auch erster Teil  $\frac{3}{2}$ -Takt, wobei Takt 7 perfekte Longa im Superius und Contratenor; im Tenor ist die zweite Brevis zu alterieren.
- S. 221, Nr. 22:  $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus).
- S. 223, Nr. 24: Es fehlt der Contratenor, der auch in *Sq* steht (nicht nur in *Paris ital.* 568). Wohl besser als 2mal  $\frac{9}{8}$ -Takt (=  $\frac{6}{4}$ -Takt mit Triolen) zu notieren.
- S. 224, Nr. 25: Besser  $\frac{3}{2}$ - statt  $\frac{6}{4}$ -Takt.
- S. 227, Nr. 28: Vgl. hier Ellinwoods Lesung.
- S. 227, Nr. 29: In *Panc.* 26 dreistimmig (auch Ellinwood gibt nur 2 Stimmen).
- S. 230, Nr. 33: Wohl besser  $\frac{3}{2}$ - statt  $\frac{6}{4}$ -Takt.
- S. 232, Nr. 36: 2. Teil im Tenor rhythmisch verschoben. Es muß heißen:  $\underline{\underline{p}} \underline{\underline{p}} \underline{\underline{p}} | \underline{\underline{p}} \underline{\underline{p}}$ : damit wird Wolfs im Revisionsbericht erwähnte Ergänzung unnötig.
- S. 235, Nr. 40: Textincipit: „*S'i' fossi*“.
- S. 236, Nr. 42: Form:  $A^1B^1[B^2A^2]A^1$ . Text zu 2. Piede und Volta fehlt.
- S. 239, Nr. 46: Text von Sacchetti.
- S. 240, Nr. 47: Form wie S. 236, Nr. 42.
- S. 246, Nr. 56: Textincipit: „*S'i' ti son'*“.
- S. 251, Nr. 62: Form wie S. 236, Nr. 42.
- S. 254, Nr. 66: Form:  $A^1B^1B^2[A^2]A^1$ . Der Voltatext fehlt.
- S. 255, Nr. 67: Form wie S. 255, Nr. 66. Der Voltatext findet sich in *Panc.* 26. Ganzes Stück im  $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus) zu übertragen.
- S. 256, Nr. 69:  $\frac{3}{2}$ -Takt, wobei zwischen Takt 14 und 15 eine Brevispause ( $\text{—}$ ) zu ergänzen ist.
- S. 257, Nr. 70: Text von Malatesta.
- S. 260, Nr. 73:  $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus).
- S. 261, Nr. 75:  $\frac{3}{2}$ -Takt (Modus perfectus).
- S. 263, Nr. 78: Textincipit: „*De sospirar sovente*“.
- S. 265, Nr. 81: In *Paris-Reina* dreistimmig.
- S. 267, Nr. 84:  $\frac{3}{2}$ -Takt.
- S. 271, Nr. 89: Form wie S. 236, Nr. 42. —  $\frac{3}{2}$ -Takt. Vor Takt 12 fehlt Brevispause.
- S. 271, Nr. 90: Textanordnung richtig (bei Ellinwood falsch). In der 2. Zeile des 2. Piede fehlen in *Sq* jedoch einige Worte. Diese Zeile muß heißen: „*Sanza grazia portar d'amor ei segni*“, während der folgende Text („*Lungo tempo . . .*“) die 3. Zeile darstellt.



- S. 276, Nr. 95: Textunterlegung fraglich. Wie in Nr. 90 zeigt sich hier der Einfluß der französischen Ballade. In Nr. 95 kommt dazu, daß der 2. Piede selbständig komponiert ist. Die Form nicht A<sup>1</sup>A<sup>2</sup>B, sondern A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>B<sup>2</sup>A<sup>2</sup>A<sup>1</sup>. Möglicherweise fehlen aber auch die 2. Zeile des Ripresa- und des Voltatextes (vgl. den Reim).
- S. 278, Nr. 97: Zur Übertragung vgl. oben S. 82 (<sup>3</sup>/<sub>2</sub>- statt <sup>2</sup>/<sub>2</sub>-Takt).
- S. 280, Nr. 100: Textincipit: „*Amar sì gli alti*“.
- S. 282, Nr. 102: <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt. Takt 10: Longapause (statt Brevispause).
- S. 284, Nr. 105: Textincipit: „*Donna s'i't'ò . . .*“. — <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt. Ende Takt 9 und 34 fehlt Longapause (oder Longa- + Brevispause).
- S. 285, Nr. 107: <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt. Takt 2 muß heißen:



Ende Takt 6 fehlt Brevispause.

- S. 286, Nr. 108: Takt 17:  $\circ$ .
- S. 294, Nr. 118: Takt 7—8, 2. Hälfte Takt 12—14, Takt 22—24 wohl besser <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt.
- S. 298, Nr. 122: Text von Landini.
- S. 298, Nr. 123: Form: A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>[B<sup>2</sup>A<sup>2</sup>]A<sup>1</sup>. Der vollständige Text steht in Ms. *London*. (Vgl. auch Ellinwood.)
- S. 305, Nr. 132: <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt. Ende Takt 10 fehlt Brevispause (—). Takt 28: Longa + Brevispause.
- S. 307, Nr. 135: Form wie S. 236, Nr. 42. Vollständiger Text in *Panc.* 26. Textincipit: „*Po'c' amor*“.
- S. 310, Nr. 138: <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt.
- S. 314, Nr. 144: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 315, Nr. 145: Form: A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>B<sup>2</sup>A<sup>2</sup>A<sup>1</sup>. <sup>3</sup>/<sub>2</sub>-Takt. Ende Takt 9 fehlt Longapause (—). Takt 33 ist statt  $\overset{\circ}{\text{p}}$  zu setzen:  $\circ$  —
- S. 320, Nr. 3: Form: A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>B<sup>2</sup>A<sup>2</sup>A<sup>1</sup>.
- S. 320, Nr. 4: Textfolge ab vierter, unter dem Notenteil zugefügter Strophe nicht in Ordnung. Zur richtigen Textfolge ist *Panc.* 26 beizuziehen (fol. 6<sup>1</sup>/7): Nach dem Voltatext (A<sup>3</sup>) folgen die Zeilen „*Poi di' non trovo . . .*“ bis „*Lamentando . . . placitade*“ und als 4. Zeile der Piedi (B<sup>5</sup>B<sup>6</sup>) „*A qualunque persona o donna miri*“; hierauf die letzte Volta ab „*Fa che racconti*“ bis „*E come d'allegrezza sono in bando*“.
- S. 325, Nr. 2: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 327, Nr. 5: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 340, Nr. 6: Die Ripresa wird ausdrücklich auch nach der 1. Volta verlangt. Die folgenden Strophen bestehen jeweils aus 2 Piedezeilen und einer Voltazeile.
- S. 343, Nr. 9: Der letzte Buchstabe des Formschemas muß A<sup>1</sup> heißen.
- S. 344, Nr. 10: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 345, Nr. 11: Form vgl. S. 236, Nr. 42.
- S. 345, Nr. 12: Text von Griffoni.
- S. 348, Nr. 17: Textincipit: „*Non ne sperì*“.
- S. 351, Nr. 21: Form: A<sup>1</sup>B<sup>1</sup>B<sup>2</sup>A<sup>2</sup>A<sup>1</sup>. Die von Wolf angegebene 2. Strophe besteht aus 3 Zeilen des 2. Piede und anschließend aus 3 Voltazeilen (ab „*Pur ben . . .*“).

- S. 352, Nr. 22: Form:  $A^1B^1B^2A^2A^1$ . Die unten angegebene 2. Strophe besteht aus 2 Zeilen des 2. Piede und anschließend 3 Voltazeilen (ab „*Adunque* . . .“). — Das ganze Stück steht im Modus perfectus ( $3/2$ -Tkt.), wobei alle Fermatentöne Wolfs (in *Sq* als Longen notiert!) zu ganzen Takten zu dehnen sind.
- S. 353, Nr. 23: Form:  $A^1B^1B^2A^2A^1$ . In Teil B fehlt das Repetitionszeichen.
- S. 354, Nr. 24: Form:  $A^1B^1B^2A^2A^1$ , wobei die von Wolf unter dem Notenteil angeführte Strophe zuerst die 3 Zeilen des 2. Piede und anschließend die 3 Zeilen der Volta bringt.

## *Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Leipzig*

(29. September bis 2. Oktober 1955)

VON HARALD HECKMANN, KASSEL

Nachdem endlich die Möglichkeit geschaffen worden war, die Arbeit der Gesellschaft für Musikforschung auch in der DDR durchzuführen, lag es nahe, die Jahrestagung 1955 in einem Orte Mitteldeutschlands abzuhalten. Daß die Wahl des Tagungsortes Leipzig den Beifall der Mitglieder fand, ergibt sich aus der lebhaften Beteiligung aus Ost und West. Von etwa 250 Teilnehmern waren rund hundert aus der Bundesrepublik.

In der neunten Mitgliederversammlung nahm der Präsident der Gesellschaft, Professor Dr. Friedrich Blume, Gelegenheit, allen Personen und amtlichen Stellen, die zum Zustandekommen der Tagung beigetragen hatten, den Dank der Gesellschaft abzustatten. Im Rechenschaftsbericht des Vorstandes schilderte er die geleistete Arbeit des vergangenen Jahres. Er nannte die erschienenen und geplanten Publikationen und wies auf die musikwissenschaftlichen Arbeitsstätten und Gremien hin, deren Arbeit von der Gesellschaft in mehr oder minder lockerer Form unterstützt wird (Musikgeschichtliche Kommission, Landgraf-Moritz-Stiftung, Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, Joseph-Haydn-Institut u. a. m.). Von besonderer Wichtigkeit war sein Hinweis darauf, daß die Gesellschaft beantragt habe, der Musikwissenschaft innerhalb der Deutschen Forschungsgemeinschaft einen eigenen Fachausschuß zuzubilligen. Als nächster Kongreßort der Gesellschaft für das Jahr 1956 sei Hamburg oder Augsburg in Aussicht genommen. Der Präsident konnte außerdem berichten, daß die Gesellschaft mit der Durchführung des nächsten Kongresses der IGMW, der im Jahre 1958 in Deutschland stattfinden soll, beauftragt worden sei. — Der Schatzmeister, Dr. Richard Baum, legte Rechenschaft über das vergangene Geschäftsjahr ab. Er berichtete, daß die Mitgliederzahl mit 530 Mitgliedern konstant geblieben sei; in der DDR seien bisher 189 Mitglieder eingetragen.

Es gehört zu den guten Gewohnheiten der Gesellschaft für Musikforschung, bei ihren Jahrestagungen um die Hauptversammlung mit ihren etwas nüchternen Geschäfts- und Rechenschaftsberichten eine Reihe von künstlerischen und wissenschaftlichen Veranstaltungen zu legen. Am Beginn der Tagung stand ein Kammerkonzert mit Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, bei dem man u. a. das prachtvolle Silbermann-Positiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig hören konnte. Ein Sinfoniekonzert des Gewandhausorchesters brachte Musik von Gerster, Schostakowitsch und Mozart. In einer Motette in der Universitätskirche wurde Musik des 15. und 16. Jahrhunderts gesungen und gespielt, und im benachbarten Halle besuchten die Tagungsteilnehmer eine Aufführung von Händels „*Radamisto*“. Führungen durch das reichhaltige Instrumentenmuseum des Musikwissenschaftlichen Instituts, das Bach-Archiv und zwei der traditionsreichen Leipziger Musikalien-druckereien rundeten den Kreis der Veranstaltungen.

Im Mittelpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses stand die Arbeitstagung, die „*Probleme der Instrumentalmusik und Aufführungspraxis*“ zum Gegenstand hatte. Heinrich

Bessler sprach über „*Gesellige Kunst und Darbietungskunst in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*“. Er knüpfte an sein 1953 in Bamberg gehaltenes Referat über „*Singstil und Instrumentalstil in der Musik*“<sup>1</sup> an, indem er für den Bereich des „*musikalischen Alltags*“ (und nur für diesen) dem in Bamberg vorgetragenen Gegensatzpaar von Prosamelodik und Korrespondenzmelodik die Begriffe der geselligen und der Darbietungskunst zuordnete. In der von den niederländischen Meistern beherrschten Epoche sei alle Musik, soweit sie nicht kirchlichen Zwecken oder solchen der höfischen Repräsentation diene, ohne den Bezug auf einen außenstehenden Zuhörer. Das Sinnbild dieser Musizierweise sei der Tisch, um den herum sich die Musiker versammelten. (Bessler stützte seine Ausführungen mit zahlreichen Bildern.) Dieser Musik entspreche die ungegliederte Prosamelodik, wie sie sich in idealer Form in der Motette beispielsweise Gomberts verkörpere und von dort auch auf die übrigen musikalischen Bereiche, etwa des Liedes, ausstrahle. Mit der epochalen Wende von 1600, bei der die musikalische Führung auf Italien übergehe, vollziehe sich der Schritt zum „*Darbieuten*“ in der Musik, worin Bessler den entscheidenden Beitrag Italiens zur Musikgeschichte sieht. Dem Darbietungsstil eigne die Korrespondenzmelodik, deren rationale, symmetrische Gliederung die Musik auch dem am Musiziervorgang selbst unbeteiligten Zuhörer verständlich werden lasse. Die entscheidenden vorbereitenden Schritte seien dazu schon in den Jahren 1580–1590 in Frankreich getan worden (Tänze!), das seine Rolle aber in dem Augenblick ausgespielt habe, als Italien diese Anregungen aufgriff. Das übrige Europa allerdings habe sich der modernen Entwicklung gegenüber lange reserviert gehalten, was Bessler an dessen musikalischer Entwicklung bis weit ins 18. Jahrhundert hinein verfolgte. — In der lebhaften Diskussion wurde der Geltungsbereich dieser Thesen von vielen Seiten stark eingengt (Engel, Moser und Federhofer). Es wurde geltend gemacht, daß beide Bereiche der Musik nebeneinander gestanden hätten; es hätten sich lediglich die Akzente verschoben.

Ernst Hermann Meyer sprach über „*Die Bedeutung der Instrumentalmusik am Hofe von Kromeriz (Kremsier)*“, dessen reichhaltiger, in schöner Vollständigkeit erhaltener Musikalienschatz ein imponierendes Bild von der großzügigen Musikpflege in Böhmen im 17. Jahrhundert vermittelt. Meyer berichtete über die Kapellzusammensetzung, das Instrumentarium und den Musikbestand von Kremsier, die ihm in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert erschienen. Besonderes Gewicht legte er auf die Züge nationaltschechischer Eigenart, womit er sich in Gegensatz zu Paul Nettls<sup>2</sup> These setzte, der in der Musik am Kremsierer Hofe im wesentlichen einen Spiegel der glänzenden Wiener Hofkunst sah. Der Vortrag, der eine Fülle neuen Materials vorlegte, gewann besonderes Leben durch die sehr instruktiv ausgewählten und dargebotenen zahlreichen Beispiele.

In einem öffentlichen Vortrag sprach Karl Gustav Fellerer über „*Gegenwart und Erbe im Musikleben*“. Er ging davon aus, daß unser Musikleben keineswegs allein von der musikalischen Produktion unserer Zeit und unseres Raumes bestimmt sei, und zeigte auf, in wie vielschichtiger Weise vielmehr sich hier Eigenes und Fremdes, Musik der nahen und fernen Vergangenheit, Musik als hohe Kunst und Volksmusik mischen. In einem groß angelegten Gang durch die Musikgeschichte wies er die verschiedenen Möglichkeiten einer Auseinandersetzung mit der musikalischen Überlieferung nach. Ein lebendiges Erbe, wie es der gregorianische Choral bis in die Mehrstimmigkeit des hohen Mittelalters hinein gewesen sei, unterschied er vom bewußten Suchen nach der musikalischen Vergangenheit, das beispielsweise die romantische Epoche der Musikgeschichte gekennzeichnet habe.

Die Leipziger Tagung gab Gelegenheit zu engem Kontakt und zu fruchtbarem Gedankenaustausch zwischen den Musikwissenschaftlern aus Ost und West. Darin lag ihr besonderer

<sup>1</sup> Kongreß-Bericht Bamberg 1953, Kassel und Basel [1954], S. 224 ff.

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz, ZfMw IV, 1921/22, S. 485 ff., bes. S. 488.

Wert. Daß gegensätzliche Anschauungen zutage traten und gegeneinander abgewogen wurden, schadete nicht, solange man das Streben nach wissenschaftlicher Erkenntnis als Antrieb zur Auseinandersetzung spürte.

## Besprechungen

Gerhard Most: Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal. Sonderdruck aus Altmärkisches Museum Stendal, Jahrgabe 1954, VIII.

Die Orgeltabulatur des Adam Ileborgh von Stendal hat seit der bis heute unvermindert grundlegenden Bearbeitung durch W. Apel<sup>1</sup>, die der Verf. auch in späteren Behandlungen des Stoffes<sup>2</sup> nicht überholt hat, wenig weitere Aufhellung seitens der neueren Forschung gefunden. Frottschers Handbuch von 1935<sup>3</sup> ließ die Arbeiten Schrades<sup>4</sup> und Apels unberücksichtigt und stützte sich nur auf die geringen und unvollkommenen Angaben von Wolf<sup>5</sup>. Der entsprechende Artikel des Dictionary von Grove<sup>6</sup> basiert wiederum völlig auf den Ergebnissen Apels von 1934, ohne das Mögliche zur Biographie Ileborghs, das Knoche<sup>7</sup> in liebevoller Lokalforschung zugebracht hatte, einzuarbeiten. Knoches Untersuchungen, die sich, dank den mangelnden Quellen, leider völlig in Hypothesen erschöpfen müssen, bildeten bisher den einzigen, jüngeren Beitrag. Nun legt Most eine knappe, aber sorgsame Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse vor. Erstmals ist dem Bändchen eine vollständige Übertragung des gesamten Inhalts der Hs. angehängt, d. h., nicht nur der Präludien, die bereits Apel (und z. T. mehrfach) geboten hatte, sondern auch der Mensuræ, die Apel seiner ersten Studie, und nur dort bloß

z. T. als Beispiel beigab. Unerklärlich ist, wie der Verf. der Meinung sein kann, er lege auch als erster die vollständige Faksimilierung der Hs. vor. Diese ist bereits bei Knoche, auf dessen Aufsatz sich der Verf. beruft, den er also kennen muß, zudem in größerem Format und besserer Ausführung vorhanden. Die Faksimilierung Knoches läßt Systemlinien und Distinktionsstriche weit- aus genauer erkennen als die Reproduktion M.s, nach der zu übertragen fast unmöglich ist. Die Übertragungen M.s, die den Wert seiner Arbeit ausmachen, beruhen im wesentlichen auf den Deutungsgrundlagen von Apel, bei gelegentlichen Besserungen und Weiterungen. So liest Apel im zweiten Präludium die 2. Baßnote fälschlich *h* statt *d* und berücksichtigt die Länge der ersten Brevis nicht; im dritten Präludium ergänzt Apel eine erste Baßnote, wogegen M. die Oberstimme als ungestützte, frei einschwingende Initiale stehen läßt, wie die Hs. sie bietet; im fünften Präludium legt M. die 7. Baßnote gemäß dem Standort unter, den sie in der Hs. einnimmt; Apels Pausensetzung ist hier tatsächlich nicht recht einzusehen. Die rhythmischen Lesungen beider differieren — bei einer so vieldeutigen, dreizeitiger Auffassung noch so nahe stehenden Notation wie der Ileborghs nicht anders zu erwarten — natürlich verschiedentlich. Für den Einsatz der hohlen Notenköpfe in der dritten Mensur weiß auch M. keine sichere Erklärung — er vermutet inhaltliche Bedeutung —, wie überhaupt alles, was Apel offen lassen mußte, die Bedeutung des Drama und des Begriffes *modernus modus*, die ununterschiedene Verwendung von Majuskeln und Minuskeln für die Unterstimme, das Fehlen von Oktavzeichen, auch bei M. als Frage stehen bleibt. Die Klärung des Sinninhaltes des Begriffes *modernus modus* wird wohl so lange ausstehen müssen, bis sich weitere frühe Denkmale zu den wenig bekannten und Zwischenglieder hinzufügen lassen. Apels wie Frottschers Deutungsversuche dürften sich nur an Vergleichen er härten. Ob aber das Drama nicht doch in erster Linie

1 W. Apel, Die Tabulatur des Adam Ileborgh, ZfMw Jg. 16, H. 4.

2 W. Apel, Early german keyboard music, MQ, XXIII, 1937. W. Apel, The notation of polyphonic music, 900–1600, Cambridge 1953, 4. Ausg., S. 37 ff. A. Davison and W. Apel, Historical anthology of music, London 1950, Bd. I.

3 G. Frottscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Berlin 1935, Bd. I.

4 L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lehr 1931.

5 J. Wolf, Handbuch der Notationskunde Bd. II, Leipzig 1919.

6 Grove's Dictionary of music and musicians, 5. Ausg., hrsg. von E. Blom, London 1954.

7 G. Knoche, Der Organist Adam Ileborgh von Stendal, Beitrag zur Erforschung seiner Lebensumstände, Franziskanische Studien, Jg. 28, H. 1, Wehl 1941.

— als Zusatz stellt das schon Apel zur Diskussion — eine frei (d. h. auch zeitlich frei) auszuführende Auszierung meint (in die Apels rhythmische Deutung sehr wohl hineinzunehmen wäre)? Ob ferner nicht die sonst nur mit handwerklichem Ungeschick zu erklärenden Tonwiederholungen, vornehmlich der ersten und dritten Mensur, gleichfalls in diese Richtung weisen (entsprechende Stellen bei den Virginalisten, die schließlich Apel zum Vergleich heranholt, liegen zu weit?) Der häufige Einsatz des Wortes *pausa*, auf den Apel nicht näher einging, — M. möchte ihn als Dehnung des Tenors bei Zeilenkadenzen werten — hat keine andere Bedeutung als die *Pausa* des Paumann, deren Ausschmückung dieser ja nachdrücklich lehrt. Gerade der Umstand, daß M. die Angabe fast ausschließlich bei Zeilenenden des Tenors findet (man vgl. Mensura I, T. 7, 14, 37; Mensura II, T. 6, 14, 22, 28, 34 usw.), erweist diese Bedeutung. Sie findet ihre Entsprechung im Begriff des *finale* am Ende der Mensuren. *Finale per modum praeambuli* heißt es bezeichnenderweise zum *Finale* der ersten Mensura. Damit ist auch eine bessere Deutung für die Anweisung am Ende des fünften Präludiums gegeben, die besagt: „*in mensuris pausis et finalibus idem est indicium etc. . .*“; *idem indicium* wäre zu übersetzen mit *gleicher Aussage*, d. h. Pausen und Finalen sind in Hinsicht der Kadenzimprovisationen gleich zu behandeln. Das wirkt besonders für die erste Mensura klärend, deren Zeilenenden wenig auskomponiert sind. Sonst bietet Illeborgh diese Improvisationen, denen die Stücke ja überhaupt im Gesamt noch ganz nahe stehen, häufig selbst, besonders in den Finalen. Die Aufforderung *pausa* gälte dann vornehmlich der zu improvisierenden rhythmischen Ausführung und weiteren Auszierung der betreffenden Stellen. Auskomponierte Glosas sind ja auch in Spanien nicht selten. Dieser Deutung ließe sich die von Most reibungslos einfügen.

Von dieser Seite her fände sich vielleicht auch ein gerechterer Zugang zu den Mensuren, die Apel, da er sie nimmt, wie sie stehen, inhaltlich und kompositionstechnisch als die handwerkliche „*Museumsschau*“ eines „*Schülers und Anfängers*“ abtun mußte. M. scheint uns der Deutung etwas näher zu kommen, wenn er meint, die den Präludien gegenüber größere Unbeholfenheit der *Mensurae* ginge vielleicht zu Lasten des Schrei-

bers. Möglicherweise aber bietet die Notation stellenweise — man vgl. z. B. die dritte Mensura T. 15, 16, 23, 24, 25, 33, 34 — überhaupt nur Gedächtnisstützen und Ausführungshinweise. So könnten sich auch die erheblichen, unmotivierten Abweichungen des Tenors in der dritten Mensura klären. Wie sehr Tabulaturen Gebrauchshandschriften sind, hat sich ja gerade neuerdings selbst noch für das 17. Jahrhundert erwiesen<sup>8</sup>. Auch sonst aber scheint uns Apels Deutung zu hart. Wenn man, verglichen mit den Präludien, die größere Ausdehnung der Stücke bedenkt, muß man die Bemühung des Komponisten um verschiedene Gestaltung der einzelnen Tenorzeilen, Wechsel zwischen präludivhaft schweifenden und motivgebundenen Abschnitten, die Umgehung allzu regelmäßiger Sequenzen (vor allem in der ersten Mensura, vgl. z. B. T. 8) und die Ausgestaltung der Finalen anerkennen.

Hier erhebt sich auch erneut die Frage nach dem Autor. Apel hatte an Hand der im Titel angegebenen Hinweise „*praeludia . . . collecta*“ und *mensuris . . . annexis*“ versucht, die Präludien verschiedenen Meistern, die *Mensurae* Illeborgh selbst zuzusprechen. Wir möchten dagegen auch M.s Behandlung des Problems unterstreichen, die Schreiber und Komponisten gleichfalls getrennt zu sehen vorschlägt. Illeborgh kann ebensowohl nur der Schreiber und Sammler sein und „*annexis*“ könnte nur die Verschiedenheit beider Gattungen, der Präludien und der *Mensurae*, auseinanderhalten wollen; Anhänge anderer WerkGattungen desselben Meisters an sonst geschlossene Sammlungen bleiben ja auch später üblich (man vgl. die Klaviersammlung von d'Anglebert). Andererseits aber, scheint uns, kann die Sammlung auch das Werk nur eines Meisters bieten, der sehr wohl mit Illeborgh identisch sein könnte. Es lassen sich auch verschiedene Präludien samt *Mensurae* eines Meisters sammeln. M. weist zudem mit Recht auf Zusammenhänge zwischen dem ersten und vierten Präludium, denen wir auch das zweite Präludium anschließen möchten. Alle drei Präludien zeigen Neigung zu gegliedertem Bau, das erste und vierte Präludium darüber hinaus eine Kadenzwendung, die sich auch in der ersten Mensura (man vgl. I, T. 4, 34)

<sup>8</sup> Vgl. M. Reimann, Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208a im Erbe deutscher Musik (erscheint demnächst).

wiederholt und so nicht Zufall sein kann. Das dritte und fünfte Präludium dagegen könnten, mit ihrem völlig freien Schweißen, eher von anderer Hand stammen. Auch Nähe der Mensurae zu den Präludien, auf die M. weist, besteht bei gründlicher Durchsicht in mehr als einer Beziehung, wie in der Behandlung der Finalen, der Sequenzen, der Binnen- (in den Mensurae Zeilen-) kadenzen und der Motivgruppen. Alles das kann aber natürlich wiederum nur hypothetisch zu den Hypothesen Apels hinzutreten.

Dagegen scheint sich uns Apels pedalische Auffassung der Unterstimmen, die M. wörtlich übernimmt, neuerdings durch die von Kastner bekannt gegebenen Stücke von Schlick<sup>9</sup> vollauf zu bestätigen. Wenn 1520 Pedalgebrauch für solche Stimmhäufung möglich war, dann ist Doppelpedal um 1450 eine Selbstverständlichkeit. Wir möchten demzufolge auch für die gelegentlichen Klangerweiterungen zur Vier- und Fünfstimmigkeit, die Apel — und mit ihm M. — trotz der Buchstabennotierung dem Manual zuweisen zu müssen meinen, für Pedal plädieren. Die erhöhte Schreibung der 3. und 4. Note — man vgl. z. B. Mensura I, T. 19 — gälte dann wohl der Unterscheidung von Fußspitze und Ferse; die Notation wäre also höchst logisch. Übrigens folgt aus dieser Stimmverteilung durchaus nicht nur einhändiges Manualspiel, wie M. deutet. Die Oberstimme wandert oft genug in die Baßregion (man vgl. z. B. Mensura I, T. 12 ff., II, T. 38 ff., III, T. 7, 10 ff.) und wäre hier sinn- wie spielgemäß von der linken Hand zu übernehmen, so daß also beide Hände sich in die Ausführung der Oberstimme teilen. Die starke Orientierung der Pedalschreibung an der Spielweise (getrennte Aufzeichnung für beide Füße) findet wiederum in ähnlichen Praktiken der Lüneburger Tabulaturen (getrennte Notierung für beide Manuale) eine Fortsetzung. Hier scheint ein kontinuierlicher Strom weiter zu fließen und die Bedeutung der Tabulatur Ileborghs für die norddeutsche Entwicklung nur immer mehr zu betonen.

Zum Schluß seien noch zwei Bemerkungen erlaubt. Knoche hat wahrscheinlich zu machen gesucht, daß die Hs. Ileborghs zur Gelegenheit der Einweihung der Marienkirche zu Stendal, die 1447 statt hatte, an-

gelegt ist. Ob diese These nicht eine Stütze im Tenor der Mensurae „*frowe all myn hofen an dir lyet*“ erhält, der geistlich, auf Maria umzudeuten wäre? Und zur Frage der Transposition der Präludien: Apel hat auf die Diskrepanz aufmerksam gemacht, die zwischen der Bemerkung zum 3. Präludium, die „*omnia praeludia . . . ad omnes notas*“ zu transponieren vorgeschlägt, und den Angaben zu einzelnen Präludien besteht, die nur bestimmte Tonarten für die Transposition nennen. Da aber immer nur die Tonarten *d, f, g, a* genannt sind und *c* nur bei dem Präludium in *d* erscheint, wird die Erklärung einfach darin zu suchen sein, daß bei der damaligen Stimmung der gebräuchliche Tonartenkreis auf *c, d, f, g, a* beschränkt war und diese Tonarten als *omnes notae* zu verstehen sind.

Margarete Reimann, Berlin

Ewald Jammers: Anfänge der abendländischen Musik. Collection d'Études Musicologiques, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 31, Librairie Heitz — Strasbourg/Kehl 1955, 187 S.

Aus der Perspektive des Gregorianikers, des musikalischen Paläographen und des um die Musikwerke aus den Anfängen der abendländischen Musik Besorgten zieht Jammers eine Summe seiner jahrzehntelang gewachsenen Einsichten in die Welt der vielverzweigten und -verschlungenen Einzelströme, aus deren prüfender Zusammenschau die echten Einsichten des Analytikers gewachsen sind. Mit welcher Vehemenz und Überzeugungskraft in den einzelnen Lagern Theorien erdacht, verworfen und neu formuliert wurden, wird dort deutlich, wo der Verf. von der Aussichtslosigkeit einer Verständigung redet (S. 80), weil die Argumente sich seit 50 Jahren nicht geändert hätten, und gelegentlich einer Erörterung über die schlußfolgernd-konstruktive Musik andeutet, wie viele dieser Fragenkreise im Dunkeln liegen, wobei die erwähnten Beispiele nur Lichter seien, „*die notdürftig das Feld der Auseinandersetzung abstecken*“ (134). J.s Einbau von Sicherungen gegenüber diesen musikgeschichtlichen Demonstrationen empirischer Einsichten gipfelt (auf dem Hintergrund seiner Beweisführungen) in der These von Begnungen („*geistige Zeugungen*“, 9), wobei sich als sein Hauptanliegen die Ablehnung jener Forschung und Praxis herauschält, die den Choral „*gewissermaßen totlaufen und*

<sup>9</sup> A. Schlick, *Hommage à l'empereur Charles Quint*, hrsg. v. M. S. Kastner, Barcelona 1954.

die abendländische Musik neben ihm als etwas grundsätzlich Neues ihren Anfang nehmen“ läßt. Er will die in zwei Hauptteile sich aufspaltenden Untersuchungen vereint sehen aus einem Ein- und Mehrstimmigkeit gleichermaßen erfassenden Sichtwinkel, der im geschichtlichen Ablauf die „komplexe Erscheinung“ (160) der sogen. „Karolingischen Renaissance“ erkennen läßt, die sich in der Geburt eines neuen Musikstils — mit Sequenzen, Prosen und Tropen, den ersten Versuchen vokaler Polyphonie abendländischer Art, dem gesungenen liturgischen Drama, einer neuen Notenschrift und den Grundlagen einer eigenständigen Musiktheorie — ankündigt.

Im 1. Hauptteil (11—79) unterbreitet J. zunächst die Ergebnisse seiner Studien zum Organum des 11. bis 12. Jahrhunderts. Der den rhythmischen Äqualismus anbahnende bzw. ermöglichende Einfluß des Organums auf den Choral, der der gleichmäßig fließenden Melodie eine architektonisch-logische Gliederung verleiht, zeichnet sich an den Winchester-Organen ab. Als folgende Zwischenstufen erweisen sich Organa des Codex Calixtinus, die mit Einschränkungen („Denn Organum ist eine Technik und kein Stil . . .“ 29) auf einer taktmäßigen Ordnung beruhen müssen, wobei der Verf. sich erneut gegen den Äqualismus wendet (24, Anm. 23), ferner frühe Note-Dame-Organen, die den mit der Antike in Zusammenhang stehenden Folgen von Dreitaktgruppen (150) im Cod. Ottonianus 3025 benachbart sind und schließlich jene Zertrümmerung des Choralrhythmus herbeiführen, die dem „mittelalterlichen Choral“ gegenüber der Gregorianik ein doppelt so langsames Tempo sichert. Das Wesen dieses Rhythmus beruht nach J. auf seiner Konstruktivität — „er stellt zusammen, baut auf“ (59) — und auf deren Verbindung mit jener Tonalitätsfunktionalität, die wiederum nur aus der Mehrstimmigkeit erklärlich ist (126) (Für den Rhythmuswechsel im Choral selbst läßt sich das Jahr 754 anführen [82]). Vorstufen auf diesem Wege markieren die *Musica Endiriadis*, wobei der Verf. in einer gesonderten Studie die Herkunft der geheimnisvollen und für Schulzwecke bestimmten Dasia-Schrift ermittelt, für die Gallien als Entstehungsland gesichert ist, deren zeitliche Festlegung allerdings vorerst noch unsicher bleiben muß. Die alte Technik der „*Diaphonica basilica*“ steht dabei in Querverbindung zum

Parallelorganum der Quinte und dem Quartenorganum, das die *Musica Endiriadis* kennt.

Wenn hier von einer Begegnung gesprochen wird, deren Ort allerdings unklar blieb (75), dann leitet jenes Motiv die Ausführungen des zweiten Hauptteils (80—171), die in einer neuartigen These von Gallien als Hort musikalischer Kräfte gipfeln, wobei die Tatsache, daß wir über den gallikanischen Choral kaum etwas wissen (seit der hervorragenden Arbeit A. Gastoués, auf die Bruno Stäblein in MGG 4, Sp. 1299 ff. Bezug nimmt, sind wir allerdings weit besser unterrichtet), immer wieder den Blick auf ein dringliches Unternehmen der Choralforschung lenkt. Für J. ist das damalige Rom „keineswegs die sprudelnde Quelle geistigen und liturgischen Lebens“ (160), sondern der beschenkte Teil Gallien, der Reste antiker Musik zu vermitteln vermochte und in Schrift, Hymne und Tropus auch auf Byzanz weist. (Wesentlich sind die kurzen Andeutungen musikpaläographischer Zonen und der erneute Hinweis auf das Jahr 754 als Scheidegrenze zwischen rhythmischer und nicht-rhythmischer Schrift innerhalb der gallikanischen Liturgie [89]). Als Ergänzung zu des Verf. Buch über den mittelalterlichen Choral und in Parallele zum Aufbau des ersten Hauptteils spüren die Untersuchungen zu den bisher von J. vernachlässigten *Ordinaria Vaticana* den volkstümlich-laikalen Kyrie-Gedanken auf, der in der einsetzenden Tropierung ein wichtiges (ich ergänze: sein wichtigstes) Hilfsmittel für das Verständnis der Melismen fand, eine Beobachtung, die sich, mit Ausnahme des Gloria, für alle *Ordinaria*steile als verbindlich erweist. In Ergänzung zur melodischen Analyse reiht der Verf. seine Erkenntnisse über Anfänge und Arten des Taktes in eine knappe Übersicht (150) ein.

Die Einschränkung, nicht die Anfänge, sondern nur Anfänge der abendländischen Musik „hier und da“ zeigen zu wollen (168), scheint für dieses Buch nicht zutreffend zu sein. Was am abschließenden Beispiel der Analyse — dem *Conductus „Jubilemus“* — sinnfällig gemacht wird, wurzelt in den vielschichtigen Beziehungen von Liturgie und Musik, die hier nicht zur Erörterung stehen, weil sie als persönliches Bekenntnis des Verf. zu den geschichtswirkenden Kräften gelten müssen. Es schien hier geboten, die Ergebnisse herauszuschälen, die das Buch

dem Leser bietet (der neuartige Schrift-Druck des Verlegers ist ein optisches Korrelat zu der bekannten Ausdrucksweise des Verf.), wobei kritische Einwände jeweils nur unter Ausklammerung des Gesamtbezugs möglich sind. Gelegentlich reizen überscharfe Formulierungen aus der Sicht des Gregorianikers zu Fragezeichen, etwa: sollte man wirklich unter Berufung auf Stumpfls mehrfach erwähltes Buch den aus Tropus, gallikanischer Liturgie und heidnisch-antiken Vorstufen bestehenden Einflüssen auf das liturgische Drama nachgehen (151)? Ansatzpunkte zu neuen Studien ergeben sich aus Beobachtungen, wie sie (158) an der Hs. St. Gallen 381 gemacht wurden: Zusammenhang der Prozessionshymnen mit Conductus und Tropus (zu scharf sind hier summarische Formulierungen wie „formstörende Tropentechnik“ [161] oder „sonderbarer Tropenstil“ [159], die sich bei eingehendem Studium dieser hymnologischen Schöpfungen von selbst aufheben), wobei letztere vielleicht aus Gewohnheiten der gallikanischen Liturgie erwachsen sind.

Wolfgang Irtenkauf, Göppingen

Armand Hiebner; Französische Musik. Verlag Otto Walter AG., Olten und Freiburg i. Br., 1952. 278 S.

Eine zusammenfassende Darstellung über französische Musik in deutscher Sprache könnte eine merklliche Lücke in unserer musikgeschichtlichen Literatur ausfüllen. Für weite musikalische Kreise ist das vorliegende Buch geeignet, diese Lücke zu schließen. Der Verf. stellt sein Thema mit Eleganz in fließender Folge von Lebensläufen der großen und kleinen Meister dar. Der Anfang freilich enttäuscht. Was da über das Mittelalter gesagt wird, ist dürrtig; der Verf. präludiert erst noch in recht vagen Arpeggien. Daß das Quinten-Parallelorganum „abscheulich“ geklungen haben soll, ist moderne Unterstellung, evolutionistische Voreingenommenheit. Die heutigen Isländer werden ihren *twiesöngvar* in Quinten auch kaum als „abscheulich“ empfinden, die Mönche des 7. bis 9. Jahrhunderts haben dieses Organum gewiß nur als Bereicherung empfunden. Ungenügend ist der Abschnitt über den Trouvère- und Troubadourgesang. Daß das Singen in Terzen und Sexten uns heute als das „Natürlichste“ gilt, ist Übertreibung: In Sexten singt heute niemand. Auch die Darstellung der niederländischen

Epoche ist noch sehr kursorisch. Vor allem hätte man die angedeutete Frage nach der Nationalität vom Thema aus gerne schärfer gefaßt und beantwortet gesehen.

Mit dem „Grand Siècle“ beginnt die Darstellung mit reichem Material im Biographischen lebendig und oft sogar fesselnd zu werden. Mazarin war Italiener, Mazarini mit Namen, was hätte erwähnt werden können; seine Versuche, die italienische Musik einzuführen, waren aber keineswegs so erfolgreich, wie der Verf. meint. Auch Beaujoyeux, der Verfasser des Ballet comique de la Reine, war bekanntlich Italiener (Baltazarini, eigentlich Baldassare di Belgiojoso).

Der Verf. bemüht sich mehr um eine Schilderung der Meister und ihrer Kämpfe als um Werkbetrachtung, aber er findet hier den rechten Weg. Zitate seltenerer Art würzen die Schilderung, etwa Heines treffende Bemerkungen über die französische Musik und über Monsigny, die sich in den für die „Augsburger Allgemeine Zeitung“ geschriebenen, geistreichen und boshaften Berichten finden (diese vom 1. Mai 1844; Zitate fehlen), oder die Beobachtungen von Mendelssohn, der Cherubinis Einfluß auf Beethoven feststellte. Das Verhältnis von Chopin zu George Sand wird allzu idealisiert dargestellt. Bei César Franck wird verschwiegen, daß er zwar in Lüttich geboren, jedoch Sohn rein deutscher Eltern war. Hat man das in seiner Musik gemerkt? — oder grundsätzlich: Hat die Vererbungslehre oder die Milieutheorie Recht? Anscheinend beide, denn einen deutschen Charakter seiner Musik warfen ihm Gegner vor, und selbst vorsichtige Beobachter betonten diesen Charakter, so Norbert Dufourcq in seinem Buch über Franck, 1949 (S. 109). Bei Arthur Honegger erwähnt der Schweizer Autor natürlich: „geboren in Le Havre als Sohn schweizerischer Eltern“ (251)! Auch bei Honegger setzt sich der Faktor der Vererbung gegen den Faktor des Milieus anerkanntermaßen durch. (Drei der großen Musiker Frankreichs waren eben keine Franzosen: Lully, Cherubini und Franck.) Über die moderne französische Musik, die École d'Arceuil und die Jeune France, werden wir sachkundig, aber teilweise (z. B. über Messiaen) doch recht kurz unterrichtet. Das alles rundet sich zu einem sehr leserlichen Buch und lebendigen Bild. Die Schrift kommt sicherlich vielen Wünschen entgegen. „Gehört zu den phänomenalst organisierten



*Musikern*“ ließe sich wohl auf Deutsch mit „gehört zu den erstaunlichsten Musikerbelegungen“ wiedergeben. Den deutschen Leser stören einige offenbar zur schweizerischen Umgangssprache gewisser Bezirke gehörende französische Wörter wie *bijou*, *Cinéma*, *bicyclette*, *oeuvre formidable*, *Fleurist* usw. Doch sollen diese kleinen Beanstandungen nicht das Gesamtbild trüben.

Hans Engel, Marburg

Festschrift zur Ehrung von Heinrich Albert (1604–1651), hrsg. im Auftrage des Heinrich-Albert-Festauschusses von Prof. Dr. Günther Kraft, Weimar 1954, 104 S.

Nicht um einen konzentrierten Bericht etwa über „Stand und Aufgaben der Albert-Forschung“ im Sinne eines gemeinsamen Forschungsprogramms geht es hier in erster Linie, sondern um das „Andenken“ an den Liedmeister, dessen Geburtstag sich zum 350. Male jährte. Daraus erklärt sich die Buntheit der Beiträge, die sich nur zur Hälfte enger mit Albert befassen, sonst — thematisch mehr oder weniger locker mit ihm verbunden — der Geschichte seines Geburtsorts Lobenstein gewidmet sind oder gar nur das „Volkslied“ bzw. allgemein das 17. Jahrhundert als Basis mit Albert gemeinsam haben. Das hindert nicht, daß diese Forschungsergebnisse aus unerschlossenen Quellen gern zur Kenntnis genommen werden.

Die speziellen Albert-Aufsätze beleuchten ihr Thema von 3 verschiedenen Seiten: G. Kraft — zugleich Redaktor des Ganzen — legt in „*Heinrich Albert und seine Zeit*“ das Schwergewicht auf die Schilderung der „*Misere*“ des 30jährigen Krieges und wählt eindrucksvolle Beispiele (Georg Reimann, Martin Rinckart, Kindermann, Rist u. a.). Angesichts dieser unbestreitbaren, aber nicht allein wichtigen Bilder der äußeren Not kommt das innere Gegengewicht des barocken Optimismus im Sinne des Leibniz-Wortes von der „*besten aller möglichen Welten*“ im ganzen etwas zu kurz. Gerade das interessante Zitat des auf sein „*seculum*“ so stolzen Flitner (S. 13) lockt zu genauerer Betrachtung der inneren Struktur des — aller Misere zum Trotz — ungebrochenen Barockmenschen vom Schlage Alberts, der mit Recht in dieser Hinsicht als „*vorbildlich für alle nachfahrenden Tonkünstler*“ bezeichnet wird. Von der „*Umwelt*“ Alberts, bei der die Kriegsnoté übrigens wegen des abseits lie-

genden Königsberg später keine so große Rolle mehr spielten, führen die beiden folgenden Arbeiten in die Problematik der eigentlichen Albert-Forschung. Neben Mosers berechtigter „*Kritik an der Heinrich-Albert-Ausgabe der Denkmäler Deutscher Tonkunst*“ bringt J. Müller-Blattaus „*Heinrich Albert und das weltliche Barocklied*“ die zentrale Zusammenfassung. Mehr noch als bei Osthoff (Artikel „*Albert*“ in MGG) sind hier die französischen Einflüsse in Alberts Lied unterstrichen; die Rolle des italienischen Vorbildes wird dabei — vielleicht zu sehr — als bekannt vorausgesetzt. Ebenso ist neben der deutschen (Allemandentypus!) die polnische Tanzmusik in ihrer Eigenart und in ihrer Wirkung auf Albert klar herausgearbeitet. Wenn Müller-Blattau mit Recht auf die Polarität der kunstvollen, „*mit schönen Sprüchen und Lehren häufig gezielten Lyrica*“ einerseits und des schlichten Tanzliedes andererseits hinweist, so ist es bedauerlich, daß diese Perspektive im Rahmen der Festschrift keine besondere Würdigung gefunden hat. Jedenfalls bleibt die Frage nach Alberts Verhältnis zur Rhetorik und musikalischen Figurenlehre noch offen. Mag auch sein Strophenliedtypus für diese Blickrichtung weniger ergiebig sein, um so mehr bietet sein enges Verhältnis zur Königsberger Dichterschule, aber auch die Frage der Rhetorik in den zahlreichen Gelegenheitswerken ein reiches Beobachtungsfeld. Die anderen (hier nicht in der originalen Reihenfolge besprochenen) Arbeiten bringen überwiegend Ergebnisse thüringisch-sächsischer Lokalforschung.

Alfred Thieles Aufsatz über „*Thüringer Meister im Umkreis von Heinrich Schütz und Heinrich Albert*“ hat am meisten den Charakter eines Rechenschaftsberichts über einen Forschungsauftrag, der neues Weimarer Quellenmaterial erschließen sollte. Von Landsknechtsliedern des Jahres 1546 über Eitner-Ergänzungen betr. Nickel Rhost (1542–1622) und eine Dresdener Fürstehochzeit (1602), deren musikalische „*inventiones*“ interessant sind, führt diese Materialsammlung mit einem weiteren Fund, einer Begräbnismusik J. Stollens (1606), in die Zeit des jungen Schütz, ohne daß die angedeutete Vergleichsmöglichkeit mit dessen Exequien näher ausgeführt wird. Ein ähnliches Gelegenheitswerk (1619) bereichert unsere Kenntnis des Jenaer Kantors Nicolaus Erich. (Die hier geprägte Formulierung, daß für Schütz die Musik „*poli-*

*tisches Instrument*“ sei, ist mißverständlich und würde besser vermieden!) Wenn ferner erörtert wird, ob das aufgefunden *„Fremden-Lied“* (1646) des Textdichters C. T. Dufft Schütz zum Verfasser habe, so ist das ohne genauere Analyse nicht zu erhärten, der Hinweis auf *„Koloratur“*-Ähnlichkeiten genügt nicht. Ein *„Musikalischer Friedentext“* J. E. Löbers (1650), zahlreiche interessante Grabmusiken, z. T. mit direkter Verwendung bekannter Werke Schützens, z. T. aus seiner Schule (D. Pohle, 1674), jedenfalls aber aus der jüngeren Generation (Jeremias Koch 1666, Bernhard Meyer 1677, J. Chr. Zieger 1681, W. E. Rothe 1682, J. Schelle 1684) seien wenigstens genannt, da sie ja — nicht zuletzt in ihrer Eigenschaft als „musikalische Grabreden“ — noch weiterer Auswertung harren. Diesem Fundbericht läßt sich am besten der Aufsatz Fr. v. Glasenapps *„Анониме Bläsermusik des 17. Jahrhunderts“* anreihen, der auf Quellenstudien in der Universitätsbibliothek Rostock fußt und damit die Bläser-Literatur, aber auch ihre Problematik um die nicht ganz geklärte Frage nach den *„Dagetten“* (Tucketten?) bereichert. *„Der Stadtpfeifer und die Stadtkapelle in Lobenstein“* werden von R. Haesel näher beleuchtet. Für die Albert-Forschung ist die Untersuchung zwar kaum ergiebig, doch sind die archivalisch eruierten Daten damit geklärt. Noch weiter von Albert weg führt Manfred (im Autorenverzeichnis wohl irrtümlich „Martin“) Frischs Aufsatz *„Georg Andreas Sorge — ein großer Lobensteiner des 18. Jahrhunderts“*, in dem dieser Musiktheoretiker — entgegen Riemann — als der *„gründlichste und weitblickendste seines Jahrhunderts“* bezeichnet wird. Das mag hier unerörtert bleiben. Daß Sorge gegenüber dem psychologisch vorgehenden Marburg (*„Verschmelzungsgrade für das Ohr“*) *„auf dem richtigen Wege“* sei, berührt grundsätzliche Fragen und ist für alle, die die Gesetzmäßigkeit der Psyche und der (außermenschlichen) Natur scharf trennen, zweifelhaft, mit anderen Worten: bei aller Wichtigkeit der *„Schwingungsverhältnisse“* darf der psychische Hörprozeß nicht vergessen werden. Neben diesem als Sorge-Monographie bemerkenswerten Beitrag sind noch der Bericht H. Jungs *„Zur Ausstellung Heinrich Albert und seine Zeit“* und Walter Reins warmes Bekenntnis zum *„Volkslied als Quelle des musikalischen Schaffens“* zu verzeichnen. Fritz Feldmann, Hamburg

Carla Weidemann; *Leben und Wirken des Johann Philipp Förtsch*. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 6) Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1955. 47 S.

Die Arbeit ist auf Grund genealogischer Forschungen entstanden, berücksichtigt — wie könnte es bei der Behandlung eines Themas aus der Vergangenheit Schleswig-Holsteins anders sein? — politische, gemeinhistorische und siedlungsgeographische Gesichtspunkte und behandelt einen Mann, der Komponist, Dichter, Arzt und Staatsmann zugleich war. Dabei hat die (verstorbene) Verf. sich bewußt auf die Zusammenstellung einer minutiös genauen Schilderung der Biographie dieses Mannes beschränkt und, wie es auf Seite 17 in der Fußnote heißt, die Beurteilung des Musikers Förtsch der Musikwissenschaft überlassen.

Diese musikwissenschaftliche Beurteilung ist im begrenzten Umfang durch H. Chr. Wolff erfolgt, der in seiner Habilitationsschrift *„Die Barockoper in Hamburg“*, Bd. II, S. 379—384 (Die Seitenzahl nach dem maschinenschriftlichen Exemplar im Musikwissenschaftlichen Institut Kiel) die 20 ihm bekannte gewordenen Arien bespricht. Dabei stellt er Förtsch als eine durchaus selbständige Persönlichkeit neben Franck und Strungk und bezeichnet ihn als denjenigen frühen Hamburger Opernkomponisten, *„der vielleicht am wenigsten Anleihen bei den Italienern gemacht hat“*. Die Kanons, 72 Motetten und Choralkantaten und die Kompositionslehre bespricht Wolff (auf Grund seiner Themenstellung) nicht. Weidemann erwähnt sie, obgleich sie z. T. bei Eitner (Quellenlexikon) aufgeführt sind, mit Ausnahme des Traktats überhaupt nicht. R. Haas sieht in seiner *„Musik des Barocks“* (S. 262) von einer Beurteilung gänzlich ab. Außerdem muß als Sekundärliteratur noch L. Krüger, *„Die Hamburger Musikorganisation im 17. Jahrhundert“* (1933), nachgetragen werden. Diese Ergänzungen schmälern die Bedeutung der vorliegenden Schrift nicht. Die Verf. war in der glücklichen Lage, sich lange mit dem Thema befassen zu können; sie hat die Bestände der Bibliotheken vor den großen Zerstörungen durch den 2. Weltkrieg eingesehen. Leider war es ihr nicht mehr möglich festzustellen, was davon heute nicht mehr erhalten ist. So wird sich jeder, der sich mit Förtsch intensiv befassen will, erneut auf die Suche begeben müssen und dabei feststellen,

daß der vorliegende Band heute vielfach Quellenwert besitzt.

Es ist das Verdienst der Verf., die Bedeutung Förtsch's für die schleswig-holsteinische Geschichte und die norddeutsche Musikgeschichte des Barocks aufgezeigt zu haben. Damit beweist Band 6 der Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, wie wichtig Forschungsergebnisse anderer Disziplinen — in diesem Fall der Genealogie — für die Musikwissenschaft sein können. Außerdem zeigt sich wieder einmal, daß Schleswig-Holstein in der Vergangenheit ohne festen kulturellen Mittelpunkt und sehr stark nach Hamburg (bzw. nach Kopenhagen) orientiert war.

Gerhard Hahne, Neumünster

Alfred Einstein: Gluck. Sein Leben — seine Werke. Pan-Verlag Zürich / Stuttgart o. J. 315 S.

Die englische Original-Ausgabe der vorliegenden Gluckbiographie von Einstein ist bereits 1936 erschienen und dürfte damals in Deutschland nur wenigen bekannt geworden sein. Nunmehr hat der Pan-Verlag sie unverändert in deutscher Sprache herausgebracht. Das Buch stellt ein merkwürdiges Gemisch aus Wissenschaftlichkeit und Journalismus dar. Die erstere versteht sich bei der sattsam bekannten tiefen Vertrautheit des Verf. mit der Geistesgeschichte der Zeit gleichsam von selbst. Zusammenfassende Kapitel wie etwa die über Zeno und Metastasio, über die Vorläufer des Manifestes oder über Anknüpfung und Vorbereitung in Paris umreißen von hoher Warte aus den Rahmen, in den das Schaffen Glucks dann eingeordnet wird, und dieses Schaffen selbst wird — wie könnte es anders sein? — schlagend und geistvoll charakterisiert (ein typisches, treffendes Bonmot: Der Zusammenstoß Piccinnis mit Gluck ist „wie der Zusammenstoß eines Schwammes mit einer Achatkugel“). Allerdings liegt der Schwerpunkt dabei unverhältnismäßig stark auf den Reformwerken, während die früheren Opern Glucks recht kurz abgetan werden. Auf diese Weise wird E. zumindest den vorreformatorischen metastasianischen Werken seit 1748 nicht gerecht, überschätzt aber dagegen die Bedeutung der „*Innocenza giustificata*“ als angeblichen Beginns der Reform erheblich.

Doch derartige Einzelheiten interessieren nur den Spezialisten. Lebendig und für ein

weiteres Publikum von Interesse ist Gluck nur als Schöpfer der Reformwerke. Hat E. sein Buch in erster Linie auf ein solches Publikum berechnet? Manche Argumente sprechen dafür, und in jedem Falle muß dieser Leserkreis für ein so lebensvolles, geistreich dargestelltes Gluck-Bild dankbar sein.

Für den Wissenschaftler wird die Benutzung des Buches rein äußerlich durch das Fehlen jeglicher Literatur-Hinweise erschwert. Es heißt häufig: „Man hat behauptet“ oder „man hat zu beweisen versucht“, aber wer das gewesen ist, erfährt man nicht und kann es auch aus dem spärlichen Literaturverzeichnis, in dem — merkwürdiger Zufall! — mit verschwindenden Ausnahmen die ganze, nicht unbedeutende deutsche Gluck-Literatur seit 1913 fehlt, nicht erschließen. Ferner ist es, von der Gluckforschung her gesehen, bedauerlich, daß der Verf., darin manchen ausländischen Gluck-Biographien der dreißiger Jahre folgend, gar nicht versucht hat, das Dunkel, das speziell Glucks Abstammung und Jugend umgibt und damals noch besonders umgab, etwas aufzuhellen. Inzwischen ist es durch die Arbeiten Mosers und vor allem Gerbers zu einem guten Teil geschehen, und daraus ergibt sich die Frage: Ist dem Buch E.s eigentlich damit ein Gefallen getan worden, daß man es mit so vielen erwiezenen Unrichtigkeiten herausgebracht hat? Ein derartiges Vorgehen läßt sich wohl bei Standardwerken rechtfertigen, die einmal in der Musikgeschichte Epoche gemacht haben und selbst Geschichte geworden sind. Das aber ist hier nicht der Fall. Hätten nicht wenigstens in einem Anhang die Berichtigungen zusammengestellt werden können, die sich aus den Arbeiten der genannten und anderer Forscher ergeben? Gewiß ist es für die scharfsinnige Darstellung des „*Orfeo*“ oder die ironisch-amüsante Inhaltswiedergabe des „*Telemacco*“ unerheblich, ob Glucks Vater „um 1681“ oder am 28. Oktober 1683 geboren ist, aber da der Untertitel des Buches nun einmal lautet „*sein Leben — seine Werke*“, wäre eine Richtigstellung biographischer Daten doch sowohl im Interesse des Buches als auch der Leserschaft gewesen. Dabei hätten kleine Irrtümer, wie z. B. daß die „*Isle de Merlin*“ „nur eine kleine Reihe von Liedern“ enthalte, während es in Wahrheit 72 sind, daß drei (statt vier) der Artaria-Oden schon im Göttinger Musenalmanach erschienen seien

und daß Gluck im Herbst 1774 nach seiner Rückkehr aus Paris wenige Monate in Wien geblieben sei (statt, nach Kinsky in ZfMw VIII, 1925/26, nur wenige Tage), leicht mit berichtigt werden können. So legt man diese dritte Gluck-Biographie der neuesten Zeit in deutscher Sprache aus der Feder eines namhaften Forschers leider mit etwas zwiespältigen Gefühlen aus der Hand. — Nur am Rande vermerkt seien einige Druckfehler: S. 25, 7. Zeile von unten: nicht „Scire“, sondern „Sciro“, S. 93, 5. Zeile von unten: nicht „Versteckten“, sondern „Verstockten“, S. 97, 7. Zeile von unten: nicht „Deidania“, sondern „Deidamia“.

Anna Amalie Abert, Kiel

Friedrich Smend: Goethes Verhältnis zu Bach, Rede bei der Übernahme des Rektorates der Kirchlichen Hochschule Berlin. Verlag Carl Merseburger, Berlin und Darmstadt, 1955. 46 S.

Smend geht von dem bekannten Worte Goethes über Bach aus. Er will nachweisen, daß dieses Wort nicht einem besonders tiefen Erleben Bachscher Werke und ihrer Kenntnis entsprang, sondern mehr der allgemeinen Haltung Goethes. Wertvoll ist die sorgfältige Zusammenstellung alles dessen, was sich in Goethes Schriften und Briefwechsel über Bach findet. Daß sich Goethe recht sehr um die Erkenntnis Bachs bemüht hat, geht daraus hervor. Daß er nicht mehr Werke Bachs selbst gehört hat, kann bei dem damaligen Stande der Veröffentlichung nicht Wunder nehmen. Wie weit sein Wort für uns heute maßgebend ist, ist eine andere Frage. Bachs Werk liegt uns in ganzer Fülle vor, durchforscht nach vielfachen Seiten. Wahrscheinlich wird aber auch die heutige Auffassung in späteren Zeiten wieder Anlaß zu Kritiken geben. Vielleicht macht das gerade den großen Künstler, daß er, von vielen Seiten betrachtet, groß bleibt. Wenn aber Smend Goethe und Zelter, der bei Goethes Bestrebungen um Bach eine bedeutsame Rolle gespielt hat, eine romantische Musikauffassung zuspricht, so halte ich das für abwegig. Meine Studien zum Goethe-Zelter-Briefwechsel haben mir eine ganz andere Auffassung ergeben; vgl. meinen Aufsatz „Zu Musikauffassung und Stil der Klassik, eine Studie aus dem Goethe-Zelter-Briefwechsel“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1931).

Paul Mies, Köln

Editha Sterba und Richard Sterba: Beethoven and his Nephew. A Psychoanalytic Study of their Relationship. New York 1954, Pantheon Books, 351 S.

Die Verf. behaupten, wir wüßten noch merkwürdig wenig über den Menschen Beethoven, wir kennen nur ein durch „Heldenverehrung“ idealisiertes Bild von ihm und die Forschung einschließlich Thayers sei davon zurückgeschreckt, den wirklichen Charakter Beethovens bekannt werden zu lassen. Sie stellen dem angeblich geltenden Idealbild das gegenüber, was sie „Lokaltradition“ nennen: die Äußerungen zweier alter Frauen — ihrer Führerin im Eroica-Haus und einer Bewohnerin des Hauses des Heiligenstädter Testaments, deren Großmutter sich als Kind vor Beethoven gefürchtet hatte —, wonach Beethoven „ein schrecklicher Mensch“ gewesen sein müsse. Von dieser Voraussetzung ausgehend, haben sie das biographisch so einschneidende und psychologisch so komplizierte Verhältnis Beethovens zu seinem Neffen zum Gegenstand einer psychoanalytischen Untersuchung gemacht.

Es ist eigentlich nicht die Aufgabe der Musikwissenschaft, sich mit der Psychoanalyse auseinanderzusetzen. Da aber die Auswertung dokumentarischen Materials (Briefe, Konversationshefte und sonstige zeitgenössische Zeugnisse) hier zu einem erschreckenden Bild des Menschen Beethoven führt — quod erat demonstrandum —, so muß klar gestellt werden, daß und wodurch ein empörendes Zerrbild zustande gekommen ist. Die psychoanalytische Konstruktion läuft darauf hinaus, Beethoven gegenüber seinem Neffen (und ähnlich gegenüber seinen Brüdern) als den Typus der „unvernünftigen, primitiv fühlenden Mutter“ darzustellen, die ihren Sohn mit blinder Liebe verwöhnt, aber eifersüchtig unter Vorwürfen und Drohungen darüber wacht, daß sie seine Alleinbesitzerin bleibt, und es vollends nicht verhindern kann, ihn an eine Frau zu verlieren. Darum sei beinahe immer, wenn Beethoven sich „Vater“ seines Mündels nennt, das Wort „Mutter“ einzusetzen. Ein Kapitel ist sogar „Motherhood“ überschrieben. Ausgeschaltet bleibt dabei ein für Beethovens Verhalten in der Vormundschafts-sache entscheidendes Motiv, ohne das sein Kampf um den Neffen in der Tat als Auswirkung eines krassen Egoismus und sein hartnäckiges Bemühen, den Neffen der Mutter zu entfremden, als unentschuldbare Grausamkeit erscheinen müßten: seine Über-

zeugung von der Verdorbenheit der Schwägerin. Während Johannas Unzuverlässigkeit in finanziellen Dingen auch von der Verf. dieses Buches nicht bezweifelt werden kann, sind über ihre „Leidtfertigkeit“ aktenmäßige Belege nicht bekannt (obwohl ein Schreiben Beethovens an das Appellationsgericht auf solche anspielt). Das ist nicht verwunderlich und berechtigt noch keinesfalls dazu, Beethovens Äußerungen über den Lebenswandel der „Königin der Nacht“ und die entsprechenden, angeblich von ihm beeinflussten Urteile seines Kreises als Verleumdungen abzutun. Wenn die Verf., unbekümmert um Beethovens eigene Moralbegriffe — die übrigens in bürgerlichen Kreisen noch Mitte des 20. Jahrhunderts gelten —, hervorheben, daß uneheliche Mutterschaft nicht ohne weiteres einen Makel bedeute, so läßt die Tatsache, daß für Johannas uneheliches Kind zwei Väter in Betracht kamen, immerhin weniger vorteilhafte Rückschlüsse zu. Unberücksichtigt bleibt außerdem, daß Beethoven in drei Eingaben an verschiedene Instanzen geltend gemacht und seinen Eid dafür angeboten hat, daß das Codizill zum Testament seines Bruders, das Johannas Mitvormundschaft bestimmt, von dem Sterbenden erpreßt und sein Widerruf nur dadurch vereitelt worden sei, daß der Testamentsvollstrecker nicht rechtzeitig zu erreichen gewesen sei. Wenn die Verf. schließlich die Rehabilitierung Johannas darin erwiesen finden, daß nach Beethovens Tod ihr Schwager und Rechtsbeistand Hotschevar auf Verwendung von Beethovens eigenem Anwalt, Dr. Bach, zum Vormund ihres Sohnes ernannt wurde, so haben sie übersehen, daß Beethoven 1824 in seinem Neujahrsbrief an Johanna (in dem er endgültig auf ihre Unterhaltsbeiträge für ihren Sohn verzichtet) der früheren Gegnerin verspricht, wegen eines von ihr geführten Prozesses Dr. Bach zu Rate zu ziehen! Noch stärker tritt die Parteilichkeit für den Neffen Karl hervor, dessen Unaufrichtigkeit und häufig gerügter Mangel an Fleiß seiner durch Beethoven verschuldeten Situation zugeschrieben wird und für dessen Leichtsinns („frivolität“) angeblich keine Belege zu finden sind, obwohl Thayer (V, 351, 354, 360, 365) konkrete Beispiele zitiert. Die Konstruktion der „eifersüchtigen Mutter“ wird weiterhin ausgebaut und ergänzt durch Unterstellung von Zügen folgender Art: Haßliebe Beethovens zur eigenen Mutter (mangels vorhandener Belege gefolgert

aus seinem Verhältnis zu Frauen); „ambivalence“ = Haßliebe und Abwehrhaltung gegenüber dem weiblichen Geschlecht überhaupt (da alle seine Liebesbeziehungen angeblich entweder im Sande verliefen oder mit Streit endigten); das Furcht vor Vergiftung durch Frauen, sowohl für sich selbst als für seine Brüder und seinen Neffen; antierotisches Fühlen (exemplifiziert an zwei bekannten Beispielen von Beethovens Abscheu vor käuflicher Liebe); eine „starke unbewußte homosexuelle Komponente“ (entdeckt in den freundschaftlichen Beziehungen zu Amenda, Baron de Trémont, C. M. von Weber, Karl Holz und besonders in der „irrationalen“ Liebe zu seinen Brüdern und dem Neffen); Sadismus (schon aufgespürt in der Anekdote von dem übermütigen Spaß Beethovens, vorspielen zu wollen unter der Bedingung, daß [Paul] Wranitzky unter den Tisch kriechen, und vollends demonstriert an der „psychologischen Mißhandlung“ und der „systematischen Vergiftung des Lebens“ des Neffen).

Die überwältigende Persönlichkeit Beethovens, die selbstverständlich ihre Umgebung beherrschte und sicherlich zuweilen auch erschrecken konnte, wird unter einseitiger Anknüpfung an Freuds Charakteristik des „großen Mannes“ geschmacklos genug dem Furcht einflößenden Typ der „Führer-personality“ zugeordnet, die durch Terror herrscht, absolute Unterwerfung verlangt und auf schwächere Persönlichkeiten (wie Beethovens „Sklaven“ Zmeskall und Fürst Lichnowsky) eine unheilvolle Wirkung („sinister effect“, „sinister influence“) ausübt. Kommen dazu noch ein nicht erst durch die Taubheit hervorgerufenes und nicht durch Tatsachen gerechtfertigtes Mißtrauen der „pathologischen Eifersucht“ und eine kleinliche Knauserigkeit, die in dem Fragezettel des Jungesellen über Beköstigung des Hauspersonals gipfelt — von der Adressatin, Nanette Streicher, selbst mit verständnisvoller Sachlichkeit beantwortet —, so ist die Beleuchtung gegeben, die den Neffen Karl als „Märtyrer“ erscheinen läßt.

Die Tendenz der Ausführungen, die sich nach Begriffen des nicht psychoanalytisch geschulten Lesers vielfach ins schlechthin Absurde versteigen, ist z. T. natürlich dem Eingeschorenensein auf psychoanalytische Dogmen zuzuschreiben. Außerdem aber bleibt unverkennbar eine fast pervers wirkende Animosität gegen Beethovens Persönlichkeit. Sie äußert sich bald versteckt in einem fär-

benden Adjektiv oder in sinnändernder Darstellung eines Tatbestandes — so wird an die Aussage des zwölfjährigen Karl, sein Onkel habe gedroht, ihn zu erdrosseln (als er ihm davongelaufen war), erinnert mit der Formulierung: er versuchte ihn zu erdrosseln —, bald tritt sie in dolosen Unterstellungen zutage.

So wird zur Pensionierung von Beethovens Vater die Frage aufgeworfen, ob die Maßnahme mit ihren bekannten Konsequenzen wirklich unvermeidlich oder wenigstens z. T. durch die Herrschsucht des Sohnes veranlaßt war. — Daß Beethoven seinen Bruder Karl unterstützt, wird als „nicht unwillkommene Gelegenheit“, ihn in Abhängigkeit zu bringen, gedeutet. — Wenn Beethoven der Schwägerin Johanna gegenüber Versöhnlichkeit, Mitleid oder Großmut zeigt, so beruht das auf seinem Schuldgefühl oder einmal auf der Ablenkung seines Weiberhasses auf die andere Schwägerin. — Im Kapitel „Karl's Wills“ wird der Anschein erweckt, als habe Karl zwei Testamente gemacht, wobei das zweite bezweckt habe, Johannas Vermögen gegen den Zugriff des Schwagers zu sichern. Soweit die zitierte Quelle (Abdruck und Kommentar bei Thayer) erkennen läßt, ist Karls „Erklärung“ von 1813, wonach im Falle seines Todes sein Bruder Ludwig Vormund seines Sohnes werden sollte, nicht „Schluß eines Testaments“, sondern eine letztwillige Einzelverfügung. Das wirkliche Testament von 1815 aber klärt nur ordnungsmäßig die vermögensrechtlichen Verhältnisse und erneuert natürlich die frühere Ernennung des Vormunds.

Wenn schon geringfügige Ausflüchte oder Beschönigungen, wie sie im menschlichen Verkehr gang und gäbe sind, Beethoven als Mangel an Aufrichtigkeit angekreidet werden, so gibt die „Denkschrift“ von 1820 (deren Faksimilie jüngst vom Beethovenhaus veröffentlicht worden ist) Anlaß zu einem maßlos gehässigen Angriff. Daß dieses von tiefer Erregung diktierte Dokument, in dem sich eine jahrelang aufgehäuften Erbitterung entläßt, die Übertreibungen und subjektiven Wertungen einer Prozeßpartei enthält, darf gewiß sachlich festgestellt werden. Es mag sogar als Ausdruck einer „pathologischen“ Überreiztheit beurteilt werden. Es aber ohne Verständnis für seine Tragik mit ironischen Glossen als eine Ansammlung „wahrhaft empörender Entstellungen und Verdrehungen der Tatsachen“ hinzustellen, beweist

nicht Objektivität, sondern parteiische Feindseligkeit.

Neben vereinzelt Übersetzungsfehlern und allerlei fragwürdigen Deutungen und Mißdeutungen von Quellen sind schließlich auch mehrere faktische Unrichtigkeiten zu erwähnen: Für die Angabe (S. 86), daß Beethovens arrogantes Benehmen eine dauernde Verstimmung Haydns gegen ihn herbeigeführt habe, sind keine Zeugnisse bekannt. — Eine Enthebung Beethovens von der Vormundschaft durch den Magistrat (S. 150) ist weder erwiesen noch wahrscheinlich. Nach Thayer könnte es sich um eine vorläufige Suspendierung gehandelt haben. — Auf S. 273/274 werden zwei verschiedene Quittingen für eine und dieselbe genommen. — Entgegen der Angabe, Karl habe kein Taschengeld bekommen (S. 264), erwähnt Thayer ein „Wöchentliches“ für Anschaffungen. Breuning wurde nicht Vormund an Stelle von Beethoven (S. 286), sondern Mitvormund neben ihm an Stelle von Reißer. Bei der tendenziös gefärbten Wiedergabe einer Episode aus dem Unterricht, den Beethoven dem Sohn von Emanuel Alois Förster aus Freundschaft erteilte, ist der Sohn mit dem Vater verwechselt.

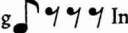



Wir wußten schon ohne dieses Buch, das natürlich kein neues Quellenmaterial bringt, daß auch Beethoven seine menschlichen Schwächen hatte, daß er oft, besonders in späteren Jahren, „schwierig“ war und daß er, wie Thayer, Ley und andere unbeschönigt gezeigt haben, nicht immer seiner ethischen Anschauung und Grundhaltung nach gehandelt hat. Aber es ist ein Unterschied, ob unliebsame Züge wahrheitsgemäß in das Gesamtbild eines Charakters eingeordnet werden, oder ob alles, was nachteilig deutbar ist, zusammengesucht und mit tendenziöser Einseitigkeit wie in einer Anklageschrift angehäuft wird, während die Fülle entgegengesetzter Zeugnisse außer Betracht bleibt. Daß das letztere in dieser psychoanalytischen Studie der Fall ist, erklärt ihr abstoßendes Ergebnis. Möge der Leser sich durch den wissenschaftlichen Apparat nicht irreführen lassen, sondern sich an den folgenden Satz aus Donald Francis Toveys „Beethoven“ halten:

„Whatever his [Beethovens] sins may have been (and on this subject the evidence is doubtful), he was eminently a man who held himself responsible.“

Ludwig Misch, New York

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate in C-dur op. 53 „Waldsteinsonate“. Nach Beethovens Handschrift zum ersten Male originalgetreu und vollständig als Facsimile gedruckt auf Veranlassung des Besitzers Dr. med. Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer-Zürich in den Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge III. Reihe, Bd. II, 1954.

In meiner Aufsatzfolge „Die Bedeutung musikalischer Facsimile-Ausgaben für die Musikwissenschaft, den praktischen Musiker, den Musikliebhaber und den Musikalienhändler“ (Der Musikhandel 1953 Heft 7/8, 1954 Heft 2, 5) habe ich die Möglichkeiten angeführt, denen musikalische Facsimile-Ausgaben dienstbar gemacht werden können. Die ständige Verfeinerung der Drucktechnik, auch die Ausschöpfung aller technischen Gegebenheiten haben in der hier angezeigten „Waldsteinsonate“ wohl das schönste aller bisherigen Facsimiles Beethovenscher Werke geschaffen. Nachträgliche Eintragungen, Rasuren, verschiedene Farben kommen aufs deutlichste zur Geltung. Es entsteht tatsächlich der Eindruck des Originals. So wird z. B. ersichtlich, wie der zweite Satz nachträglich mit anderer Tinte geschrieben ist und als Ersatz des ursprünglichen Andante in F-dur eingefügt und eingeklebt wurde.

Hier mögen einige textkritische Fragen erörtert werden. Zunächst verweise ich auf meine Besprechung des II. Bandes der Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten des Henle-Verlages (Die Musikforschung VII, S. 251). Dort ist eine Anzahl von Korrekturen des verderbten Textes auf Grund der Handschrift erwähnt. Weitere werde ich in einem demnächst erscheinenden Buche entwickeln. Hier sei noch eine Reihe erwähnt. Im 3. Satz Takt 101 und 105 findet sich die eigenartige Pausenbezeichnung  In Takt 113 schreibt Beethoven zunächst ; das verbessert er bei einer späteren Durchsicht mit Rotstift in , um mit dem Zeichen  genau den Zeitpunkt anzugeben, an dem das Pedal aufzuheben ist. Der Pedal-effekt spielte bei der Komposition des Satzes ja eine ausschlaggebende Rolle. (Siehe P. Mies „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens“ S. 127.)

Das Facsimile zeigt nun einige lehrreiche Fälle, in denen aus der Anordnung der Grund gewisser Unklarheiten festgestellt und der Weg zu ihrer Beseitigung gesucht

werden kann. Das 2. Thema des 1. Satzes mit seinen absinkenden Akkordfolgen geht in Takt 42 in einen Achteltriolenlauf über. Es entsteht die Frage, ob der Legatobogen von Takt 14 noch zum 1. Achtel von Takt 42 führt oder nicht. Die Eigenschrift zeigt nun folgendes. Es scheint, als ob Beethoven ursprünglich diese Überbindung beabsichtigt habe. Der Takt 42 ist in der ersten Fassung gestrichen. Bei dem neuen Takt 42 hat er den Bogen nicht mehr gezogen. Auch nach Betrachtung der Parallelstelle Takt 202/203 bleibt die Sachlage unklar. Takt 202 steht am Zeilenende, der Bogen geht über den Taktstrich hinweg; 203 beginnt in der neuen Zeile, aber ohne Neuanfang des Bogens. Die Originalausgabe hat deshalb die Bögen nicht mehr über die Taktstriche gezogen. Es ist deutlich, wie die Unklarheit aus der zufälligen Anordnung der Eigenschrift, dem gestrichenen Takt, dem Zeilenende entsteht. Einen ähnlichen Fall zeigt Takt 12 der Introduktion. In Takt 10/11 ist das Portamento in gewohnter Weise mit Punkten unter einem Bogen bezeichnet. Takt 12 hat es nicht. Nun ist die Angleichung solcher Takte nicht immer richtig. Bei diesem Beispiel ergibt sich, daß Takt 12 der letzte einer Seite ist. Die neue Seite beginnt mit einem durchstrichenen Takt; der folgende Takt 13 wird mit den Portamentozeichen versehen. Damit ist klargestellt, daß sich Beethoven in Takt 12 eine Fortsetzung des Portamento dachte und sie auf der neuen Seite zur Sicherheit wieder angeben hat.

Wie Schreib- und Druckfehlertücke übereinandergreifen können, dafür ist Takt 231 des 1. Satzes ein guter Beweis. Bei der sicherlich beabsichtigten Figur  $f^3 g^3 f^3 as^3 f^3 g^3 f^3$  des Diskants schrieb Beethoven das *as* zwar höher als das *f*, ebenso das folgende *f* höher, vergaß aber bei beiden einen Hilfsstrich, so daß  $f^3 g^3 f^3 fes^3 d^3 gs^3 fs$  entstand. Bei dem  $fes^3$  ist nun mit Rotstift ein Hilfsstrich in der Eigenschrift hinzugefügt, beim  $d^3$  ist er vergessen. Diese sicher ebenfalls falsche Lesart ging in die Originalausgabe über. Die Höhenlage der Noten in der Eigenschrift macht Beethovens Absicht unverkennbar. Man muß dem Besitzer der Eigenschrift dankbar sein, daß er für die Herausgabe mit so viel Liebe und Mühe besorgt war. Sie gibt jedem, der sich mit Beethovens Werk beschäftigt, dem Klavierspieler wie dem Musikwissenschaftler wie auch dem Liebhaber, einen Band, den er mit höchstem Genuß und Gewinn zur Hand nimmt. Paul Mies, Köln

Frits Noske: *La mélodie française de Berlioz à Duparc. Essai critique historique.* Presses Universitaires de France, Paris. North-Holland Publishing Company, Amsterdam. 1954. 356 S.

Diese Arbeit, Buchausgabe einer unter der Leitung von K. Ph. Bernet Kempers gefertigten Amsterdamer Dissertation, ist eine ausgezeichnete Leistung, die geeignet ist, uns in ebenso umfassender wie gründlicher Weise über das interessante, bisher vernachlässigte Thema zu unterrichten. Der Verf. geht von der „romance“ aus, die er musikalisch von der auch instrumental vorzutragenden „brunette“ um 1750 ableitet. In der Revolution wird die „romance“ aktuell. Die Verfallszeit der Gattung bringt verschiedene Arten: sentimentale, träumerische, heroische, dramatische Romanzen, wie sie ein berühmter Romanzenkomponist um 1846 einteilt. In der sogen. romantischen Romanze um 1830 nimmt der bürgerliche Charakter zu. Mit den „Méditations“ von Lamartine schafft Louis Niedermeyer keine neue Gattung, aber er bringt unter dem Einfluß des deutschen Liedes die Gattung auf ein höheres Niveau. Hippolyte Monpou versucht neuartige Wege, ist aber ein schwacher Harmoniker. Die Bezeichnung „mélodie“ wird seit 1830, zuerst für einfache „romances“, dann seit 1835 als Übersetzung des Wortes Lied bei Schubert durch Berlioz üblich. 1830 wurden die ersten Lieder Schuberts mit französischem Text veröffentlicht, seit 1840 zahlreiche seiner Lieder in Frankreich verlegt. Ihre Verbreitung verdankten sie dem größten Sänger der Zeit, Adolphe Nourrit.

Die schwierige Frage der Prosodie der französischen Sprache war durch die „*dianson mesurée à l'antique*“ auf ein falsches Gleis geschoben worden. Der italienische Abbé Antonio Scoppa hat als erster 1803 die Quantität durch den Akzent ersetzen wollen. Der Verf. verweist auf die Schwäche des Akzents im französischen Wort, der durch den rednerischen oder nachdrücklichen Akzent verdrängt werden kann. Vor allem der Übersetzer von Mozarts „*Figaro*“, Castil-Blaze, beschäftigte sich mit der Frage, wie die Akzentverschiebung in der „*phrase carrée*“, einer regelmäßigen, „quadratischen“ Melodiebildung, etwa in den weiteren Textstrophen vermieden werden könne. Die Akzente müßten unbedingt auch in den weiteren Strophen an den im ersten Vers fest-

gelegten Stellen liegen. So ist denn die Prosodie um die Jahrhundertmitte schlecht. Schwierig ist besonders auch die Frage des stummen Schluß-e, das nun, nach Henry Wollet, 1903, nur auf schwache oder halb-schwache Zeiten fallen darf.

Damit wird fast zweihundert Jahre nach Opitz auch in Frankreich die Forderung gestellt, der Versakzent müsse mit dem Wortakzent zusammenfallen. Der französische Wortakzent ist eben, wie der Verf. zeigt, nicht unverrückbar. Trotzdem sind grobe Drückungen oder, wie man in Italien sagt, Barbarismen in der strophischen Komposition erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts als peinlich empfunden worden. (Die Frage, wie bei der [gesprochenen] Deklamation Wort- und Versakzent bei Gegensätzen vorgetragen werden, hat übrigens Saran am Alexandriner des klassischen Dramas beim Vortrag durch die *tragédie* ausführlich untersucht.) Einzelne Dichter wünschten wegen solcher prosodischer Schwierigkeiten ihre Verse nicht in Musik gesetzt.

Vier romantische Dichter, Gautier, de Musset, Lamartine und Hugo werden dann auf ihr Verhältnis zur Musik hin betrachtet, ihre oft vertonten Gedichte werden aufgezählt. Die Reihe der betrachteten romantischen Liedkomponisten beginnt mit Berlioz, der sich in seinen frühen „romances“ von den festen Überlieferungen zu befreien sucht, den Werken zwischen 1830 und 1838 und den „*Nuits d'été*“, in denen die Romanze zum Lied („*mélodie*“) entwickelt wird, und den späteren Werken von ungleichem Wert. Er hat durch Harmonik und Deklamation der französischen „*mélodie*“ neue Möglichkeiten gegeben. Giacomo Meyerbeer, dessen Liedbegleitung und Harmonik durchaus deutsch (nach Fétis) waren, verdient nach dem Verf. als Liedkomponist Beachtung, denn Gounod hätte ohne Kenntnis seiner Stücke nicht die echte französische „*mélodie*“ schaffen können. Die französischen Lieder von Franz Liszt blieben in Frankreich lange Zeit unbekannt und haben keinen Einfluß ausgeübt. Sie sind technisch vollendeter, auch besser deklamiert als die Lieder von Berlioz und poetischer als die Meyerbeers. Zu den bemerkenswertesten Liedern der Zeit gehören die von Félicien David, besonders „*Le jour des morts*“. Nur in Frankreich entsteht nun im Gegensatz zu den übrigen europäischen Ländern neben dem deutschen Lied eine Schule der



Liedkomposition. Die „*mélodie*“, bei Liszt und Berlioz noch für Konzertsänger bestimmt, wird in Liebhaberkreisen heimisch, wird bürgerlich. Charles Gounod, von Ravel als Künstler gelobt, von anderen als Routinier getadelt, beachtet die Prosodie peinlicher. Die Gesangstimme besitzt bei ihm, im Gegensatz zu seinen Vorgängern, alle besonderen französischen Merkmale. Seine Melodien sind lieblich, verführerisch. („*Sérénade*“), flüssig und ausdrucksvoll („*L'absent*“), zuweilen auch harmonisch reizvoll. Victor Massé und Ernest Reyer haben mehr historische als künstlerische Bedeutung. Georges Bizet wandelt auf den Spuren Gounods, er verlegt tonmalerische Wendungen nicht in die Begleitung, sondern in die Singstimme selbst. Im Gegensatz zu Monpou, Berlioz, David, Massé und Reyer benutzt Bizet zur Schilderung exotischer Bilder nicht einzelne Elemente, wie Bolero-Rhythmus u. a., sondern alle harmonischen, melodischen und rhythmischen Elemente gleichermaßen („*Guitare*“), besonders zur Schilderung des Orients („*Adieux de l'Hôtesse arabe*“). Leo Delibes malt mit denselben Mitteln wie Bizet exotische Bilder. Seine schöpferische Kraft ist beschränkt, allein er gelangt in einzelnen Liedern („*Avril*“) zu einer bei den Zeitgenossen seltenen Vollendung, Klarheit, Lieblichkeit und Ausgeglichenheit. Jules Massenet schreibt als erster Zyklen, bei denen ein „*Prélude*“ die weiterhin verarbeiteten Motive anklingen läßt. Auch die sich entwickelnde Instrumentalmusik macht ihren Einfluß geltend. Camille Saint-Saëns, der unter dem Einfluß von Schubert und Schumann begann und auch deutsche Texte vertonte, steht mit 17 Jahren in der Ballade (nach deutschem Vorbild) „*Le Pas d'Armes du Roi Jean*“ (1852) auf der Höhe der Meisterschaft. Aber mit der Vervollkommnung seines Könnens verarmte seine feinere dichterische Empfindsamkeit. Gegenüber seinen schon genannten bedeutenderen Zeitgenossen dringt Edouard Lalo in seinen Liedern auf den Grund des poetischen Gehalts der Texte. Er ist der einzige französische Komponist, dessen Lieder alsbald auch in Deutschland gesungen wurden. Burleske Stücke Lalos lassen Noske an Hugo Wolf denken. Lalo ist wie kein anderer französischer Komponist tief empfindsam und vielseitig; er nähert die „*mélodie sentimentale*“ dem deutschen Lied. Man hat César Franck

geringe literarische Bildung nachgesagt. Mehr zufällig finden sich bedeutende Dichter unter den Verfassern seiner Texte. Den Rhythmus des Verses beachtet er wenig, für das Heroische hat er keine Anlage. Harmonische Feinheiten zeichnen auch sein Lied aus. „*La Procession*“, für Gesang und Orchester, ein kontrapunktisch und architektonisch ausgewogenes Stück, bezeichnet N. als Francks bestes Vokalwerk. Aber ist es überhaupt ein Lied, „*une mélodie*“? Gabriel Fauré bleibt in seinen früheren Liedern auf der Linie Gounods und ist auch von Saint-Saëns und Massenet beeinflusst. Harmonisch beginnt sich sein Stil persönlich zu verfeinern. Den Einfluß Schumanns findet der Autor von deutscher Seite überbetont. „*La chanson du Pêcheur*“ übertrifft an Stärke des Ausdrucks Bizet und Gounod. „*Lydia*“ bezeichnet der Verf. als Sprache des Genies. Ravel nannte die Lieder des Henri Duparc unvollkommen, aber genial. Banales findet sich in ihnen. Auch ist die Form oft nicht befriedigend. Reynaldo Hahn hat für Duparc verächtliche Worte gefunden. Der Verf. kommt zu einem anderen Urteil: Duparc begnüge sich nicht damit, die Worte in Gesang umzusetzen, sondern er setze die Gedanken, die Gefühle des Dichters in Musik und habe eine Epoche eingeleitet, in der die bedeutendsten Meister im Lied ihre eigensten und tiefsten Empfindungen aussprachen. Als Harmoniker sei Duparc von überraschender, über Liszt, Wagner und Franck hinausgehender Kühnheit.

Ein Katalog der französischen Lieder der Epoche ist beigegeben.

In ihrer Gründlichkeit, ihrem tiefen Verständnis und ihrer Klarheit ist die Arbeit methodisch und inhaltlich gleich bemerkenswert. Es wäre zu wünschen, daß der Verf. das Thema zeitlich bis zur Gegenwart weiterführte.

Hans Engel, Marburg

Max Schönherr und Karl Reinöhl: Johann Strauß Vater. Ein Werkverzeichnis. Das Jahrhundert des Walzers, 1. Band. London, Wien, Zürich, Universaledition. 366 S.

Das Schrifttum über Johann Strauß Vater, vielfach mit dem über den gleichnamigen Sohn verbunden (biographisch Scheyer 1851 und Kleinecke 1894, mehr kritisch F. Lange 1904), seither durch Decsey (1922), Schenk (1940) und H. E. Jacob (1953) nicht unwesentlich bereichert, hat in dieser bibliographischen Gemeinschaftsarbeit seinen krö-

nenden Abschluß gefunden. Einer kurzen Lebensbeschreibung folgt die Aufzählung der Werke, mit Angabe der Erstanzeige, Erstausgabe, Fundstelle des Autographs, Neuauflage, Orchesterbesetzung und Seitenzahl in der vom Sohne veranstalteten Gesamtausgabe für Klavier. Dann werden die ersten acht Takte jedes Stücks zitiert, anregende Bemerkungen über Aufbau, Melodiebildung, Harmonik, Instrumentation, Zitate, Entlehnungen, Arrangements u. v. a. schließen sich an. Reichliche Hinweise stilistischer und ästhetischer Natur, geschöpft aus einer gründlichen Kenntnis der Musik des Zeitraums, zeigen den auch als Unterhaltungskomponist bestens bewährten Historiker. Die kulturgeschichtlichen Beiträge Reinöhl's, die den meisten Analysen beigegeben sind, sind trotz ihrer scheinbar leichten Schreibweise so reich an Leben, Geist, Humor und tieferer Erkenntnis (sie sind aus vielen, z. T. recht entlegenen Quellen entnommen), daß nicht nur der Musiker versucht ist, dieses „Werkverzeichnis“ in einem Zuge durchzulesen, wozu die reiche, auch in der farbigen Wiedergabe bestens geglückte Bildauswahl besonderen Anreiz bietet. Dem fleißigen und umsichtigen Hauptteil folgt eine Aufzählung der „Kompositionen ohne Werkzahl und der fraglichen Werke“ (mit Diskussion), eine Aufklärung der Bearbeitungen und Schallplatten, dann eine dankenswerte „jährliche Übersicht über die Tätigkeit von J. Strauß“ und nach einem alphabetischen Werkverzeichnis ein wohlüberlegtes, das Ganze erschließendes Register, in dem (von einem unwesentlichen Versehen — die Milanollos waren Geigerinnen — abgesehen) kein Irrtum zu finden war. Gern hätte man angesichts solcher auch archivalisch fundierter Kennerschaft eine Übersicht des Schrifttums über J. Strauß gesehen, für das die Zusammenstellung bei H. E. Jacob nur ein schwacher Ersatz ist. Den weiteren Bänden des Unternehmens ist das gleiche gute Gelingen zu wünschen. Reinhold Sietz, Köln

Franco Schlitzer: *Mondo teatrale dell'Ottocento. Episodi, Testimonianze, Musica e Lettere inedite.* Fausto Fiorentino. Libraio. Napoli (1954). 221 S.

Wie der Titel sagt, gibt der Verf. hier eine Reihe von an Wert unterschiedlichen Bei-

trägen zur italienischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Vincenzo Bellini hat im Textbuch seiner Oper *La Sonnambula* Verse des Dichters Felice Romani zuweilen abgeändert. Über die Entstehung des Buches und auch der berühmten Blumenarie: „*Ah, non credea mirarti*“, ebenso über unveröffentlichte Verse aus dem Textbuch der *Norma* gibt der Verf. dokumentarische Aufschlüsse. In den Notizen zu Donizetti wird eine unveröffentlichte Romanze wiedergegeben, eine echte Donizettische Melodie, ohne Begleitung notiert, die, geradezu typisch für die italienische Oper der Zeit überhaupt, die melodische Linie unbekümmert um die Deklamation des Textes führt, wie schon die erste Zeile der vierzeiligen Strophe zeigt:



Aus der Korrespondenz wird die letzte, traurige Zeit Donizettis in Bergamo dargestellt. Darin spielt auch der Bruder, Giuseppe Donizetti, eine Rolle, der in Konstantinopel Kapellmeister des Sultans war. Der Verf. veröffentlicht ein Porträt dieses Bruders in türkischer Staatsuniform. (Von diesem Donizetti stammt übrigens die bis 1919 gültige türkische Nationalhymne, ein Marsch im Zeitstil.) — Unter den Beiträgen zur Biographie Verdis interessiert uns die erste Veröffentlichung einer Komposition, die Verdi Goethes Gedicht *Erster Verlust*, in der Übersetzung des Arztes und Dichters Luigi Balestra, hat angedeihen lassen. Zwei andere Vertonungen Goethescher Texte („*Meine Ruh' ist hin*“ [der italienische Setzer machte hier daraus „*Meine Ruth ist hin*“] und „*Ach neige, du Schmerzenseiche*“) waren schon bekannt. Die Komposition ist eine echte Opernromanze mit schwungvoller Steigerung bis zum *h'*, um 1842 im Stile der *Traviata* geschrieben. Gegen ein falsches Porträt, das hier veröffentlicht wird, mußte Verdi sich wehren. Es erschien 1849 im Klavierauszug der *Luisa Millerin*, und Verdi überließ es dem neapolitanischen Kapellmeister Giuseppe Puzone mit der Unterschrift: „Erkläre, daß dies Bild nicht das meine ist“. Auf Puzone macht der Verf. aufmerksam; er leitete in Neapel Verdische Opern, u. a. den *Don Carlos*, mit solcher Präzision, daß

ihn Verdi „*il direttore metronomo*“ nannte. Neben unveröffentlichten Briefen Verdis interessiert ein Essai über „*Gelegenheitsdichtung*“; Verdi lehnte es bekanntlich ab, auf Bestellung zu schreiben. Anschließend an den Goetheschen Begriff der „*Gelegenheitsdichtung*“ wird ein witziges Wort Benedetto Croce zitiert: „*Ohne Gelegenheit wird nicht geschrieben, gedichtet, philosophiert, denn das Wort muß innige Verbindung mit dem Leben haben. Ohne Gelegenheit wird nicht geschrieben, aber gerade deshalb ist es so peinlich für ‚eine Gelegenheit‘ zu schreiben, denn gerade in diesem Fall fehlt die Gelegenheit.*“ Das Verhältnis von Rossini zu Verdi wird durch einige Zitate, bekannte und weniger bekannte, erläutert. Bei Betrachtung einer Lithographie, welche die Sonne der italienischen Musik mit den Namen Donizetti, Rossini, Bellini und Verdi wiedergab, soll Rossini gesagt haben: „*Ich habe zwar gehört, daß die Sonne Flecken hat, aber ich habe nie gewußt, daß diese verdi (grün) sind.*“ Doch war Rossini von vielen Stücken Verdis begeistert und nannte das Ave Maria aus den Lombardi „*ebenso schön und fromm wie das Pange Lingua und das Lauda Sion des gregorianischen Chorals.*“ Verdi hat seiner Begeisterung für Rossini oft Ausdruck gegeben, verhehlte aber nicht seine Bedenken gegen die übermäßigen Koloraturen. Melodien mache man nicht mit Tonleitern, Trillern und Verzierungen, die Cavatine des *Barbier* u. a. seien keine Melodien, noch nicht einmal gute Musik. Rossini wies eine französische Kritik gegen Verdi scharf zurück, aber er tadelte, daß Verdi nie eine *semiseria* geschrieben habe, was dem Verf. Anlaß gibt, die Kritik des (neapolitanischen) Kritikers Pannain zu unterstreichen, die Komik des *Falstaff* sei nicht unmittelbar blutmäßig, sondern überlegt und Gehirnarbeit. Was zu bestreiten wäre! Hans Engel, Marburg

R.-Aloys Mooser: *Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle. Avec l'indication des oeuvres de compositeurs russes parues en Occident, à la même époque. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique. 2e édition revue et complétée. Éditions René Kister et Union Européenne d'Éditions, Genève-Monaco 1955. 169 S.*

Nachdem der Verf. mit seinen dreibändigen „*Annales de la Musique et des Musiciens*

*en Russie au XVIIIe siècle*“ aus der Fülle eines ungeheuren Wissens heraus eine Geschichte der Musik und des Musiklebens im Rußland des 18. Jahrhunderts gegeben hat, wirkt das vorliegende Werk, obwohl seine 1. Auflage schon 1945, also vor den genannten Bänden erschienen ist, ungeachtet seiner Eigenbedeutung als Nachschlagewerk wie ein willkommener Führer durch die überwältigende Fülle des dort angehäuften Materials. An Hand des alphabetisch angeordneten, nicht weniger als 754 Titel umfassenden Verzeichnisses ist es möglich, von jeder beliebigen Oper (bzw. Ballett, Kantate, Oratorium) des 18. Jahrhunderts festzustellen, ob, wann und wo sie in Rußland aufgeführt worden ist und ob in Rußland publizierte Libretto- bzw. Partitur-Drucke vorliegen. Ein Autorenverzeichnis aber setzt den Benutzer obendrein in den Stand, die verschiedene Wirkung deutscher, französischer oder italienischer Komponisten auf das russische Publikum der Zeit gegeneinander abzuwägen; Erklärungen für alle diese Erscheinungen sind dann wiederum in den „*Annales*“ zu finden.

Im Vorwort zur 2. Auflage seines Werkes betont der Verf. mit der Resignation des wissenden Experten die unvermeidliche Lückenhaftigkeit auch der von ihm vorgelegten Ergebnisse. Dabei hat er diese gegenüber der zehn Jahre zurückliegenden 1. Auflage trotz der ungünstigen Zeitumstände erheblich vermehren und an Hand des 1952/53 erschienenen Buches der russischen Musikwissenschaftlerin T. Livanova „*La culture musicale russe au XVIIIe siècle*“ sogar auch manche Angaben der „*Annales*“ noch ergänzen und berichtigen können. Die an Nachschlagewerken nicht eben reiche Opernforschung könnte sich glücklich preisen, wenn für andere Länder nur annähernd so grundlegende und zuverlässige Schriften dieser Art vorhanden wären.

Anna Amalie Abert, Kiel

Max Fehr: *Richard Wagners Schweizer Zeit. 2. Band: 1855 bis 1872. 1883. Verlag H. R. Sauerländer & Co. Aarau und Frankfurt am Main, 1953. 515 S.*

Dem 1. Band der Biographie Wagners in seinen Schweizer Jahren (von 1934) läßt nun der Verf. nach langer Zeit den 2. Band folgen. Wie der erste, ist auch der zweite eine außerordentliche Leistung, was Sammlung von Berichten, Dokumenten, Einzelheiten, die sich bis auf Kleinigkeiten des täglichen

Lebens erstrecken, anbetrifft. Eine ungewöhnliche Geduld im Sammeln und Aufspüren steckt hinter ihr. Fehr ist ein Wagnerenthusiast. Es würde zu weit führen, auch nur eine Reihe von Einzelheiten anzuführen, auf die neues Licht fällt, oder die lokalen und zeitlichen Bestimmungen zu erwähnen, die richtiggestellt werden. Nach den Briefen der Sammlung Burrell und Strobels Königsbriefen ist diese Publikation der wichtigste Beitrag zur Biographie Wagners. Unter den vielen persönlichen Begebenheiten interessiert vielleicht am meisten die Beziehung Wagners zu Mathilde Wesendonck. Der Bruch in Wahlheim 1857 läßt sich wohl nie ganz klären, aber es scheint, daß Wagner, wie acht Jahre zuvor mit Jessie Laussot eine Flucht in den Orient, so mit Mathilde eine Flucht nach Paris plante, oder doch mit solchen Gedanken spielte. Elf Jahre später denkt er wieder an Flucht. *„Bin zu Flucht und Verschwinden geneigt; Harz, Eisleben!“* Diesmal waren es die Schwierigkeiten mit Cosima von Bülow. Auch die hier mitgeteilten Einzelheiten bestätigen den Eindruck, daß man Mathilde immer allzu sehr idealisiert hat. Für sie war das gemeinsame Erlebnis gewiß nicht so tiefgehend wie für Wagner, und so konnte sie alsbald einem anderen berühmten Musiker ihr Interesse zuwenden, Brahms — der freilich Frauen gegenüber recht verschlossen war. Die Frage, ob die Schwester der Frau Wille, die Witwe Harriet von Bissing, dem Manne Wagner tiefere Neigung entgegengebracht hat als dem Musiker Wagner, den sie ablehnte, und ob Wagner in ihr eine nötige „reiche Partie“ gefunden zu haben glaubte, bleibt unentschieden. Jedenfalls ließ Frau von Bissing Wagner eine in Aussicht gestellte Unterstützung nicht zukommen. Auch das merkwürdige Verhältnis zu König Ludwig findet eine gewisse neue Beleuchtung. Das ewige Hin und Her, die Liebeserklärungen, die auf homosexuelle Veranlagung des Königs schließen lassen könnten, die aber wohl nur krankhafte Übersteigerungen eines Psychopathen von sehr komplizierter Struktur waren, sind eine merkwürdige Episode im Leben Wagners. Hier neigt des Verf. unausgesprochene, aber doch spürbare Auffassung zu sehr zugunsten Wagners. Die Bevölkerung Münchens und die Beamten um den König hatten gar nicht so unrecht, dem (illegitimen) Paar Cosima von Bülow und Wagner zu mißtrauen. Der jugendliche

König wäre immer tiefer in verschwenderische Ausgaben verstrickt worden, denn Wagner hat sich seiner Wirkung auf den König sehr bewußt zu seinem materiellen Nutzen bedient und schließlich auf den König einen für die Minister unkontrollierbaren politischen Einfluß auszuüben gesucht und ausgeübt. Mag man auch, wie der Verf., die Entscheidung Cosimas, sich ganz Wagner zu widmen, als Schicksalsbestimmung billigen, so bleibt doch die überaus peinliche Tatsache bestehen, daß von den vier Kindern mit Bülows Namen zwei natürliche Kinder Wagners waren. Wie weit Bülow selbst edelmütig und großzügig war oder eine Lösung der schon lange brüchigen Ehe auf sich nahm, bleibt unentschieden. — Als Anhang bringt der Verf. die Fortsetzung von Dokumenten (Nr. 86—190), unter denen 71 bisher unveröffentlichte Briefe sind.

Hans Engel, Marburg

Helmut Boese: Zwei Urmusikanten. Smetana-Dvořak. Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea-Verlag 1955. 437 S.

Die seltene Form der Doppelbiographie war hier am Platz, ergänzen doch die beiden großen Meister der tschechischen Musik, der von Liszt geförderte „Programm Musiker“ Smetana und der von Brahms sozusagen entdeckte Dvořak, einander aufs glücklichste. Die Darstellung legt das Schwergewicht auf das Biographische, das bei Smetana den größeren Teil (240 Seiten) ausmacht. Voraus geht ein kurzes, für das auf lebendige Allgemeinverständlichkeit angelegte Werk ausreichendes Kapitel über *„Die Musik in Böhmen vor Smetana und Dvořak“*. Der Verf. hat gründliche urkundliche Studien betrieben, deren Ergebnisse, besonders im Falle Smetana, in Briefen und Tagebuchdokumenten niedergelegt sind. Eindringlich ist die Erlaubung des Meisters dargestellt, die, verbunden mit den sich daraus ergebenden seelischen Qualen, ihn als einen der unglücklichsten unter den großen Meistern erscheinen läßt. Für das in Deutschland zum größten Teil unbekanntes Bildmaterial, vorwiegend aus dem Besitz des Verf., muß man besonders dankbar sein. Notenbeispiele fehlen, die Werke werden nur kurz beschrieben, doch fällt gelegentlich Licht auf bei uns wenig beachtete Kompositionen, wie Smetanas, von Schönberg als *„Offenbarung“* empfundenen d-moll-Quartett oder Dvořaks *Stabat mater* und die neuerdings mehr zu

Ehren kommende 2. Sinfonie. Leider beschränkt sich die „systematische Zusammenstellung der Kompositionen“ bei Smetana nur auf die „bekanntesten Schöpfungen“, scheidet (wie auch bei Dvořak) nicht das Gedruckte vom Ungedruckten und gibt auch keine Seitenhinweise. Das klar und sachlich geschriebene Buch füllt, angesichts des Mangels an greifbaren deutschen Darstellungen über diese Meister, eine Lücke aus.

Reinhold Sietz, Köln

Nils-Eric Ringbom: Über die Deutbarkeit der Tonkunst. Verlag Fazer, Helsinki 1955. 264 S.

In der Musikästhetik herrscht eine verstimmte, zur Ungeduld reizende Sprachverwirrung, und ein Versuch, Begriffe und Methoden zu klären, ist daher nicht überflüssig, mag man auch sonst zum Mißtrauen gegen rein methodologische Studien neigen. R. gründet seinen Entwurf einer Musikästhetik auf den Gegensatz von „Leben“ und „Geist“. Das „Leben“ äußert sich in der „Ausdrucksform“, der „Geist“ in der „Funktionsform“ musikalischer Werke. Die „Funktionsform“, zu der außer der musikalischen Struktur auch die bewußte Expression (Repräsentation) konkreter oder vorgestellter Gefühle sowie die musikalische Programmatik und Symbolik gehören, ist „analytischen“ Methoden zugänglich. Die „Ausdrucksform“ — der Reflex unbewußter Vorgänge und der unwillkürliche Ausdruck der Person, Nation und Zeit des Komponisten — ist der Gegenstand einer „legitimen Hermeneutik“, d. h. einer musikalischen Charakterologie.

R.s Entwurf einer musikalischen Charakterologie im Anschluß an Ludwig Klages ist allerdings nur ein abstraktes Schema (201 ff.) — Einzeluntersuchungen fehlen, die Forschungen Beckings, Stegluchs u. a. werden nicht berücksichtigt. Den Hauptinhalt des Buches (abgesehen von z. T. nützlichen Kompilationen, die viele Seiten füllen) bilden Polemiken gegen „illegitime hermeneutische“ Methoden der deutschen Musikästhetik in den letzten 50 Jahren. Als „illegitime Hermeneutik“ bezeichnet R. alle Versuche, „esoterische“ Programme, Symbole oder Affektgehalte ohne Bestätigungen durch Texte oder Dokumente zu ermitteln — in seiner Terminologie: Auslegungen „unbewußt-lebendiger Vorgänge“ als „bewußt-geistige Tätigkeiten“.

Wir wollen nicht untersuchen, ob die Antithese Leben-Geist ästhetisch sinnvoller ist als

die Entgegensetzung von Natur und Geist oder Natur und Geschichte, wollen auch nicht nach der Legitimation des Begriffs „Leben“ zur Begründung einer Musikästhetik fragen und uns nicht in den Streit der „Mechanisten“ und „Vitalisten“ mischen oder auf dem Sachverhalt beharren, daß die moderne Biologie den Begriff „lebendig“ in Teilbestimmungen wie „organisiert“, „variabel“ usw. gespalten hat. Uns kümmern einzig R.s kritische Reflexionen über die deutsche Musikästhetik. — Die ästhetischen Konzeptionen Kurths und Mersmanns bezeichnet R. als „dunkle Metaphysik“, möchte aber den Gehalt der Einzeluntersuchungen unter dem Titel „legitime Hermeneutik“ retten (74 ff.) — ich vermag allerdings Kurths Analysen nur mühsam als Beschreibungen des unwillkürlichen Ausdrucks der Person, Nation und Zeit in den Werken Bachs, Wagners oder Bruckners zu lesen. R.s Umdeutung von Mersmanns Grundbegriffen „expansiv“ und „zentripetal“ zu „lebendig“ und „geistig“ setzt sich über Mersmanns Einzelanalysen hinweg, und seine summarische Kritik der phänomenologischen Methode verfehlt ihr Ziel, denn wer von „physikalischen, dem phänomenalen Tonbereich angehörigen Tatsachen“ spricht (86), hat den Grundbegriff der Phänomenologie nicht verstanden. — Kretzschmars Intervallästhetik wird von R. verworfen, weil der Ausdrucksgehalt eines Intervalls nicht normativ bestimmt, sondern nur im Einzelfall „hermeneutisch geschätzt“ werden könne (118 f.). R. erkennt allerdings die Möglichkeit einer analytischen Intervallästhetik, die untersuchen könnte, an welchen Merkmalen eines Intervalls der Ausdrucksgehalt haftet, den es in bestimmten Zusammenhängen hat oder haben kann.

Das Kernstück des Buches ist eine Polemik gegen Scherings Beethoven-Deutung (111 ff. und 219 ff.). Scherings Erforschung der musikalischen Symbolik Bachs wird als „analytisches Verfahren“ akzeptiert (123 ff.). Zunächst bestimmt R. den Begriff „poetische Idee“ als „Idee des Ganzen“ (eines Werkes) und folgert, das „Ganze“ eines Werkes sei dessen „Idee“ (120 ff.). Die poetisierende Hermeneutik des 19. Jahrhunderts wird als unwissenschaftliche Laienästhetik abgetan — ihre Musikdeutungen seien entweder verfehlt oder hätten bei maßvollem Vorgehen einen relativen Wert als „Beispiele unter vielen“ (136 ff.). Man könnte allerdings fragen, was denn eigentlich der Sachverhalt

besagt, daß die Idee des „Ganzen“ eines musikalischen Werkes des Musikern des 19. Jahrhunderts auf dem Weg über die Vorstellung eines poetischen Zusammenhangs aufgegangen ist und nicht vermittelt biologischer oder physikalischer Analogien. — Rs. philosophische Auseinandersetzungen mit Schering sind kleinlich und fruchtlos. Schering warf z. B. der frühromantischen Kunstkritik vor, sie habe „die Irrationalität der Musik zur Grundlage einer Ästhetik gemacht“, um die Musik „weit ab von allem Menschlichen ins ‚Absolute‘ zu rücken“. R. nennt Scherings Wortgebrauch „willkürlich“ — das Irrationale sei gerade das lebendig Menschliche (151 f.). Schering aber verstand das Rationale als das menschlich Faßliche, das Irrationale als das Entfremdete, Unfaßliche. — Auch die historischen Argumente gegen Schering sind oft schwach. Jedenfalls ist es keine „Fälschung von künstlerischen und ästhetischen Anschauungen zu Beethovens Zeit“ (157), wenn er die skeptische Meinung Wilhelm Heines über den Sinn reiner Instrumentalmusik als „gesunden Rationalismus“ bezeichnet — Heine war keineswegs nur der „schwärmerische Romantiker“, den R. in ihm vermutet. — Einige Äußerungen Beethovens über das experimentelle Textieren von Instrumentalwerken, über Shakespeares „Macbeth“ als Gegenstand musikalischer Darstellung und über die Pastoral-Sinfonie deutet R. einleuchtend im Widerspruch zu Scherings Auslegungen (220 f., 235 f.). An anderen Stellen versagt sein kritisches Bewußtsein. Die folgenden Sätze aus einem Gespräch Beethovens mit Schindler: „Der erste Satz träumt von lauter Glückseligkeit. Auch Muthwille, heiteres Tändeln und Eigensinn (mit Permission — Beethovenscher) ist darin. Nicht wahr?“ — können als Aufzeichnung des „vom Meister Gesagten“ nur gedeutet werden, wenn man wie R. das Zitat mit dem Wort „Eigensinn“ abbricht (229). Scherings Bemerkungen über den „Schlüssel“ zum „Heiligen Dankgesang“ aus Beethovens op. 132 werden von R. absichtsvoll polemisch mißdeutet (224). Das letzte Wort über Scherings Beethoven-Deutung hat R. nicht gesprochen. Carl Dahlhaus, Göttingen

Alphons Silbermann: La Musique, la Radio et l'Auditeur. Étude sociologique. Presses Universitaires de France Paris, (Bibliothèque Internationale de Musicologie), 1954. 231 S.

Rundfunkwissenschaft wurde zuerst im Deutschland der ausgehenden zwanziger Jahre getrieben, breitete sich dann über Europa vor allem nach Amerika aus, wo die Rundfunkforschung, nicht zuletzt dank reicher Mittel, seit etwa zwei Jahrzehnten in großem Umfang betrieben wird. Damit geriet sie nicht nur in den Bann der zumal von den Amerikanern so geschätzten statistisch-soziologischen Methoden, an deren bisherigen Möglichkeiten inzwischen auch in den USA Zweifel aufgekommen sind. Darüber hinaus wandte sich die Rundfunkforschung damit Verhältnissen zu, die von europäischen so grundverschieden sind, daß wir für unsere Situation aus diesen amerikanischen Untersuchungen nur wenig entnehmen können.

Mehr als die Hälfte aller Rundfunksendungen ist musikalischer Natur, und doch gibt es bis heute bei uns nur ein spärliches Schrifttum zur Frage „Musik und Rundfunk“, und die wenigen Untersuchungen gehen kaum auf die gesellschaftlichen Aspekte ein, die das neue technische Mittel für und in die bestehenden sozialen Strukturen brachte. So dürfen wir dankbar nach Silbermanns Studie greifen, einem ersten großzügig angelegten Versuch, die Beziehungen zwischen Musik, Radio und Hörer in unseren europäischen Zusammenhängen zu sehen.

„But et plan de l'ouvrage“ sieht S. darin. Normen zu finden, die die Beziehungen zwischen Rundfunk, Hörer und Musik klären können (8/9), wobei er nicht darauf abzielt, ein System aufzustellen (16), sondern die Konstellation der drei Faktoren des Problems betrachtet. Dabei treten die historischen (oder präziser: sozialgeschichtlichen) Aspekte des Themas völlig zurück, und auch dem eigentlich Musikalischen wie der Person des Hörers wendet sich S. ungleich weniger — auch in einer ganz anderen als der vielleicht zu erwartenden Form — zu als dem Eingeschaltetsein beider Faktoren in Organisation und Wirksamkeit des Rundfunks. Diese Verteilung der Gewichte mag der reine Musikwissenschaftler bedauern; was aber das Entscheidende des Buches ist, was anregend, ja wichtig macht, das Buch zu lesen, ist die Tatsache, daß S., der sein Thema ohne allen musikwissenschaftlichen und psychologischen Ballast angeht, bei einfachsten Voraussetzungen beginnt, die Beziehungen zwischen den drei Faktoren Rund-

funk, Musik und Hörer unbeirrt ganz konsequent durchdenkt und gerade dadurch, wie man sagen muß, zu Ergebnissen gelangt, die auf anderen, in strengem Sinne fachwissenschaftlichem Wege heute nicht erreichbar wären, und die Sonde gerade im Ausschalten wichtiger Teilkomponenten des Problems in einem ganz begrenzten, aber entscheidenden Bereich tiefer einzuführen vermag, als es heute etwa mit einem differenzierteren Verhaltensbegriff möglich wäre.

Die Musikwissenschaft verfügt noch nicht über eine wissenschaftlich ernstzunehmende musiksoziologische Methode, und S. distanziiert sich mit Recht von jener anekdotengewürzten „*pseudo-sociologie larmoyante*“, der man im Musikschrifttum hier und da begegnet (55). Ebenso scharf grenzt er sich nach der anderen Seite hin aber gegen „*Sens et non-sens de la „statistique musicale*““ (19 ff.) ab, weil die musikalische Statistik letztlich doch nur quantitative Ergebnisse zutage fördern könne und keinerlei Aufschluß über qualitative Zusammenhänge gebe. Alles, was das eigentliche „Leben“, die Probleme der Mentalität, der Gefühlswelt, des Geschmacks betreffe, sei mit den üblichen Mitteln der musikalischen Statistik nicht zu begreifen.

Für S. ist der ganze Fragenkreis nur über „*Conception et cadre d'une sociologie de la culture*“ (46 ff.) erfaßbar, eine Kultursoziologie, die „*va considérer d'un côté la transformation des structures sociales et de l'autre la pérennité, la valeur culturelle de la musique à la Radio dans son effet d'ensemble*“ (60). Mit diesem wichtigen Schritt rückt das Problem in jene größeren Zusammenhänge, die von Fachdisziplinen allzu leicht übersehen werden. Die Art freilich, in der S. nun den so bedeutsamen Begriff des „*Comportement des auditeurs*“ (32 ff.) einführt, mag enttäuschen, denn S.s Verhaltensbegriff ist stark behavioristisch gefärbt, fragt also lediglich: Wie verhält sich der Hörer in einer bestimmten Situation? Die Frage, warum er sich als hörender Mensch so verhalten muß, womit die für jedes Verhalten so entscheidende anthropologische Komponente in den Begriff hineinkäme, beschäftigt S. nur am Rande. Bewußt schaltet er aus seiner Fragestellung, die doch zum mindesten auch eine, wenn nicht im tiefsten Kern nur eine, des Hörens ist, die „*psychologie de l'auditeur*“ so weit wie eben möglich aus, um nicht, wie er betont, in die Falle derer zu gehen, die

reine Soziologie und reine Psychologie vermengen (33). Damit ist freilich diese gewiß herbe Einschränkung nicht zwingend begründet.

Indes vollzieht S. auf der Suche nach den sozialen Regeln, die den Prozessen zwischen Musik, Hörer und Radio zugrundeliegen, seine Analyse nun in drei Schritten: „*L'observation des faits, les généralisations fondées sur le résultat de ces observations, et la théorie explicative générale*“ (54, und gelangt so zu der, eben wegen des Institutionscharakters, auch oder gerade musikhistorisch schwerwiegenden Feststellung: „*La Radio est une institution socio-culturelle*“ (69 ff.). Denn den weitverzweigten „*Fonctions de l'institution socio-culturelle*“ (84 ff.), den Musikern, den Hörern und nicht zuletzt der Musik selbst steht die in den Voraussetzungen der Radiotechnik bedingte Tatsache entgegen, daß der Hörer „*est et demeure un individu isolé*“ (36), daß das gewissermaßen kontaktlose Alleinhören indes meist als Mangel empfunden wird. Damit schält sich das Entscheidende der ganzen Problematik „Musik und Rundfunk“ heraus: wohl kann die Radiotechnik die bisher für jeden Umgang mit Musik unumgänglichen gesellschaftlichen und geselligen Normen überspringen, aber nur um den Preis einer Distanz zwischen Rundfunk, Hörer und Musik, die S. derart beunruhigt, daß die Frage nach der „*Distance et sa réduction*“ (146 ff.) nun in die Mitte der Untersuchung rückt. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, daß, wie S. betont, beim gewöhnlichen Rundfunkempfang, etwa im Familienkreise, kaum Aussicht auf das Zustandekommen einer „*Homogénéité culturelle*“ (171 ff.) besteht — eine geradezu vernichtende Feststellung, wenn man die musikalischen Folgen durchdenkt.

Wird das Alleinhören, wie schon erwähnt, von den meisten als Mangel empfunden, ist die Idee vom Gemeinschaftsgefühl der Hörer ein Traum (39), so kommen Hörgruppen durch die Verflechtung des Rundfunkempfangs mit dem häuslichen Leben im Grunde unfreiwillig zustande. Nicht nur, daß dabei verschiedene Geschmäcker aufeinanderstoßen. Einen der schwerwiegendsten Gründe für das Ausbleiben der „*homogénéité culturelle*“ sieht S. für den musikalischen Bereich darin, daß zwangsläufig in fast jeder dieser zufällig sich ergebenden Hörgruppen, etwa einer Familie, Angehörige verschiedener

„Groupes de sonorités“ zusammenstoßen, womit S. zum Abschluß auf hochinteressante Zusammenhänge der Psychologie des Hörens eingeht, die bisher, soweit überschaubar, unbeachtet blieben, freilich noch genauer zu klären sind. S. gelangt nämlich nach eingehenden Beobachtungen in 42 dancings von Paris und Umgebung dahin, daß „à partir du phénomène de la hauteur sonore, certains groupes humains avec les mêmes caractéristiques, réagissent de la même manière aux excitations de la même hauteur sonore“ (180), wobei er sich natürlich darüber im klaren ist, daß bei der Wirkung von verschiedenen Tanzmusiken, deren Klangbild ganz bestimmte höher oder tiefer gelegene Tonbereiche bevorzugt, auch andere, wie etwa rhythmische, Elemente in Rechnung gestellt werden müssen. Ob eine Sonoritätsgruppentheorie, weiter verfolgt, ein ganz neues Element in die Frage nach musikalischen Hörtypen hineinbringen wird, ist nach den hier vorgelegten Einzelheiten kaum schon zu entscheiden.

Es ist das Schicksal von Büchern, die ein großes Thema zum ersten Male in seiner ganzen Breite anfassen, daß sie unvollständig und streckenweise problematisch bleiben müssen. Das auch historisch große und in seiner Verästelung faszinierende Thema „Musik und Rundfunk“ hat die Musikwissenschaft in seiner Gesamtheit bis heute noch nicht gesehen, und so wird sie aus der S.schen Studie eine Fülle von Anregungen nehmen können. Die Frage nach der Sonoritätsgruppentheorie wäre weiter zu klären, die Möglichkeiten wie die Grenzen der von S. benutzten Methode einer „sociologie musicale appliquée“ (7) zu diskutieren und vor allem ein wesentlicher Gesichtspunkt sehr ernst zu nehmen, der von S. wie auch anderen auf dem Pariser Kongreß vom Herbst 1954 (vgl. dazu „Die Musikforschung“, 1955, 212 ff., ferner den Beitrag in „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie“, 1955, H. 1 u. 2) betont wurde: der übliche rein ästhetische Musikbegriff ist einfach unzureichend, so wie die Musik lediglich auch soziologisch gesehen wird (61). Damit wird es nicht nur fragwürdig, Begriffe wie den der seriösen oder der leichten Musik darüber entscheiden zu lassen, ob eine Musik von der Wissenschaft zur Kenntnis genommen wird oder nicht. Damit wird für das Fach auch der umfassendere Gesichtspunkt wich-

tig, Fragen wie die nach Musik und Rundfunk in einen allgemeinen kulturosoziologischen Zusammenhang zu stellen. Gerade hier begnügt sich S. leider mit wenigen Andeutungen. Der Aspekt der Zeitsituation, das Problem der Technik in ihren gesellschaftlichen Auswirkungen — bedenken wir, daß das Radio eine der folgenschwersten technischen Erfindungen überhaupt ist! —, all das klingt nur vorsichtig an, wie auch das kulturphilosophische Problem des „Schweigens“ (42 f.). Doch sind das Zusammenhänge, ohne die etwa eine Betrachtung der wissenssoziologischen Frage nach der Vorstellungs- und Empfindungswelt, die der Rundfunk den Hörern der verschiedensten Geschmackschichten vermittelt, und nach deren Auswirkungen undenkbar ist.

Wenn S. auch betont, der Soziologe, auch der Kultursoziologe, sei kein Geschichtsphilosoph (52), und strikt angewandte Soziologie treibt, so werden sich auf die Dauer der historische wie auch der geschichts- oder kulturphilosophische Aspekt nicht ganz aus einer so fundamentalen Fragestellung verbannen lassen — schon allein deshalb nicht, weil er, wissenssoziologisch gesehen, eine Realität ist. Vielleicht aber dürfen wir S. gerade angesichts dessen, was auch über den Rundfunk philosophiert wird, dankbar sein, daß er in diesem Stadium unseres heutigen Wissens um die Zusammenhänge zwischen Musik und Rundfunk auf diese wichtigen Gesichtspunkte verzichtet hat, denn man weiß, als wie fragwürdig sogenannte geistesgeschichtliche Untersuchungen sich gerade unter der Lupe der Soziologie oft zu entpuppen pflegen.

Daß S. besonders auf französische Verhältnisse eingeht — die Studie ist in Zusammenarbeit mit dem *Centre d'Études Radiophoniques* des französischen Rundfunks entstanden —, macht die Lektüre für den nichtfranzösischen Leser nur noch interessanter, weil über dem Lesen gleichzeitig ein gewissermaßen doppeltes Bild entsteht, und niemand wird das Buch, dem eine umfangreiche Bibliographie beigelegt ist, aus der Hand legen, ohne zum Weiter- und Mitdenken angeregt zu sein.

Helmut Reinold, Köln

Troisième congrès international des Bibliothèques musicales. Paris 22.—25. Juillet 1951. Actes du Congrès publiés au nom de l'Association par V. Fédorov. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag 1953. 92 S.



Dieser Bericht erhält und behält seinen Wert durch die ungekürzt wiedergegebenen wertvollen Referate, die von besten Sachkennern über wichtige und brennende musikbibliothekarische und musikwissenschaftliche Themen auf diesem Kongress gehalten worden sind. Das Problem der gemeinsamen Erarbeitung eines internationalen Quellenlexikons wird von Friedrich Blume, Hans Zehntner, Richard S. Hill und René Girardon behandelt, wobei die Fragen der Dringlichkeit, der Form der Zusammenarbeit und der Gestaltung eines solchen Quellenwerkes im Vordergrund stehen. Dem gleichen Thema ist auch das auf die zahllosen völlig unbekannt und unerfaßten Bibliotheksbestände hinweisende Referat von Nino Pirrotta gewidmet. Dank dem lebendig wehenden Geist der Initiatoren der AIBM (= Association Internationale des Bibliothèques Musicales) wurde — was man heute mit Genugtuung feststellen kann — die durch Zögern gekennzeichnete Ausgangsposition bald verlassen und einer emsigen Vorbereitungstätigkeit in mehreren europäischen Ländern Raum gegeben, so daß sich die ersten Resultate der 1951 angeregten Arbeit zumindest auf einem Teilgebiet bereits abzuzeichnen beginnen.

Außer diesem Generalthema des Kongresses sind aber auch andere, z. T. schon in den vorausgegangenen Kongressen berührte musikbibliothekarische Fragen und Probleme mit Referaten bedacht worden. So behandeln Wilhelm Martin Luther den großen Fragenkomplex der Mikrokopie von Kostbarkeiten (Autographe, Unica, Rara). Valentin Denis die Möglichkeiten des internationalen Tauschs und Leihverkehrs und Vincent H. Duckles und Kurtz Myers die Bedeutung und Nutzbarmachung der Schallplatten für Universitätsbibliotheken und Public Libraries. — Auch den beiden wichtigen Themen, der Schaffung international gültiger Katalogisierungsregeln für die *Musica practica* und der internationalen Erfassung von Zeitschriften-Aufsätzen über Musik, sind zwei interessante Referate gewidmet: Richard S. Hill wägt in souveräner Kenntnis der Vielgestaltigkeit und langsam gewachsenen Eigengesetzlichkeit der Katalogisierungsmethoden in den zahlreichen in Betracht kommenden Ländern sehr genau und gewissenhaft ab, wie weit ein „*international code*“ für die Katalogisierung durchführbar ist, und beschränkt sich in weiser

Zurückhaltung auf Empfehlungen. Alexander Hyatt King gibt an Hand der Resultate einer Umfrage bei Bibliotheken von 23 Ländern eine Diskussionsgrundlage zu dem zweiten Thema.

Der inhaltsreiche Bericht wird ergänzt durch die offiziellen Vorträge und Begrüßungsansprachen von Julin Cain, Louis-Marie Michon, Valentin Denis, Luis Heitor Correa de Azevedo und Edward J. Carter, durch den Bericht über die Tätigkeit der 1950 in Lüneburg ins Leben gerufenen „Commission provisoire“ von Vladimir Fédorov und durch den Katalog der außerordentlich interessanten und kostbaren Musikdrucke und -Handschriften, die die Musikabteilung der Bibliothèque Nationale während der Dauer des Kongresses im Musée de l'Opéra ausgestellt hatte.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Götz Friedrich: Die humanistische Idee der „Zauberflöte“. Ein Beitrag zur Dramaturgie der Oper. Verlag der Kunst, Dresden 1954. 111 S.

Dieser mit einigen Bildtafeln geschmückte Quartband ist 1953 geschrieben worden, aber erst nach der Neuinszenierung der „Zauberflöte“ in der Berliner Komischen Oper (unter Walter Felsenstein) erschienen, herausgegeben vom Ministerium für Kultur in der Deutschen Demokratischen Republik. Die eindrucksvolle Aufführung der Oper in Ostberlin soll auch zu einer nach der Handschrift revidierten Ausgabe der Partitur führen, die Meinhard v. Zallinger bei Peters in Leipzig herausgeben will.

Friedrichs Buch scheint mir die beste Arbeit über die „Zauberflöte“ zu sein, die bisher erschienen ist. Seine Auffassung des Textes und der Musik ist durchaus überzeugend, trotz einiger politischer Exkurse und trotz einiger Mängel in seiner Literatur-Kenntnis. Besonders verdienen seine originellen Beobachtungen hervorgehoben zu werden. Mozart hat Schikaneders Text, den das gedruckte Libretto von 1791 aufweist, mehrfach geändert, manches ausgelassen, anderes neu gestaltet (S. 38). Schikaneder hat sich mit Recht von der Darstellung freimaurerischer Gebräuche, die geheim waren und sind, eine besondere Wirkung beim Publikum versprochen (44). Sein Text war für den praktischen Theaterzweck geschrieben und nicht für die Ewigkeit (47) — ein Gedanke, den ich in dieser Zeitschrift (V, 160) in meinem Gieseke-Artikel von 1952 ausge-

sprochen habe, den der Verf. aber ebenso wenig zu kennen scheint wie meine sein Thema berührenden Broschüren über „Mozart und die Wiener Logen“ (1932) und „Das Wiener Freihaus-Theater“ (1937). Der sogenannte Bruch im Libretto wird mit guten Gründen bestritten (60–65). Während Tamino die drei Knaben als seine Geleiter zum Reiche Sarastros erwartet, eilt Papageno, der offenbar örtlich wohlvertraut ist, voraus, um Pamina das Kommen ihres Befreiers anzukündigen (60). Die drei Damen sollten so dargestellt werden, wie sie Mozarts leicht ironische Musik charakterisiert, nämlich kokett und etwas frivol (68), wobei man aber „Anklänge an den Wiener ‚Wurstelprater‘“ bezweifeln möchte. Auch daß Sarastro, ihr Vormund, Pamina liebt und ihr entsagen muß (77), wird nicht jedermann überzeugen. Daß die Sklaven nicht schwarz sind wie Monostatos, von dem sie als „unser Peiniger, der Mohr“ sprechen (79), ist um so mehr beachtenswert, als die letzten Salzburger Festspiele sogar schwarze Kinder auf die Bühne brachten („so liebe kleine“ Monostatosse), die — in Ermangelung von Versenkungen in der Felsenreitschule — Papageno persönlich servieren mußten. Der um sich greifende Unsinn, die Frauen in den gemischten Chören der beiden Finales als Priesterinnen, als weibliche Eingeweihte zu verkleiden, wird gebührend bloßgestellt (91): im ersten Finale gibt es nur ein „Gefolge von Sarastro“ und gar keine Priester, in beiden aber sind die Frauen aus dem Volke seines Reiches zu nehmen. Der sprachschöpferische Wert dessen, was Mozart aus Schikaneders Versen gemacht hat, bis manche davon geflügelte Worte wurden, ist mit Recht betont (94). Daß das Terzett Nr. 19 („Soll ich dich, Teurer, nicht mehr seh'n!“) aus dramaturgischen Gründen weggelassen werden müßte, wird eindrucksvoll erklärt (108).

Was nun an diesem wertvollen Buche auszusetzen ist, darf nicht am Umfang der folgenden Bemerkungen gemessen werden. Der „Brief eines Wienerers“ (S. 9), der sich gleich nach der Premiere absprechend über den Text der Oper äußerte, war ein Bericht im „Musikalischen Wochenblatt“, Berlin 1791, S. 79. — Vom „Massengrab“ (10), in dem Mozart begraben worden sein soll, darf nach den Feststellungen von Gustav Gugitz nicht mehr gesprochen werden; es war ein Armengrab für vier Leichen. — Die Erstauf-

führung in Weimar war am 16. Januar (nicht Juni) 1794, die in Paris am 20. (nicht 23.) August 1801. Von einer Kombination des „Figaro“ und des „Don Giovanni“, die um 1795 in Dresden unter dem Titel „(Gli) Amanti foletti“ gegeben worden sei (11), ist bisher, glaube ich, nichts bekannt geworden. — Leider hat der Verf. aus den neueren, unzuverlässigen Schriften Komorzynskis einige Hypothesen übernommen, die durch mehrfache Wiederholung zu Thesen gemacht worden sind. Die eine ist die Annahme, daß Schikaneder in Salzburg 1780 den „König Thamos“ mit Mozarts Bühnenmusik aufgeführt und dort mit ihm verabredet habe, eine „deutsche Oper“ zu schreiben, wovon noch der Anklang des Namens Tamino an den des Königs Thamos zeuge. Emil Karl Blüml hat schon 1923 in seinem Buche „Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis“ (S. 147 f.) nachgewiesen, daß Schikaneder nichts mit dem „König Thamos“ zu tun hatte, und Alfred Einstein hat in seiner Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses (S. 418) weiterhin festgestellt, daß das Schauspiel Geblers in Salzburg 1776 mit einer nicht identifizierten Musik von der Truppe Wahr, 1779 aber mit Mozarts Musik von der Truppe Böhm aufgeführt worden ist; dazu hat Alfred Orel ergänzend mitgeteilt, daß die Aufführung im Wiener Kärntner-Theater am 4. April 1774 schon ein paar Chöre von Mozart enthielt (Mozart-Jahrbuch für 1951, erschienen 1953, S. 48). — Daß Beaumarchais' Lustspiel „Le mariage de Figaro“ in einer Übersetzung Schikaneders von der Wiener Zensur am 4. Februar 1785 verboten worden sei (17, 24), geht wieder auf eine unhaltbare Behauptung Komorzynskis zurück; die Übersetzung, die auch gedruckt worden ist, stammt von Johann Rautenstrauch. — Schikaneder ist nicht 1785 in Wien Freimaurer geworden (17), sondern wohl erst 1788 in Regensburg; er gehörte niemals einer Wiener Loge an (44). — Daß „Mozart im Kampf mit Salieri“ lag, als 1786 seine Musik zum „Schauspielregisseur“ und Salieris Oper „Prima la musica e poi le parole“ in Schönbrunn an einem Nachmittage aufgeführt wurden (17), ist nicht aus der Tatsache abzuleiten, daß die beiden Bühnen an den Schmalseiten der Orangerie einander gegenüber lagen. — Es ist weder erwiesen, noch auch glaubwürdig, daß die Komposition der „Zauberflöte“ schon 1790 begonnen worden sei (18). — Als Ignaz v. Born im Juli 1791

starb, war er nicht mehr der Führer der Freimaurer in Wien (19), und daß er in Sarastro personifiziert worden sei (44), ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil er sich bereits im August 1786 ganz vom Orden zurückgezogen hatte. — Eine andere von Komorzynski stammende These ist, daß Anna Gottlieb, die erste Barbarina und erste Pamina, Mozarts Schülerin, ja Liebblingsschülerin gewesen sei (38, 55). — Eine letzte, daß der erste Sarastro Thaddäus Gerl gewesen sei (55); Orel hat in seinem Vortrag bei der Salzburger Mozart-Tagung 1955 nachgewiesen, daß es, wie bisher angenommen wurde, sein älterer Bruder Franz Xaver Gerl gewesen ist.

Bei der Zulassung Papagenos zu den Prüfungen im Tempel der Weisheit (92) hätte erwähnt werden können, daß in den Wiener Logen nicht nur der Mohr Angelo Soliman, sondern auch andere Diener als gleichberechtigt mit ihren adeligen Herren aufgenommen wurden, z. B. der Kammerdiener Hieronymus Fleuhr des Grafen Franz Esterházy, dem Mozart zugleich mit dem Herzog Georg August zu Mecklenburg seine „*Maurerische Trauermusik*“ geweiht hat. Und bei der Huldigung für die Königin der Nacht (76), kurz vor ihrem Untergang, hätte darauf hingewiesen werden können, daß Schikaneder in seinem (noch erhaltenen) Schloßchen zu Nußdorf bei Wien ein Dekengemälde anbringen ließ, das eben diese Szene darstellt. Otto Erich Deutsch, Wien

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Essen. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 8). Staufen-Verlag Köln und Krefeld. 1955. 107 S. u. 2 S. Berichtigungen.

Zum Lobe der in den „*Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte*“ erscheinenden Arbeiten lokalmusikhistorischer Art ist in dieser Zeitschrift schon einiges gesagt worden, besonders zu dem Heft über Wuppertal (vgl. Jg. VII, S. 484). Mit dem Essener Heft wird man in das „westfälische“ Rheinland geführt, d. h. in den Mittelpunkt des Ruhrgebiets, in den östlichsten derjenigen Stadtgebiete, die zur ehemaligen preußischen Rheinprovinz gehören. Die Stadt Essen, in der Welt der Industrie und des Handels vor allem durch den Namen Krupp und einige riesige Bergwerkskonzerne bekannt, ist dem

Historiker, dem Kunstgeschichtler und dem Choralforscher schon lange als ein Gemeinwesen vertraut, das im frühen und zu Beginn des hohen Mittelalters eine politische und kulturelle Blütezeit erlebt hat. Die Bindungen der Fürststäbtissinnen an das ottonische Kaiserhaus, der weltberühmte Münsterschatz und die Choralhandschriften des alten Stifts sind diesen Kreisen geläufige Begriffe. Die Musikgeschichte der Stadt ist zwar schon behandelt worden, bedarf aber wohl noch weiterer, eingehender Untersuchungen, soweit das spärlich erhaltene Archiv- und Dokumentenmaterial solche überhaupt zuläßt. Sehr viel neue, bedeutsame Forschungsergebnisse legt uns das Heft nun nicht vor. Das hat seine Gründe. Essen ist spätestens zu Beginn des 13. Jahrhunderts zu einer kleinen Stadt abgesunken, die am Rande des politischen und kulturellen Geschehens dahinträumte. Das kurze Aufflackern geistiger Auseinandersetzungen in der Reformationszeit hat keine nennenswerten kulturellen Folgen gezeitigt; erst die Industrialisierung im 19. Jahrhundert zog die Blicke der großen Welt auf das nun wahrhaft aufquellende Gebilde, in dem die alte Stadt bald nur noch einen kleinen Bezirk umfaßte, bis ihre spärlichen Reste unter den Bomben des letzten Krieges fast vollständig vom Boden verschwanden. Nur die ältesten Kirchen blieben z. T. so weit erhalten, daß man sie restaurieren konnte.

Daß man in dem Essener Heft einem Stadthistoriker das erste Wort erteilte, war sicherlich mehr als eine Geste. Nur dadurch, daß hier das mittelalterliche Stift Essen in seiner Bedeutung mit wenigen, aber sicheren Strichen gezeichnet wird, kann dem mit der Geschichte der Stadt nicht vertrauten Leser überhaupt klar werden, daß der heutige Industrie- und Handelskoloß auf sehr altem Kulturboden steht. Robert Jahn, Verf. einer Essener Geschichte, spricht über „*Das Stift Essen um die Wende des ersten Jahrtausends*“. Er tut es nicht, indem er wie ein Historienmaler feine und feinste Details schildert, sondern indem er ein groß angelegtes Bild der mittelalterlichen Hierarchie entwirft, auf dem das Stift Essen als Sinnbild dieser Ordnung seinen Akzent erhält. Wie es heute in der Geschichtsschreibung einer bestimmten Richtung üblich ist, wird dabei dem Mittelalter sehr viel Glanz aufgelegt. Man stellt wieder einmal fest, daß das, was man „Geschichtsbild“ zu nennen

pflegt, gern mit kräftigen Farben gemalt wird. Das „finstere“ Mittelalter unserer geistigen Großväter ist heute, wie man beinahe sagen möchte, in Gefahr, uns als ein verlorenes Paradies vorgezaubert zu werden. Es war sicherlich weder das eine noch das andere, aber Zwischentöne sind bei manchen „Geschichtsbildnern“ offenbar nicht beliebt. Jahn lehnt an einer Stelle (S. 8) „Weltanschauung“ in dem Sinne derjenigen, die „die ganze mittelmeerische Machtkultur, zugleich mit ihrer Machtkunst, in Acht und Bann“ tun möchten, für den Historiker ausdrücklich ab, sie stehe diesem „schlecht an“. Sehr einverstanden! Was er uns aber später (S. 15) an wehmütigen Betrachtungen über die verlorene „Harmonie“ und die Folgen des Verlustes dessen, was er den „abendländischen Einklang“ nennt, vorsetzt, ist auch nichts anderes als „Weltanschauung“. Man betrachte diese Randbemerkung zu einem an sich dankenswerten, nicht-musikhistorischen Beitrag nicht als Krittellei. Das, was sich in der allgemeinen Geschichtsschreibung abspielt, geht auch uns Musikforscher an, sofern wir Musikgeschichte als ein Stück Kulturgeschichte ansehen, wie es z. B. Johannes Wolf tat. Wir müssen also mitreden, und zwar von den uns am nächsten liegenden, musikgeschichtlichen Fakten aus. Ob diese solche verführerischen Vereinfachungen wie die These von der „Einheit des Fühlens und Handelns“, auf der „einst Europa ausruhete“, bestätigen, scheint mir zweifelhaft. Auch wir sollten uns, in unserem Fach, davor hüten, als an der Gegenwart Erkrankte (oder gar als bloße Konformisten) uns retrospektiv eine Fata morgana vorzutauschen. — Heinz Kettinger berichtet über „Die Musik im Essener Stift bis zur Reformation“. Der Beitrag ist auf der Kölner Dissertation des Verf. aufgebaut und umfaßt 60 Seiten, etwas viel im Rahmen eines Heftes von 107 Seiten Umfang. Die sehr gründliche Studie hat im wesentlichen choralgeschichtlichen Wert, geht aber auch auf einige Daten aus der Geschichte des Orgelbaus ein. Den weitaus größten Raum nehmen Melodievergleiche zwischen Fassungen von Tropen und Hymnen aus Essener Handschriften mit solchen aus anderen Quellen ein. Die Arbeit wird zweifellos mit den Charakteristika, die sie an den Essener Fassungen feststellt und die anscheinend nicht allzu eigenständig sind, zum langsam entstehenden Gesamtbild der mittelalter-

lichen Choralgeschichte einige neue Details beisteuern. — Walther Engelhardt behandelt „Die Essendischen Gesangbücher“. Auch dieser Beitrag gehört in ein enges Spezialgebiet, geht aber nicht in Einzelheiten unter. Man lernt u. a., daß die Essener evangelische Gemeinde erst 1614 ein eigenes Gesangbuch erhielt, wie dieses sich von anderen westdeutschen unterscheidet, wie sich seine verschiedenen Auflagen oder Fassungen zueinander verhalten und daß der Halle-sche Pietismus in Essen eine große Rolle gespielt hat. — Karl Mews kann sich über „Theater und Musik im 17. und 18. Jahrhundert“ nur ziemlich resigniert äußern. Auf diesem Gebiet war Essen in den beiden Jahrhunderten einigermaßen tot. — Franz Feldens erzählt über „Die Anfänge des öffentlichen Musiklebens in Essen“ etwas ausführlicher das, was er kürzlich in MGG (Artikel „Essen“) in knapper Form dargelegt hat. Die ehemaligen Kleinstädte des westdeutschen Industriegebiets haben alle ein wirkliches öffentliches Musikleben erst — langsam und oft unter empfindlichen Rückschlägen — aufgebaut, nachdem einige führende Bürger aus eigener Initiative den bescheidenen Anfang gemacht hatten. In Essen war es also nicht anders: Auf magerstem Kulturboden versuchten Idealisten, mit einigen Gleichgesinnten die Kunst der großen und kleineren Komponisten aus der Zeit der sogenannten Klassik anzusiedeln. Gerade in diesen heute mit hohen „Kultur-Etats“ ihre Musikliebe beweisenden Städten sollte man das Andenken solcher Bürger in höchsten Ehren halten. Sehr zu begrüßen wäre auch eine historisch-soziologische Untersuchung über die Anfänge des öffentlichen Musiklebens in allen Großstädten des Ruhrgebiets, wobei es sich natürlich nur um die Städte handeln könnte, die nicht erst im 19. Jahrhundert als Neugründungen aus Dörfern zusammengewachsen sind. Wenn man bei Feldens liest, daß Essen 1793 immerhin 3000 Einwohner zählte, dann stellt sich unwillkürlich der Vergleich mit den kleinen Residenzen Mitteldeutschlands ein, in denen fürstliche Kunstliebe oder Repräsentationspflicht das Musikleben befruchteten. — Heinrich Eckert hat es sich nicht leicht gemacht. Er sucht „Gemeinsame Grundlagen des kompositorischen Schaffens von Ludwig Weber, Erich Sehlbach und Siegfried Reda“ nachzuweisen. Das gehört nun nicht eigentlich in die „Geschichte“ der Essener Musik, aber es hat in diesem Heft seinen beson-

deren Sinn; denn Essen hat sich ja vor einigen Jahrzehnten durch den Ankauf des Folkwang-Museums und durch die Gründung der Folkwang-Schulen um neue Kunst verdient gemacht. Ob die grundsätzlichen Verschiedenheiten zwischen den drei Komponisten nicht doch stärker sind als die von Eckert etwas an den Haaren herbeigezogenen Gemeinsamkeiten? Nur Sehlbach und Reda selbst könnten sich dazu äußern, ob die „Folkwang-Idee“ wirklich zu den „Grundlagen“ ihres Schaffens gehört und sie trotz aller Unterschiede einander nähert.

Leider ist der Sprachstil der meisten Beiträge nicht gerade vorbildlich. Die Vulgärsprache ist in Essen ein ebenso schlechtes Deutsch wie in anderen Großstädten, vielleicht sogar noch schlechter. Was man aber in diesem Heft an stilistischen Mißbildungen zu lesen bekommt, ist nicht Essener Deutsch, sondern das sich wie eine Seuche verbreitende „wissenschaftliche“ Buchdeutsch von heute. Leider huldigt ihm das Essener Heft etwas zu sehr. Da findet sich z. B. die nur selten sinnvoll verwendbare Präposition „*hinsichtlich*“; sie verdrängt die Wörtchen „wegen“ oder „in“ oder eines der vielen anderen braven Fürwörter, die ein Schreiber, der etwas auf sich hält, natürlich wegen (Verzeihung: *hinsichtlich*) ihrer Kürze und Einfachheit verachtet. Der Terminus „organisch“ kann sich „auf das Vorhandensein mehrerer unabhängiger Werke in einer Kirche“ beziehen. Wenn er sich, schlicht und klar, nur auf mehrere Werke in einer Kirche beziehen würde, so wäre das *genau* dasselbe, allerdings stilistisch besser ausgedrückt. Er bezieht sich ja gar nicht auf das „Vorhandensein“. Außerdem: wenn die Werke nicht vorhanden wären, könnten sie auch nicht in einer Kirche sein. Daß sie „*unabhängig*“, soll heißen: „von einander unabhängig“, sind, braucht man einem denkenden Leser nicht noch ausdrücklich zu sagen. Man kann Kompliziertes auch einfach ausdrücken, obschon man es heute nicht gern tut. Hier ist aber Einfaches kompliziert ausgedrückt, und das ist eine dumme Angewohnheit. Auch eine aus dem Lateinischen oder den romanischen Sprachen stammende Satzbildung mit der im Deutschen falschen Stellung des Prädikats begegnet häufig: Man wird „*nicht zurecht kommen mit der früheren Zuweisung*“ statt „man wird mit der früheren Zuweisung nicht zurecht kommen“. Ferner fehlt es nicht an häßlichen

Verlegenheitswörtern, die sich bei der Substantivierung unserer Muttersprache nur zu leicht einstellen. Es gibt einen „*Bericht über die 1561 geschenehe (!) Zulassung*“, und ein „*in Wesel erfolgter (!) Druck*“ befreit den Leser von der Sorge, das Allerwelts-Verbum „erfolgen“ könne zu kurz kommen. Zu meiner Schande muß ich dann noch beichten, daß ich folgenden Satz nicht müheles verstehe, selbst wenn ich das falsche Tempus „läßt“ in „lassen“ korrigiere: „*Die örtlichen Gegebenheiten des Raumes, des Baues, der Institution läßt (sic) die verschiedensten auswärtigen liturgischen Einflüsse unterschiedliche Umformungen in der Essener Stifts-liturgie finden.*“ Unter örtlichen Gegebenheiten „*der Institution*“ kann ich mir in diesem Zusammenhang nichts vorstellen, und „*auswärtige liturgische Einflüsse*“ habe ich mir — wahrscheinlich richtig — in „Einflüsse auswärtiger Liturgien“ übersetzt. Den ganzen Satz interpretiere ich, zwar boshaft, aber streng nach dem Text, etwa so: Auswärtige liturgische Einflüsse haben unterschiedliche Umformungen gesucht und dann in der Essener Stifts-liturgie auch gefunden; glücklicherweise haben die mannigfaltigen örtlichen Gegebenheiten das zugelassen. Hat der Autor des „kunstvollen“ Satzgebildes nie etwas davon gehört, daß es für den Sinnzusammenhang eines Satzes nicht gleichgültig ist, wohin man eine adverbiale Bestimmung stellt? Wenn er meinte, hier einen komplizierten Sachverhalt schildern zu müssen, dann möchte ich ihm (für kommende Gelegenheiten) ein Wort von Kurt Tucholsky ans Herz legen: „*Verwickelte Dinge kann man nicht simpel ausdrücken; aber man kann sie einfach ausdrücken.*“ Übrigens war auch Schopenhauer dieser Meinung.

Es sind weder Purismus noch Nörgelsucht, die mich veranlaßt haben, bei solchen „*Äußerlichkeiten*“ zu verweilen. Verstöße gegen den Geist der Sprache sind nach meiner Ansicht gar keine Äußerlichkeiten. Natürlich dient das hier besprochene Heft nur als einzelner Fall, wenn auch als ziemlich krasser, dazu, den rapide fortschreitenden Verfall des deutschen Sprachgefühls an einem Musterbeispiel anzuprangern. Gerade weil mehrere Autoren — erfahrene Männer und Anfänger — beisammen sind und sich von diesem Verfall infiziert zeigen, bietet das Heft die Gelegenheit dazu. Wer viele wissenschaftliche Manuskripte lesen muß,

kann um die Zukunft unserer Sprache nur sehr besorgt sein. Diejenigen, die dem Verfall zu steuern suchen, werfen der Wissenschaft vor, gerade sie sei einer seiner Schrittmacher und Helfershelfer. Ich bin weit davon entfernt, als weltfremder Purist der wissenschaftlichen Sprache das Recht auf gewisse Eigenarten abzusprechen. Ist es aber nicht Aufgabe einer Wissenschaft, die sich so viel mit Form- und Schönheitsgesetzen zu beschäftigen hat wie die unsere, das „Professorendeutsch“ in Grenzen zu halten und die Unarten der Reporter-, Verwaltungs- oder Snobistenjargons weit von sich zu weisen? Wir sündigen gegen den Geist unserer Muttersprache meistens nur aus Gedankenlosigkeit. Dagegen gibt es zwei einfache, aber erprobte Mittel: Selbstkritik und Selbstdisziplin.

Hans Albrecht, Kiel

Walter Salmen und Johannes Koepf: Das Liederbuch der Anna von Köln (Denkmäler rheinischer Musik Bd. 4). Musikverlag L. Schwann, Düsseldorf 1954. 66 S. Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte legt hier eine besonders eindrucksvolle Gabe vor. Zwischen den längst bekannten Niederschlägen von Laienfrömmigkeit des 15. Jahrhunderts seit dem Hohenfurter, dem Wienhäuser Liederbuch, den Aufzeichnungen der Hätzlerin und der Katharina Tirs, den niederländischen Hss. Berlin Deutsche Staatsbibliothek 8° 190 und Wien Nationalbibliothek 7970 stellt diese Kölner Quelle von rund 1500—1525 fast die musikalisch reichste dar. Sie hat schon Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts Forscher wie Erk, Bolte, G. M. Dreves, Bäumker und Jostes (diesen wegen der Werdener Hs.) gefesselt, um so mehr als sie durch starken Anteil an den niederländischen Denkmälern singender *Devotio moderna* auch in Mones, Fl. v. Duyses, J. Knuttels, de Vooy's und Wilbrinks Arbeitsgebiete hinübergreift. H. Suolahti hatte sich 1910 mit der bei der Nonne Anna begegnenden Mariensequenz beschäftigt, aber es fehlte die kritische Gesamtausgabe, die nun Salmen mit aller gebotenen Sorgfalt und Sachkunde geliefert hat, germanistisch bestens unterstützt von dem bekannten Volkskundler Koepf, der u. a. schon 1920 durch seine Untersuchungen zum Antwerpener Liederbuch von 1544 seine besondere Vertrautheit mit diesem Gebiet erwiesen hatte.

Die 82 Nummern, davon 24 mit Melodieaufzeichnung, unter ihnen zwei zweistimmige, bekunden (in einem aus dem Bürgerstand beschickten Schwesternhaus) mit siebenerei Schreiberinnenhänden vor allem die Jesusminne, die in mehreren Fällen (beginnend mit „*Ich sah den Morgen-*“ bzw. „*den Abendstern*“, „*Ich stand-*“ u. dgl.) die Modelle des weltlichen Volksliedes greifbar durch die geistlichen Kontrafakta durchschimmern läßt. Nr. 34 „*Mit Freuden wollen wir singen*“ stammt von dem aus Kempen gebürtigen Prediger Johann Bruckmann (1400—1473, also mit Dufayschen Lebensgrenzen), Thomas a Kempis taucht mit einem Gebethymnus und einer Sequenz auf, als jüngste Eintragung noch Luther mit einer niederfränkischen Version seiner Zusatzstrophen zu der Pfingstweise „*Nu bitten wir den hlg. Geist*“. Umgekehrt hätte aber Nr. 50, eines der zahlreichen, typisch nieder-rheinischen Refrainlieder, statt des Vermerks „*Hochdeutsches Lied, sonst nicht belegt*“, eine Bezugnahme ebenfalls auf eines der größten Lutherlieder verlangt. Bei Anna von Köln heißt es: „*Ervreuwe dich, lieve Krystengemeyn*“ mit dem Kehrreim „*Du bys myn ind ich byn dyn, ind wa du bys, da sal ich syn. Der duwel en mach ons neit scheyden.*“ Dazu vergleiche man Luthers Lied von 1523 „*Nun freut euch, lieben Christen gmein*“, dessen 7. Strophe lautet: „*Er sprach zu mir: Halt dich an mich, es soll dir jetzt gelingen; ich geb mich selber ganz für dich, da will ich für dich ringen. Denn ich bin dein, und du bist mein, und wo ich bleib, da sollst du sein, uns soll der Feind nicht scheiden*“. Es scheint mir außer aller Frage, daß hier nicht Luther ins Liederbuch der Anna von Köln gelangt ist, sondern daß umgekehrt das niederrheinische Refrainlied bei Luther nachklingt, der es etwa als Erfurter Augustiner gehört haben könnte. Daß die einmalige Aufnahme der seit den Liebesbriefen des 13. Jahrhunderts und dann als Hochzeitsformel bekannten Minnebetenerung in Luthers Strophe einen älteren Volksstil ausprägt, ist mir schon immer aufgefallen. Die Melodie, die auch das Evangelische Kirchengesangbuch (Nr. 239) dem 15. Jahrhundert zuweist („*geistlich Nürnberg 1523*“), paßt an der gleichen Abgangsstelle, wo der Text bei der Kölner Nonne für alle Strophen gleich gilt, mit der Motivtransposition wie gegossen:



Ich hatte, ohne das rheinische Nonnenlied zu kennen, in meiner „*Evangelischen Kirchenmusik in Deutschland*“ (1954, S. 45) geschrieben: „*Entsprechend der Alfred Heußschen Strophienliedtheorie könnte die Sequenz am Abgesangsbeginn gut durch die 7. Strophe angeregt sein.*“ Nun sieht man, daß sie bestimmt aus dem Kehrreim, der für alle Strophen beim Modell gilt, entsprungen ist, so daß man die Weise unbedenklich dem Gedicht der Nonnen-Hs. zuordnen darf. Und wenn ich (a. a. O.) schrieb, die unverwechselbaren Quartenschritte der Weise seien dem Reformator wohl aus der Idee des fröhlichen Springens entsprungen, so muß man jetzt im Gegenteil urteilen, diese vom Niederrhein gekommenen Sprünge hätten den Dichter Luther inspiriert, das „und laßt uns fröhlich singen“ des Vorbilds in „fröhlich springen“ textlich umzuformen.

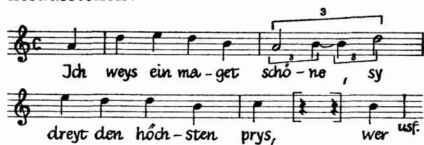
Noch eine weitere Lutherbeziehung oder vielmehr eine Gedankenbrücke zu einem seiner vorreformatorischen Liedmodelle darf angemerkt werden. In der 2. Strophe des Adventhymnus „*Nun komm, der Heiden Heiland*“ heißt es „*Er ging aus der Kammer sein, / dem königlichen Saal so rein.*“ In dem Ambrosiuschen Original lautet der Passus: „*Procedens de thalamo suo / pudoris aula regia*“. Bei Anna von Köln, „*Puer natus*“ (Nr. 5), lautet der Passus (Strophe 4) „*Tamquam sponsus de thalamo / procedens matris utero*“ (Psalm 19, 6).

Die anschließende Nr. 6 der Gruppe weihnachtlicher Carmina „*Puer nobis nascitur*“ interessiert die Orgelkundigen dadurch, daß Sweelinck hundert Jahre später zwischen neun oberländischen Kirchenliedern auch dieses mit Variationen versehen hat (vgl. die demnächst erscheinende Ausgabe von Tr. Fedtke und H. J. Moser, Bärenreiter-Verlag). Wenn das Stück im Lautenbuch des Johannes Tysius (Rotterdam um 1620) begegnet, so zeigt das Vorkommen bei Anna von Köln, daß es in dieser Singlandschaft längst lebte. Da Sweelinck die vier Veränderungen pausenlos ineinander übergehen läßt, zählt sein Werk offenbar zu jenen, die er nicht bloß seinen deutschen Schülern zum liturgischen Gebrauch für Einzelverwen-

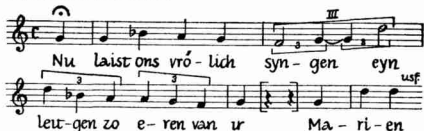
dung an entsprechenden Gottesdienststellen, sondern vorzugsweise für seine eigenen außergottesdienstlichen Orgelhörstunden schrieb. Dasselbe ist formal bei seinen Partiten über den Hymnus „*Christe qui lux es et dies*“ der Fall, dessen niederrheinische Paraphrase ebenfalls bei Anna von Köln als Nr. 65 (wie auch in Deventer 61 und Werden) begegnet.

Der übrige Inhalt der Kölner Quelle ist bunt genug — ein tropiertes Kyrie, mehrere Sequenzen und dgl. treten den Carmina, Liet und frommen Balladen zur Seite. Eines, der „*Geistliche Mayen*“, Trinklied der Nonnen am Niederrhein, (Nr. 48) „*Laßt uns singen und fröhlich sein*“ ist aus Erk-Böhme über den Zupfgeigenhansl in der Jugendbewegung populär geworden.

Einige Worte zur Übertragung der einstimmigen Weisen. Die Melodie zu Nr. 51 (S. 66) würde ich lieber mit dreizeitigem statt einzeitigem Auftakt schreiben, also unter Verschiebung aller Taktstriche um zwei Silben-Zählzeiten. Sonst freut mich, daß auch S. die (mir sr. Zt. von H. Rietsch angezweifelte) „*bloß andeutende Mensur*“ in einer Reihe von Beispielen bestätigt findet. Darunter sind fesselnde Fälle wie Nr. 57, wo bei unbezweifelbarer Geradtaktigkeit als Grundmaß sich stets an den Zeilengrenzen ein Dreier findet, was S. als „*wedselrhythmische Langzeile*“ bezeichnet. Er hat eine ganze Gruppe von Parallelbeispielen im Utrechter Kongreßbericht (S. 350 unter III) zusammengetragen, die für die vielberedete „*Polymetrik*“ auch des Kirchenlieds aufschlußreich heißen dürfen. Während er in dem rheinischen Denkmalsheft einfach zwischen punktierte Taktstriche je vier oder drei Viertel setzt, könnte man auf meine Manier die Maßverhältnisse noch schärfer herausstellen:



Bei Nr. 79 treffen sich die Dreier sogar in zweierlei Format:



Die beiden Bicinien sind Nr. 4 („*In dulci jubilo*“) und Nr. 9 („*Jure plaudant omnia*“), beides Beispiele für jenes volkstümliche Quintieren, dem in der M.-Schneider-Festschrift 1955 soeben W. Wiora (S. 319 ff. „*Zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit*“) eine stoff- und einsichtenreiche Studie gewidmet hat. Amüsiert in Annas ersten Sätzen neben den echt volkstümlich überstolperten Zäsuren und mehreren Landinoklauseln die kühn gegenbewegte Septime bei „*merito*“, so gemahnen beim zweiten Denkmal die Stimmkreuzungen an früher organalen Usus. Bei dem so eigentümlich konsequenten Gang des Abgesangs der Unterstimme, die das Carmen, also wohl den Liedkörper, darstellt,



ist an Rhaus Bemerkung zu erinnern, im Lydischen werde schon seit Jahrhunderten stillschweigend *b* angewendet (weshalb die Theoretiker oft überhaupt kein praktisches Beispiel mehr für den 5./6. tonus anzuführen wissen) — vorstehend wäre also wohl mindestens in der Fallzeile eine Mollificatio als wahrscheinlich zu unterstellen.

Eine schöne und fruchtbare Publikation!

Hans Joachim Moser, Berlin

E. Bruning, O. F. M.: De Middelnederlandse Lieder van het onlangs ontdekte Handschrift van Tongeren (omstreeks 1480), Gent 1955, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 58 S., 10 Faks.

Zu den jüngsten Funden zur älteren Musikgeschichte Niederdeutschlands und der Niederlande zählt ein umfangreicher Sammelband, der ehemals dem Kloster Ter Noot Gods in Tongeren gehörte, das vor 1500 unter der Einwirkung der Windesheimer Reformbewegung stand. Die Handschrift wurde um 1480 angelegt und enthält neben einer größeren Anzahl lateinischer Gesänge auch 10 mittelniederländische Lieder, die in vorliegender Ausgabe mitgeteilt werden. Da die Hälfte dieser geistlichen Gesänge bisher anderswo nicht nachgewiesen werden konnte, wird unsere Kenntnis nach der Veröffentlichung der eng mit dieser Quelle verwandten Liederbücher aus Kloster Wienhausen (s. *Mf* VIII, S. 365 f.) und dem der Anna von Köln (Düsseldorf 1954) abermals

um wertvolle Zeugnisse dieser mittelständischen, vorreformatorischen Liedkunst erweitert. Da es dem Hrsg. möglich war, sämtliche Melodienotierungen zu faksimilieren, hat man leicht die hier nötige Möglichkeit der Kontrolle, denn die Umschrift ist wie auch bei den oben erwähnten Quellen in rhythmischer Hinsicht nicht in jedem Falle eindeutig gesichert. Bei einigen Weisen bleibt offen, ob sie zwei- oder dreizeitig zu übertragen sind. Dieser Eigenart der Notation hat der Hrsg. verständnisvoll Rechnung getragen. Beachtenswert sind drei zweistimmige Sätze, die um 1500 im niederdeutsch-niederländischen Raum offenbar als Modellbeispiele einfachen Übersingens weit verbreitet waren. Zu ergänzen ist, daß der Satz „*In dulci iubilo*“ sich als Nr. 4 auch im Liederbuch der Anna von Köln befindet, die Oberstimme verselbständigt im Liederbuch der Katharina Tirs als Nr. 10. In letzterer Quelle läßt sich auch als Nr. 14 die Oberstimme von S. 511l nachweisen. Textlich bemerkenswert ist das Lied Nr. 5 wegen seiner detaillierten, mystischer Anschauung entspringenden Beschreibung eines Tanzes, bei dem „*Vier en twintich oudermans / Die temperen hoer strenghen*“ und Jesus als Vortänzer mitwirken. Alle Stände treten zu diesem himmlischen Reigen an, der „*met zueter melodyen*“ im Gegensatz zum diabolischen Totentanz bildreich ausgemalt wird. Es sind geistliche Hauslieder voll Innigkeit und Herzenswärme.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Handbuch der Musikerziehung. Hrsg. von Hans Fischer. Rembrandt-Verlag, Konrad Lemmer, Berlin 1954. 530 S. (mit zahlreichen Abbildungen, Notenbeispielen und farbigen Tafeln).

Die Erkenntnis der Wichtigkeit und Notwendigkeit einer Erziehung zur und durch Musik, die etwa seit der Jahrhundertwende in steigendem Maße dem öffentlichen Interesse nahegebracht wird, hat die Jugendmusikerziehung und -pflege wiederholt zum Gegenstand großzügig angelegter Planungen, grundsätzlicher Forderungen und verschiedenartigster methodischer Lösungsversuche werden lassen. Die Diskussionen um den gesamten Fragenkomplex und die Hinweise auf die brennenden Probleme in den Schulen, namentlich in den Volksschulen, sind nicht mehr verstummt. Im Zeitpunkt vielfältiger Bemühungen um Sinn und Auf-



trag der musischen Durchdringung und Erziehung der Jugend zur Bewahrung vor fortschreitender seelischer Verkümmern ist das Erscheinen dieses Handbuchs der Musikerziehung insofern bedeutsam, als darin der Versuch unternommen wird, auf möglichst breiter Basis einen wirklichen Querschnitt durch alle Probleme zu geben, ohne in einen kleinlichen Methodenstreit oder auf ein pädagogisches Allheilmittel zu verfallen. Die Lösung dieser Aufgabe ist bestens geglückt — man bedenke die Schwierigkeiten: Bewältigung der Stofffülle und Koordination der persönlichen Stellungnahmen der Mitarbeiter (einigen Autoren kann jedoch der Vorwurf einer allzu umfangreichen Selbst-Interpretation nicht erspart werden). Die Themenstellung erwuchs aus den Grundsatzsachen jeder Erziehungsarbeit: Bildungsgut, Bildner und Kind. Das Bildungsgut als Stoff, der die Bildung vermittelt, wird nach der theoretischen und praktischen Seite hin untersucht. R. Malsch, R. Limbach, R. Münich und H. Kemnitz beleuchten, von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehend, Wesen, Aufgabe und Zielsetzung der Musikerziehung. Diese Ausführungen werden ergänzt durch einen das Wesentliche erfassenden Querschnitt durch die Geschichte der Musikerziehung (K. Rehberg) und durch eine Abhandlung von A. Ebel über die Privatmusikerziehung (die einleitende Feststellung über das Fehlen grundlegender wissenschaftlicher Untersuchungen zur Geschichte der Privatmusikerziehung sei auch hier nochmals wiederholt). Im umfangreicheren zweiten Teil stehen zuerst organisatorische Gesichtspunkte im Vordergrund. W. Twittenhoff, W. Rein und H. Bergese beschäftigen sich mit den inneren und äußeren Voraussetzungen der Jugendmusikschule, mit der musikalischen Laienbildung, mit den Aufgaben einer lebensnahen Musikerziehung, und E. Rabsch greift die für jeden Erzieher immer wiederkehrenden Probleme des Anfangs im Musikunterricht auf. Zu Fragen der Musikerziehung an den Mittel- und höheren Schulen nehmen J. Heer und E. Kraus mit wertvollen Hinweisen auf Bildungspläne, Lehr- und Lernmittel und methodische Grundsätze Stellung. Nur zusammenfassend können hier die Verf. genannt werden, die den Gesamtbereich der musikalischen Praxis, Singen mit Stimmbildung, Chorerziehung und Liedpflege, Theorie, Werkbetrachtung, rhythmische Erziehung und Instrumental-

spiel (auch Selbstanfertigung von Instrumenten), einer vielseitigen Darstellung unterziehen und aus meist langjähriger unterrichtlicher Tätigkeit und Erfahrung schöpfen (P. Nitsche, F. Oberborbeck, A. Sydow, S. Borris, H. Fischer, F. Herzfeld, J. Soika, R. Barthel, H. Höckner, H. Schönewolf und R. Jage, A. Walter, K. Wölki). H. Martens und D. Stoverock setzen sich abschließend mit der Erzieherpersönlichkeit selbst, mit Fragen der Aus- und Fortbildung auseinander. In der reichhaltigen Fülle des behandelten Stoffes bleibt nun nach der eingangs aufgestellten Erziehungs-Trilogie „das Kind“, dessen musikalische Anlagen und Fähigkeiten allein Ziel, Weg und Methode der Musikerziehung bestimmen, fast ganz unberücksichtigt. Lediglich die Ausführungen von R. Fährmann (Kinder-Taktierversuche und musikpsychologische Ausdrucksdiagnostik; Auszug aus der Dissertation des Verf.) verweisen auf das Gebiet der pädagogischen Psychologie, auf deren Erkenntnisse die Unterrichtspraxis heute nicht mehr verzichten kann. Die Forschungsarbeit des Musik Erziehers zur wissenschaftlichen Fundierung des didaktischen Prozesses, viel mehr noch zur Erkenntnis der geistig-seelischen Voraussetzungen des Kindes und deren Entwicklung ist daher eine unabdingbare Notwendigkeit, und eine ausführlichere Berücksichtigung hätte im Rahmen des Handbuchs nicht außer acht gelassen werden dürfen. Wünschenswert wäre auch eine Darstellung der Musikerziehung im Ausland gewesen. Schließlich noch ein Wort zu den Literaturangaben: Die Abhandlungen verzichten keineswegs auf die wertvolle Angabe wichtiger Literatur; doch wünschte man sich diese in einzelnen Fällen noch reichhaltiger und in der Aufzählung übersichtlicher (z. B. abschnittsweise oder abschließende Zusammenfassung). Um den Zweck eines Handbuchs, das Nachschlage- und Quellenwerk für die Weiterarbeit sein soll, in summa erfüllt zu sehen, hätte man für ein nach Stoffgebieten geordnetes Gesamt-Literaturverzeichnis eine maßvolle Beschränkung im Text (kürzere Fassung einzelner Detailfragen bei persönlich oder örtlich begrenzten Arbeitsbereichen), vielleicht sogar eine Reduzierung des sehr reichhaltigen Bilderteils in Kauf genommen. Die Absicht des Hrsg., in absehbarer Zukunft einen weiteren Band folgen zu lassen, der jetzt noch nicht berücksichtigte Stoffgebiete mit einbezieht, dürfte heute

schon freudigst begrüßt werden. Dem Verlag schließlich gebührt, besonders für die Initiative zur Herausgabe und die ausgezeichnete buchmäßige Ausstattung, Dank und Anerkennung. — Niemand wird ohne Nutzen zu diesem Handbuch greifen, jeder wird vielmehr die hier niedergelegten Erfahrungen anderer mit Erfolg für die eigene Praxis verwerten können.

August Scharnagl, Regensburg

*Musica reservata*, Meisterwerke der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, herausgegeben von Joseph Müller-Blattau. II. Vier- bis sechsstimmige Motetten von Josquin, Senfl und Orlando di Lasso. Bärenreiter-Verlag, Kassel u. Basel 1954.

Das zweite Heft der Reihe enthält drei prächtige Motetten des 16. Jahrhunderts, doch macht es deutlich, daß der Titel „*Musica reservata*“ weniger eine Beispielsammlung mit brauchbarer Verdeutlichung des vielzitierten, aber wenig präzisierten Begriffs meint, sondern nur in lockerer und recht großzügiger Weise verschiedenartige Musik des 16. und 17. Jahrhunderts umfaßt. Eine cantus-firmus-gebundene Choralmotette von Senfl ist doch wohl, im strengen Wortverstande, keine „*musica reservata*“.

Das Vorwort gibt lediglich einige allgemeine Bemerkungen. Sicher erföhre der Benutzer gerne, was denn eigentlich bei Lasso, dessen Chormusik hinsichtlich des „*typischen seelischen Ausdrucks ... an Deutlichkeit, Schlagkraft und Geschmeidigkeit gewonnen hat*“, im Vergleich zu Josquin und Senfl „*verloren wurde*“. Der Hinweis, daß das in dem Vergleich der Kompositionen deutlich wird, ist doch gar zu unverbündlich. Auch die Angabe, daß „*die Proportion des  $\frac{3}{4}$  zu  $\frac{3}{4}$  bei Josquin genau abzuwägen ist*“, wird keinem Chorleiter weiterhelfen. Weiter wird zwar gesagt, daß „*das originale Notenbild ... in der Wiedergabe verkürzt*“ worden sei, aber in welchem Verhältnis das geschehen ist, hat man buchstäblich vergessen mitzuteilen.

Josquins bekanntes 4st. „*Ave Maria*“ (aus Band 1 der Gesamtausgabe übernommen) wird mit Glareans Worten aus dem „*Dodekadordon*“ eingehend beschrieben. Über die hier zitierte, mißverständene Deutung des Begriffs „*absoluta cantilena*“ als „*vollendetes Kunstwerk*“ siehe Manfred F. Bukofzer im Nachwort der Faksimile-Ausgabe von A. Petit Coclicos „*Compendium musices*“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1954), wo auch mit Recht davor gewarnt

wird, das von Coclico erwähnte, auf Josquin zurückgeführte „*ornate canere*“ einfach mit „*musica reservata*“ gleichzusetzen. — Senfls 4st. „*O Herre Gott, begnade mich*“ (aus DDT, Band 34 übernommen) wird nicht überzeugend für die „*musica reservata*“ mit Beschlag belegt. Da der Hrsg. in halben Notenwerten übertragen hat, stimmen die auf den Stimmtausch von Alt und Tenor bezogenen, der Erstausgabe in den DDT entnommenen Taktzahlen nicht mit dem Notentext überein. Es muß wohl heißen: Takt 14 f. und 21 f. Übrigens leuchtet nicht ein, weshalb bei diesem Stück im Gegensatz zu den anderen beiden die zu einer Textsilbe gehörenden Noten jeweils durch Bindebögen umschlossen sind. — Lassos 6st. „*Musica Dei donum optimi*“ bekommt eine unzureichende Beschreibung im Sinne der „*musica reservata*“. Die Bemerkung, „*der Gesamtaufbau*“ — über den kein Wort verloren ist — „*erschließe sich erst bei öfterem Singen und Hören*“, ist dabei wenig tröstlich. Leider hat dem Hrsg. für die Veröffentlichung dieser Motette wohl kein Denkmalsband zur Verfügung gestanden (jedenfalls ist keine Quelle angegeben), so daß der Notentext eine Reihe ärgerlicher Fehler aufweist, die abschließend mitgeteilt seien: T. 6, 2. Baß, 1. Note muß F heißen; T. 17, 2. Baß, muß g, Tenor, 3. Note muß d' heißen; T. 18, 2. Baß, 1. Note muß c heißen; T. 21, Tenor, 1. Note muß  $\frac{3}{4}$  statt  $\frac{3}{8}$  sein; T. 38, 1. Baß, muß wohl G und c heißen; T. 44, 2. Diskant, 2. Note muß d heißen; T. 47, Tenor, 2. Note muß g heißen. Außerdem sind folgende Akzidentien unbedingt (T. 5, 1. Baß, 1. Note; T. 7, 1. Baß, 2. Note; T. 11, 1. Baß, 4. Note), weitere besser (T. 15, 2. Diskant, 4. Note; T. 43, 1. Baß, 5. Note) zu ergänzen

Wilfried Brennecke, Kassel

Samuel Scheidt: „*Duo Seraphim clamabant*“. Motette für achtstimmigen Doppelchor. Hrsg. v. Christhard Mahrenholz. Chor-Archiv, Bärenreiter-Verlag Kassel & Basel 1954, 11 S.

—: „*Nun komm, der Heiden Heiland*“. Choralmotette für achtstimmigen Doppelchor. Hrsg. v. Christhard Mahrenholz. Chor-Archiv, Bärenreiter-Verlag Kassel & Basel 1954, 11 S.

War Samuel Scheidt zu seiner Zeit in erster Linie als Vokalkomponist berühmt, so neigt die Musikgeschichtsforschung unseres Jahrhunderts dazu, ihm Größe und richtungweisende Bedeutung mehr oder weniger nur auf

dem Felde seiner Tastenkunst zuzusprechen. Wie sehr dieses moderne Urteil der Überprüfung bedarf, hat jüngst Adam Adrio (Musik und Kirche 24. Jg., S. 145—152) dargelegt, gerade auch im Hinblick auf das Opus, dem die beiden hier vorliegenden Motetten entnommen sind: die *Cantiones sacrae octo vocum* von 1620<sup>1</sup>, Scheidts großartiges Erstlingswerk, das einzige des Meisters, in dem der Generalbaß noch durchweg fehlt. Die Neuausgabe einzelner Stücke dieser *Cantiones sacrae* für den praktischen Gebrauch ist daher sehr zu begrüßen. Es versteht sich, daß zur Aufführung auch Instrumente mitverwendet werden können. So ist in der ganz im Echostil gehaltenen Choralmotette „Nun komm, der Heiden Heiland“ ohne weiteres einer der beiden Chöre rein instrumental zu besetzen, während dieses Verfahren bei „Duo Seraphim clamabant“ wegen der sich aus den Chören herauslösenden Einzelstimmen vielleicht nur modifiziert anwendbar ist. (J. H. Moser widmete diesem fesselnden Werk neuerdings in *Die ev. Kirchenmusik in Deutschland*, S. 141, einen eigenen kleinen Absatz.)

Die Ausstattung der beiden Chorpартитuren muß als sehr gut bezeichnet werden. Die Editionstechnik entspricht neuzeitlichen wissenschaftlichen und praktischen Anforderungen. Gegen den sog. gebrochenen Mensurstrich, der stets dann erscheint, wenn eine Note über die betreffende Mensur hinaus gilt, ist an und für sich nichts einzuwenden, obgleich er nicht gerade zur Übersichtlichkeit und Beruhigung des Partiturbildes beiträgt. Dagegen ist nicht einzusehen, warum beständig einmal die größtmöglichen Notenwerte gebracht werden (was ja der Mensurstrich gestattet), zum anderen aber dann wieder Notenteilung und -anbindung am Mensurstrich auftritt. Eine spätere Auflage könnte hier vereinheitlichen und vereinfachen. Die beiden Hefte enthalten keinerlei Begleitwort des Hrsg. Als Beitext findet sich lediglich der Vermerk, daß die Kompositionen den *Cantiones sacrae* entstammen, wobei merkwürdigerweise als Jahreszahl 1618 angegeben wird. Hier handelt es sich doch offenbar um einen Irrtum, oder sollte es dem um die Scheidtforschung so verdienten Hrsg.

gelungen sein, eine vor dem bislang allein bekannten Druck von 1620 erschienene Auflage des Werkes aufzufindig zu machen?

Franz Krautwurst, Erlangen

Johann Christoph Pepusch: Sechs Triosonaten für Violine, Oboe und Basso continuo, Erster Teil: Sonaten I—III, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Mitteldeutsches Musikarchiv, Reihe 2: Kammermusik Heft 1, Leipzig 1954, Breitkopf & Härtel.

Der 1667 in Berlin als Sohn eines Geistlichen geborene J. Chr. Pepusch, der 1698 seine Heimat verließ und ab 1700 im Londoner Drurylane Theatre zunächst als Violinist, später als Akkompagnist und Komponist wirkte, ist nicht nur mit seiner „*Bettler-Oper*“ in die Musikgeschichte eingegangen, sondern auch als Begründer der berühmten Academy of Ancient Music. Als vielseitiger Komponist hat er zahlreiche Werke hinterlassen. Die Veröffentlichung älterer Kompositionen hat heute zwar einen fast erschreckenden Umfang angenommen, so daß man sich mit Recht fragen muß, ob der künstlerische Gehalt in jedem Falle eine Wiederbelebung rechtfertigt. Der hier vorliegende Band mit drei Triosonaten von Pepusch, der sich streng an den etwa um 1710 erschienenen Erstdruck von Roger in Amsterdam hält, aber bringt sehr musizierfreudige, technisch nicht anspruchsvolle und formal knappe Kompositionen, die zweifellos eine Bereicherung der Hausmusik bilden. Im ausführlichen Vorwort weist der Hrsg. auf den unpathetischen Stil hin, der Pepusch vom deutschen Hochbarock trennt, und auf die liedhafte Melodik der langsamen Sätze. Auch verschiedene Besetzungsmöglichkeiten werden angegeben. Eine erfreuliche Neuerscheinung! Helmut Wirth, Hamburg

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung, Berlin, mit Unterstützung der Stadt Hannover von Rudolf Gerber. Abteilung I: Musikdramen, Band 4 (Doppelband): Paride ed Elena / Paris und Helena. Musikdrama in fünf Akten von Gianerio de' Calzabigi. Hrsg. von Rudolf Gerber. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954.

Wenn Gluck heute in erster Linie als Komponist von *Orpheus*, *Alceste* und den beiden *Iphigenien* bekannt ist, so bedeutet das eine Verengung und Verfälschung seines Bildes; doch hat die Nachwelt hier nur das Erbe der

<sup>1</sup> Als bisher einziges Vokalwerk Scheidts in der Ugrino-Gesamtausgabe erschienen (Bd. IV, 1933). Das Opus umfaßt 39 Kompositionen, nicht 80, wie H. J. Moser verschiedentlich behauptet (Gesch. d. dt. Musik Bd. II, 5. Aufl. 1930, S. 70; Die ev. Kirchenmusik in Deutschland, 1954, S. 140.)

Mitwelt übernommen. Gluck war schon früh als Meister des tragischen, monumentalen Stils abgestempelt. Wich er davon ab, so war man bestürzt und, zumindest in den Kreisen des weiteren Publikums, nur allzu leicht geneigt, das so erschreckend und unbequem Neue von sich abzuschieben und als schwaches Werk der Vergessenheit anheimfallen zu lassen.

Es ist das unbestreitbare Verdienst Gerbers, in seiner Gluck-Biographie dem „anderen“ Gluck, dem Realisten und Charakterdarsteller, zum ersten Mal zu seinem Recht verholfen zu haben, und die drei bis jetzt erschienenen Bände der Gluck-Ausgabe bilden eine folgerichtige Untermauerung dieses neuen Gluck-Bildes: der „*Bekehrte Trunkenbold*“ umreißt als Vertreter der opéras comiques den wichtigsten vorreformatorischen Ansatzpunkt dazu, „*Edio und Narziß*“ und „*Paris und Helena*“ sind (zusammen mit „*Armide*“) die stärksten Stützen dafür; nicht umsonst blieb ihnen der Erfolg weitgehend („*Edio und Narziß*“ sogar vollständig) versagt.

Zweifellos stellte Gluck das Wiener Publikum, das sich soeben erst nicht ohne Schwierigkeiten in den monumentalen Stil der „*Alceste*“ hineingefunden hatte, mit „*Paris und Helena*“ vor eine schwere Aufgabe. Daß er sich darüber klar war, beweist seine Vorrede, in der er ausführlich auf den Unterschied zwischen den beiden Werken eingeht; aber der grundlegenden Bedeutung der Wandlung, die er hier vollzogen hatte — der Ersetzung feststehender Personentypen (wenn auch nicht mehr im konventionellen Sinne) durch wandelbare, entwicklungsfähige Charaktere — war er sich offenbar selbst nicht bewußt, denn gerade sie erwähnt er in der Vorrede nicht. Mit diesen Ansätzen zu einer modernen Charakterdramatik aber war er seiner Zeit weit vorausgeeilt. Man verstand das Werk nicht und hat es auch später so wenig verstanden, daß man bis heute, also innerhalb von rund 180 Jahren, nicht einmal das Bedürfnis verspürte, die 1770 in Wien erschienene, fehlerhafte Originalpartitur durch eine bessere, moderne zu ersetzen (ein Schicksal, das „*Paris und Helena*“ übrigens mit der italienischen „*Alceste*“ teilt).

Um so größer ist die Bedeutung der Ausgabe, die sich auf die gedruckte Partitur stützt und 15 handschriftliche, größtenteils von dieser abhängige Quellen heranzieht. Der 62 Spalten umfassende kritische Bericht

zeugt von minutiös genauer Arbeit und dürfte wohl kaum eine an ihn gestellte Frage unbeantwortet lassen; besonders interessant darin sind die grundsätzlichen Auseinandersetzungen über das „getragene *Staccato*“, dessen originale Notierungsweise in der Partitur beibehalten worden ist. Im Vorwort umreißt der Hrsg. die Problematik des Werkes und führt mit eingehenden musikalischen Analysen der Charaktere und der Wandlungen, die sie durchmachen, überzeugend in die Betrachtungsweise ein, die den Offenbarungen des „Realisten“ Gluck allein angemessen ist. Unnötig zu betonen, daß die originale Vorrede dem Werk auch hier vorangestellt ist, dankenswerterweise mit einer ausgezeichneten Übersetzung. Der sorgfältig redigierte, klare Notentext läßt keine Wünsche offen. Die Übersetzung, vom Hrsg. selbst unter Mithilfe von A. Krücke, dem verdienten Übersetzer von „*Edio und Narziß*“, hergestellt, hält sich auch im Secco-Rezitativ peinlich genau an die originalen Notenwerte. Sie ist so geschickt gemacht, daß man nur an ganz wenigen Stellen nach einer dem deutschen Sprachrhythmus besser angemessenen Verteilung der Notenwerte Verlangen spürt (an Stelle der häufig vorkommenden drei auftaktigen Sechzehntel z. B. würden dem deutschen Text oft ein Achtel und zwei Sechzehntel besser entsprechen; vgl. die folgenden, beliebig herausgegriffenen Beispiele: S. 128, 3. System: „*konnte genugsam*“; S. 138, 3. System: „*nimmer begehre ich*“; S. 216, 3. System: „*würde kein Gott*“; S. 256, 3. System: „*Leben und Tod*“; S. 244, 1. System: „*Kaum merkt der Falsche*“).

Hatte sich der „*Bekehrte Trunkenbold*“ schon vor seinem Erscheinen in der Gluck-Ausgabe einen, wenn auch bescheidenen, Platz auf deutschen Opernbühnen erobert, und dürfte es andererseits die Pastoraloper „*Edio und Narziß*“ wegen der Zwiespältigkeit ihrer dramatischen Haltung kaum über Konzertaufführungen von Bruchstücken hinausbringen, so sollte das nunmehr zum ersten Mal in einer allen modernen Anforderungen genügenden Neuausgabe vorliegende Musikdrama „*Paris und Helena*“ dem Opernpublikum neben Orpheus und den beiden Iphigenien nun nicht länger vorenthalten werden. An Fülle der musikalischen Einfälle kann es sich mit jedem der genannten Werke messen, und was ihm an Bewegtheit der Handlung abgeht, könnte

durch eine geschickte Regie weitgehend ausgeglichen werden. Mögen sich die Bühnen den Vorteil einer die Wünsche der Praxis wie die Forderungen der Wissenschaft gleichermaßen erfüllenden Ausgabe nicht entgehen lassen! Anna Amalie Abert, Kiel

Johann Pachelbel: Das Vokalwerk (Choral and Vocal Works). Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht: „Der Herr ist König“ („The Lord God Reigneth“). Der 99. Psalm für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo. Bärenreiter-Verlag Basel und Concordia Publishing House St. Louis 1954. 24 S.

—: „Nun danket alle Gott“ („Now thank we all our God“), Motette für zwei vierstimmige Chöre mit Basso continuo. Bärenreiter-Verlag Basel und Concordia Publishing House St. Louis 1954. 20 S.

Es ist das Verdienst des Hrsg., das vokale Schaffen Pachelbels erstmals in seiner Gesamtheit erfaßt und untersucht zu haben (AfMw XI, S. 120 ff.). Daß sich unter den rund 70 Gesangswerken, die unter Pachelbels Namen überliefert sind, manche Kostbarkeit kirchlicher Gebrauchsmusik finden würde, war im Hinblick auf die wenigen, durch Veröffentlichungen Commers (*Musica sacra* III), Winterfelds (*Der evangelische Kirchengesang*) und Seifferts (DTB VI, 1) bekannten Stücke bei einem Komponisten seines Ranges zu erwarten. Eine Neuausgabe solcher gottesdienstlicher Chormusik in zwanglos erscheinenden, nicht nach Gattungen geschiedenen Einzelheften mit deutschem und englischem Text, wie sie nun anläuft, wird daher von vielen Seiten begrüßt werden. Sie soll, worauf namentlich Editionstechnik, Format und Erscheinungsweise Rücksicht nehmen, in erster Linie praktischen Zwecken dienen, ohne aber den Anspruch, auch wissenschaftlichen Anforderungen zu genügen, aufzugeben. Bei den ersten beiden hier vorliegenden Heften handelt es sich um Werke, in denen die deklamatorisch-homophone Doppelhörigkeit im Echo- bzw. dialogisierenden Alternationsstil vorherrscht. (Die Schluß-Choralstrophe der zweiten Motette, die die c. f.-Technik der Orgelchoralbearbeitungen Pachelbels zeigt, ist AfMw XI, S. 143 [m. Beisp. 5] beschrieben.) Daß sich die Kompositionen „durch prachtvolle, festliche Klanggestaltung“ auszeichnen, „ohne die Grenzen leichter Singbarkeit je zu überschreiten“ (Vorwort), wird man gerne bestätigen.

In editionstechnischer Hinsicht ließ der Hrsg. große Sorgfalt walten: es liegt ein einwandfreier Notentext vor. Über Einzelheiten wird der Revisionsbericht, der erst zum Abschluß der ganzen Ausgabe erscheinen soll, Rechenschaft geben müssen. Unter Umständen wäre noch die Kenntlichmachung latenter Hemiole zu erwägen. Der von Hugo Ruf ausgesetzte Generalbaßpart ist sauber, durchsichtig und fließend. Gelegentlich dürfte vielleicht von der Freiheit, die Akkorde der rechten Hand über großen Notenwerten der linken rhythmisch zu beleben, noch stärkerer Gebrauch gemacht werden. Auch das stets heikle Problem der Übersetzung des Luther-Bibeltextes wurde hier von Walter E. Buszin, der auch das Vorwort übertragen hat, zufriedenstellend, d. h. ohne merklliche Verstöße gegen den textlichen oder musikalischen Sinngehalt gelöst. Ob für „send peace“ oder „peace, peace“ wegen der Einsilbigkeit dieser Wörter im Gegensatz zum deutschen „Friede, Friede“ und auf Grund der intensivierte flehentlichen Geste an dieser Stelle nicht doch besser „send us peace“ stände? Des Herren „wunderbarlicher“ Name ist, vom Urtext (Ps. 99, 3) her betrachtet, mit „terrible“ sicher vortrefflich wiedergegeben; aber Pachelbel komponiert das „wunderbarlich“ in ganz anderem Sinne, so daß ich hier selbst ein so vielgebrauchtes Wort wie „glorious“ (oder, bei anderer Satzkonstruktion: „sublime“) vorgezogen hätte. Doch läßt sich über diese Dinge naturgemäß streiten. Franz Krautwurst, Erlangen

Giovanni Benedetto Platti: Zwölf Sonaten für Cembalo oder Klavier. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, T. 1. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel (1954). (Mitteldeutsches Musikarchiv, R. 1, H. 4.)

Der Hrsg. dieser Plattischen Sonaten hat sich in einer kürzlich erschienenen Arbeit „Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1954) bereits als hervorragender Kenner der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts ausgewiesen. Hier ist ihm gelungen, das durch seinen Entdecker F. Torrefranca leider reichlich verzerrte Bild Plattis auf Grund einer objektiven Analyse zurechtzurücken, ohne dem Meister seine Sonderstellung innerhalb der italienischen Klaviermusik des 18. Jahrhunderts streitig machen zu wollen. Und gerade dies bleibt ein nachhaltiger Eindruck der von Hoffmann-Erbrecht nunmehr in einer editionstechnisch vollauf befriedigenden Neuaus-

gabe vorgelegten zwölf Sonaten, mit der die wissenschaftlich unbrauchbare von F. Malipiero von 1920 als endgültig überholt gelten darf, während eine von Torrefranca als 7. Band der „*Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale Italiana*“ geplante Urtextausgabe aller 18 Sonaten bis heute nicht erschienen ist. Zu den zwölf Sonaten vorliegender Ausgabe (Plattis op. 1 und 4) kommen also noch zwei ungedruckte in Torrefrancas Besitz und vier weitere, von der Hand Graupners geschriebene als einstiger Besitz der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek, die dem Hrsg. als Kriegsverlust nicht mehr erreichbar waren. Sie würden, da Graupners Abschrift der ältesten (nach früherer freundlicher Mitteilung von F. Noack an mich) zwischen 1731 und 1733, die der jüngsten zwischen Oktober 1747 und Mai 1750 anzusetzen ist, das Bild der jetzt vorgelegten Sonaten — op. 1 etwa 1742, op. 4 etwa 1746 veröffentlicht — nach vor- und rückwärts abrunden können. So zeigt die älteste Darmstädter Sonate bereits mit der Folge *Larghetto-Allegro-Menuett 1 und 2-Allegro* jene Abweichung vom stereotypen, auf die Kirchnersonate zurückgehenden Doppelpaar eines langsamen und schnellen Satzes, wie in op. 1 die dritte Sonate.

Daß über Plattis Persönlichkeit immer noch einiges Dunkel liegt, hat H.-E. (S. 82, Anm. 1 seines Buches) angedeutet. Es muß sich nicht unbedingt um nur einen Musiker Platti am Würzburger Hof handeln, sonst wäre auf Grund der urkundlichen Belege die Frage berechtigt, ob dieser „so vielseitig war, daß er Oboe, Violoncello, Cembalo und Flöte virtuos beherrschte“. Die Spieltechnik wirkt keineswegs immer so anspruchsvoll, wie man es von einem Berufscembalisten erwarten könnte. Schon Torrefranca hat eine für Platti typische Mischung von Klavier- und Orchesterstil festgestellt (vgl. das Kapitel „*Riflessi della Sinfonia nelle sonate plattiane*“ in „*Le Origine italiane del romanticismo musicale*“, 1930, S. 535 ff.). Hierfür scheinen die rhythmisch scharf profilierten Unisonothemen der Finalsätze (op. 1, Nr. 2, 5, op. 4, Nr. 10, dazu die Darmstädter Sonate von 1745, auch der erste Satz von op. 4, Nr. 12) charakteristisch zu sein, Verwandte etwa Stamitzscher Orchestereffekte.

Die schon angedeutete Sonderstellung Plattis innerhalb der italienischen Klaviermusik des 18. Jahrhunderts hängt zweifellos mit

seinem Aufenthalt in Deutschland zusammen. Wie käme er sonst auf die Polonaise in op. 4, Nr. 12, wie auf die vertiefte Harmonik, mit der er vor allem die Typik schneller Sätze seiner italienischen Landsleute zu überwinden weiß, wie zu einer Absage an die Albertibässe, die mir nur einmal in einer der Darmstädter Sonaten begegnet sind? Unitalienisch im Sinne der Zeit wirkt auch seine Pflege des Klavierkonzerts.

Ein Wort noch zur 4. Sonate des op. 1. Das einleitende *Largo* in g-moll gehört zweifellos in die Nähe des *Larghetto*, mit dem B. Galuppi seine bekannte c-moll-Sonate (Tagliapietra, *Anthologie alter und neuer Musik für Klavier*, XII, 1934, S. 98) einleitet. Mit „*Arpeggio*“ bezeichnete Sätze ohne prägnantes thematisches Material, unmittelbar in den zweiten Satz übergehend, sind als Sonatenanfänge alte venezianische Tradition. Die beiden Stücke von Galuppi und Platti veranschaulichen dann das nächste Stadium der Entwicklung zu thematisch ausgeprägten Präludien. Willi Kahl, Köln

Annette von Droste-Hülshoff: Lieder und Gesänge. Hrsg., ausgewählt und erläutert von Karl Gustav Fellerer (Rüschhaus-Bücher V. Hrsg. im Auftrage der Droste-Gesellschaft v. Clemens Heselhaus). Münster, Aschendorff, 1955.

In einem allerliebsten Querformat von 56 Seiten Oktav kommt diese Auswahl, die die 1877 von Schlüter edierte Ausgabe von Annettes kompositorischem Nachlaß auf das Wertvollste einschränkt. Die sichtlich aus dem Stegreif am Klavier entstandenen Melodien können es zwar kaum irgendwo mit dem gewaltigen Dichtertum der westfälischen Edeldame aufnehmen, sie bleibt trotz fleißigen Studiums der für sie vom komponierenden Oheim, dem Haydnjünger Max v. Droste, verfaßten Generalbaßlehre bloße Liebhaberin der Tonsatzkunst, aber es kommen doch sehr hübsch nachempfundene Balladenmelodien mit durchaus respektablem Harmoniegerüst zustande — ein ebenso begrüßenswerter Beitrag zu dem Thema „Musik am westfälischen Adelshöfen“ (J. Domp, Diss. Freiburg i. Ü. 1934) und zu Fellerers *Droste-Abhandlungen* in *AfMf II* 1937, in *Mf. V* 200 ff. und *AfMW X*, wie eine Bereicherung innerhalb der Annette-Forschung überhaupt. Man schaut hier tief in das Wesen des guten Dilettantismus Westdeutschlands im Zeit-

alter der Romantik hinein, lernt aber auch vorsichtige Zweifel hegen an allem, was aus solchen Quellen (Haxthausen) in die so reizvolle Sammlung von A. Reifferscheidt 1879 zusammengefloßen ist — auch diese wird noch, wie kürzlich Zuccalmaglios Werk — ihren kritischen „Wiora“ finden müssen. Auch der ausgezeichnete, auf gründlichsten Quellenstudien beruhende „Annette“-Roman von Hans Franck setzt hinter der Dichterin Komponistentum einige kleine Fragezeichen hinsichtlich der Originalität. Was da bereits durch John Meier und Erich Seemann, Schulte-Kemminghaus, J. Blaschke und Hoffmann-Krayer vorgearbeitet worden ist, findet man verzeichnet und ausgenutzt in Fellerers kommentierendem Nachwort, das gar nicht besser und instruktiver hätte sein können. Hans Joachim Moser, Berlin

Max Reger: Sämtliche Werke, Bd. 14: Werke für zwei Klaviere zu vier Händen, revidiert von Wolfgang Rehm, Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel, 246 S., mit Revisionsbericht.

Wie die neue Gesamt-Ausgabe der Werke Mozarts im Bärenreiter-Verlag, so hat auch die der Werke Regers mit den Kompositionen für 2 Klaviere zu 4 Händen begonnen. Die unter der Mitwirkung des Max-Regel-Instituts Bonn veranstaltete Ausgabe ist auf 35 Bände veranschlagt, die auch die bisher ungedruckten Werke enthalten sollen. Der Wunsch nach einer vollständigen, wissenschaftlichen Edition der Werke des 1916 im Alter von 43 Jahren verstorbenen Komponisten ist nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen, daß viele Kompositionen heute nicht mehr greifbar sind. Wichtiger noch ist das allgemeine kulturhistorische Anliegen, denn Reger, der ebenso bewunderte wie geschmähte „Meister des Übergangs“, hatte gerade angefangen, sich so richtig durchzusetzen, als ihm, mitten im ersten Weltkriege, der Tod die Feder aus der Hand nahm. Die folgenden Jahre des Umbruchs waren einer Verbreitung seines Werks nicht eben günstig, und allerorts erhob sich die schwierige Frage nach der Einordnung dieser Persönlichkeit in die Kontinuität der musikalischen Entwicklung. Die Problematik in Regers Schaffen hat überdies eine große Anzahl von wichtigen Spezialarbeiten zur Folge gehabt, und noch heute — oder heute wieder — kann man von einem echten „Problem Reger“ sprechen. Die vor wenigen Jahren begonnene lebhaftige Dis-

kussion um sein Orgelschaffen hat überaus anregend gewirkt, ein Zeichen dafür, daß Regers Musik durchaus noch nicht der Historie angehört. In seinem alle Gattungen der Musik mit Ausnahme der Oper umfassenden Lebenswerk (das Reger selbst erst als Anfang bezeichnete) nimmt die Klaviermusik einen breiten Raum ein. Reger muß, nach Aussagen von Ohrenzeugen, ein außergewöhnlicher Pianist gewesen sein, der über eine vielstufige dynamische Skala verfügte. Für die heutigen Reger-Interpreten mag es lehrreich sein zu erfahren, daß ein dreifaches Fortissimo bei ihm nicht viel stärker als ein normales Forte geklungen hat, während ein Pianissimo nur noch ein — dennoch hörbarer — Hauch war. Reger ist einer der letzten großen Komponisten echter Klaviermusik gewesen. Der vorliegende Band, Nr. 14 in der gesamten Reihe und der Obhut des Reger-Schülers Hermann Unger anvertraut, enthält die originalen Kompositionen für 2 Klaviere, nämlich die Beethoven-Variationen op. 86 und Introduction, Passacaglia und Fuge op. 96, sowie die von Reger selbst besorgte zweiklavertige Fassung der Mozart-Variationen mit einer neuen Variation vor der Schlußfuge und das Klavierkonzert f-moll op. 114, dessen Orchesterpart ebenfalls von Reger übertragen wurde. Die beiden Autographe des Konzerts, die sich im Besitz von Frieda Kwast-Hodapp befanden, der das Werk gewidmet ist, sind leider verloren gegangen. Der Revisionsbericht von W. Rehm, der sich auf die Urschriften, soweit vorhanden, und auf die Veröffentlichungen der Verlage C. F. Peters und Bote & Bock stützt, ist sehr ausführlich. Das Druckbild ist erfreulich klar und übersichtlich. Man kann nur wünschen, daß die so erfolgreich begonnene Arbeit ohne Stockungen fortschreiten möge.

Helmut Wirth, Hamburg

Musica 1956. Ein Jahrbuch für Musikfreunde. Hrsg. von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

Auch der neue Musica-Kalender enthält wieder mehrere die Forschung interessierende Bildtafeln. Gleich das Titelbild *Tänzer der etruskischer Lyraspieler* (Grabmalerei aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.) ist ein anschaulicher Beleg zur vorchristlichen Musikübung. Von den drucktechnisch besonders gut gelungenen Darstellungen seien *Utamoras Musizierende Japanerinnen*, *Degas' Tänzerin auf der Bühne* und vor allem das

bekannte Altersbild von Heinrich Schütz genannt. Neben mehr oder weniger vertrauten Musikbildern von Agostino di Duccio (*Engel mit Horn und Triangel*), J. A. Duck (*Musikalische Unterhaltung*), Adriaen van Wesel (*Musizierende Engel*), A. Feuerbach (*Die Lautenschlägerin*), L. della Robbia (*Musizierende Gruppe*) sind u. a. bemerkenswert ein *Italienischer Kieflügel* aus dem frühen 17. Jahrhundert mit aufrecht stehendem Gehäuse und kostbarer Bemalung (heute im Metropolitan Museum New York) sowie *Plastische Monatsdarstellungen aus Ferrara* (13. Jahrhundert). Den Reiz des weniger Bekannten besitzt das Bildnis des auch als Musiker hervorgetretenen *Francesco Giamberti* von Piero di Cosimo sowie *Richard Wagner, gezeichnet am Tage vor seinem Tode* von Paul von Joukowsky. Dem Mozartjahr 1956 entsprechend bietet der Kalender ein *Bildnis der Söhne Mozarts: Karl und Wolfgang* von Hans Hansen, ferner die bekannte Kopie des anonymen Mozart-Gemäldes von 1777 und das Faksimile des Anfanges der a-moll-Klaversonate (KV 310).

Richard Schaal, Schliersee

## Mitteilungen

Am 25. November 1955 verstarb im Alter von 69 Jahren Professor Dr. Jacques H a n d s c h i n in Basel. Die großen Verdienste des Verstorbenen um die Musikforschung werden in einem der nächsten Hefte unserer Zeitschrift eingehend gewürdigt werden.

Am 26. November 1955 starb in Rom der ehemalige a. o. Professor für Musikgeschichte an der Universität Florenz, Fausto T o r r e f r a n c a. Der Verstorbene hat durch seine Studien über das Verhältnis zwischen deutscher und italienischer Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts eine Reihe von sehr brennenden Fragen aufgeworfen, die z. T. auch heute noch einer endgültigen Lösung harren. Die Musikforschung wird in Kürze eine Würdigung des Verstorbenen veröffentlichen.

Am 7. Dezember 1955 erlag Professor Dr. Manfred B u k o f z e r (Berkeley/Kalifornien) einem schweren Leiden. Der Tod dieses erst 45jährigen hervorragenden Forschers trifft die Musikwissenschaft aller Länder, besonders aber der USA und Deutschlands, schwer.

Unsere Zeitschrift wird in Kürze eine Würdigung des Verstorbenen bringen.

Am 4. Dezember 1955 kam der italienische Musikwissenschaftler Ottavio T i b y in Palermo durch einen Straßenumfall ums Leben. Tiby hat besonders nach dem letzten Krieg durch seine Mitarbeit an internationalen Planungen sehr fruchtbar gewirkt. Wir hoffen, in einem der nächsten Hefte eine Würdigung des Verstorbenen, der in den letzten Jahren der musikalische Berater der sizilianischen Regierung war, zu bringen.

Am 21. Oktober 1955 beging Professor Dr. Egon W e l l e s z (Oxford) seinen 70. Geburtstag. Die Musikforschung gratuliert dem Jubilar herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 15. Dezember 1955 beging Dr. Reinhold S i e t z (Köln) seinen 65. Geburtstag. Dem eifrigen Mitarbeiter gratuliert die Schriftleitung auch an dieser Stelle herzlich.

Prof. Dr. Thr. G. G e o r g i a d e s, o. ö. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität München erhalten.

Dr. Heinrich H ü s c h e n habilitierte sich am 7. Dezember 1955 an der Universität Köln. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: „*Textkonkordanzen im Musikschrifttum des Mittelalters*“.

Am 16. Dezember 1955 verstarb in Bonn der bekannte Musikverleger Edgar B i e l e f e l d t, dessen Verdienste um den Vertrieb außerdeutscher Musikalien in Deutschland auch der Musikwissenschaft manche willkommene Hilfe geleistet haben.

Unter der Leitung von Dr. Hans H i c k m a n n, Mitglied des „Institut d'Egypte“ (Kairo), und Herzog C. G. zu Mecklenburg (Sigmaringen) sind im Sommer 1955 mehr als 200 Schallaufnahmen von ägyptischer Volksmusik gemacht worden. Sie sind die bisher größte musikwissenschaftliche Sammlung von Volksmusik aus dem Nil-tale und ergänzen die gelegentlich des Kongresses arabischer Musik (Kairo 1932) aufgenommene Schallplattenreihe. Außer den



Liedern und Instrumentalstücken der ägyptischen Provinzen hat man auch die Beduinenmusik berücksichtigt und eine Reihe von nubischen Weisen erfaßt. Ein Teil der Aufnahmen enthält ferner Volksmusik aus dem Nord- und Südsudan (Schilluk). Schließlich ist eine vollständige äthiopische Messe aufgenommen worden. Ein Vorbericht und der Katalog der Aufnahmen werden demnächst veröffentlicht.

Dem hochverdienten Aachener Domkapellmeister Th. B. Rehm ann widmeten seine Freunde zu seinem 60. Geburtstag eine Festgabe, die den Titel „*Capella Carolina*“ trägt. Die hervorragend ausgestattete Schrift bringt zunächst eine programmatische Erklärung des Jubilars („*Musik aus kultischer Mitte*“), seine kurze Biographie und ein Verzeichnis seiner Kompositionen, leider nicht seiner wissenschaftlichen Studien. Den Hauptteil nimmt ein 30 Seiten umfassender, unter dem Titel „*Locus iste. Gedenken und Gedanken*“ stehender Bericht über eine große Konzertreise des weit über die westdeutschen Grenzen hinaus bekannten und geschätzten Aachener Domchores, den Rehm ann seit 30 Jahren leitet und dessen Repertoire (es wird uns hier in einer „*Konzert- und Tagungschronik*“ sowie in einer „*Auführungsstatistik 1925—1955*“ präsentiert) vom stets lebhaften Interesse für Werke aus älteren Epochen zeugt. Eine knappe Darstellung der Chorgeschichte von 1925 bis 1955 und einige schöne Bildtafeln vervollständigen das Bild. Hier hat man einem der bedeutendsten katholischen Kirchenmusiker unserer Tage und unserer Nation ein verdientes Denkmal gesetzt. Auch die Musikwissenschaft kann das nur begrüßen, denn es gehört zu Rehmanns Verdiensten, daß er die Kompositionen seiner Vorgänger aus verflochtenen Jahrhunderten nicht nur untersucht, sondern auch aufgeführt hat.

Albrecht

Von den „*Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte*“, auf die schon in Jahrgang VIII (S. 512) aufmerksam gemacht wurde, ist im November 1955 die Nr. 2 erschienen. Das Heft bringt eine Studie von H. Dru x: „*Ein Liedsatz von Franciscus Strus*“, zu der auch eines der beiden erhaltenen Stücke dieses wohl um 1475 geborenen Kölner Organisten vollständig in Übertragung mitgeteilt wird („*O werder mundt*“). Cl. Reuter berichtet über „*Die Orgel zu Weilerswist, Kr. Euskirchen*“, und R. Sietz teilt einige Korrekturen zu F. Hillers Mendelssohn-Buch von 1878 mit. Er bereitet eine Auswahl aus dem Nachlaß Hillers vor, deren erster Band noch 1956 erscheinen soll. Ein Beitrag von R. Zimmermann weist auf Bedeutung und Verdienste des Aachener Lokal-Musikhistorikers Alfons Fritz (1862 bis 1933) hin. Schließlich berichtet H. Jacobs über „*50 Jahre Volksmusik im Grenz-kreis Schleiden*“.

Albrecht

Am 11. November 1955 wurde in Wien die Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft gegründet. Ehrenpräsident ist Bruno Walter, Präsident Professor Erwin Ratz. Außer der Pflege des Mahlerschen Schaffens plant die Gesellschaft ein Gustav-Mahler-Archiv, eine Schriftenreihe zur Mahler-Forschung und die Pflege der Mahler-Gedenkstätten. Die Anschrift der Gesellschaft lautet: Wien III, Obere Bahngasse 6/1/21.

\*

In der Besprechung des Anuario Musical in Jahrgang VIII ist auf Seite 489, linke Spalte, Zeile 8 von unten, statt „*emovita*“ zu lesen „*emotiva*“.

Es wird besonders darauf aufmerksam gemacht, daß diesem Heft der „*Musikforschung*“ die Jahresrechnung 1956 beiliegt. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet sehr um baldige Überweisung des Beitrages, da die Arbeit der Gesellschaft wesentlich von dem pünktlichen Eingang der Mitgliedsbeiträge abhängig ist.

Anfänge der abendländischen Musik (Irtenkauf; 93) / A. Hiebner, Französische Musik (Engel; 95) / Festschrift zur Ehrung von Heinrich Albert (Feldmann; 96) / C. Weidemann, Leben und Wirken des Johann Philipp Förtsch (Hahne; 97) / A. Einstein, Gluck (Abert; 98) / F. Smend, Goethes Verhältnis zu Bach (Mies; 99) / E. u. R. Sterba, Beethoven and his Nephew (Misch; 99) / L. van Beethoven, Klaviersonate in C-dur op. 53 (Mies; 102) / F. Noske, La mélodie française de Berlioz à Duparc (Engel; 103) / M. Schönherr-K. Reinöhl, Johann Strauß Vater (Sietz; 104) / Fr. Schlitzer, Mondo teatrale dell' Ottocento (Engel; 105) / R.-A. Mooser, Opéras, Opéras, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIIIe siècle (Abert; 106) / M. Fehr, Richard Wagners Schweizer Zeit (Engel; 106) / H. Boese, Zwei Urmusikanten. Smetana-Dvořák (Sietz; 107) / N.-E. Ringbom, Über die Deutbarkeit der Tonkunst (Dahlhaus; 108) / A. Silbermann, La Musique, la Radio et l'Auditeur (Reinold; 109) / Troisième congrès international des Bibliothèques musicales (Schmieder; 111) / G. Friedrich, Die humanistische Idee der „Zauberflöte“ (Deutsch; 112) / Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Essen (Albrecht; 114) / W. Salmen-J. Koepp, Das Liederbuch der Anna von Köln (Moser; 117) / E. Bruning, De Middelnederlandse Lieder van het onlangs ontdekte Handschrift van Tongeren (Salmen; 119) / H. Fischer, Handbuch der Musik erziehung (Scharnagl; 119) / Musica reservata II (Brennecke; 121) / S. Scheidt, Duo Seraphim clamabant (Krautwurst; 121) / S. Scheidt, Nun komm, der Heiden Heiland (Krautwurst; 121) / J. Chr. Pepusch, Sechs Triosonaten (Wirth; 122) / Chr. W. Gluck, Paris und Helena (Abert; 122) / J. Pachelbel, Der Herr ist König (Krautwurst; 124) / J. Pachelbel, Nun danket alle Gott (Krautwurst; 124) / C. B. Platti, Zwölf Sonaten (Kahl; 124) / A. v. Droste-Hülshoff, Lieder und Gesänge (Moser; 125) / M. Reger, Werke für Klavier zu vier Händen (Wirth; 126) / Musica 1956 (Schaal; 126)

Mitteilungen . . . . . 127

**Zeitschrift für Musikwissenschaft**

Jahrgang 1 - 14 (1918/19 - 1931/32)

**Archiv für Musikwissenschaft**

Jahrgang 1 - 6 (1918/19 - 1923/24)

Gegen Angebot zu verkaufen.

WALTER KALKOFF, JUGENHEIM a. d. B.

**Bärenreiter-Antiquariat**

Kassel, Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35

**kauft und verkauft:**

Musikbibliographien, Musikzeitschriften, Musikgeschichten, Musikermonographien und Biographien, Instrumentenkunde, Alles zur Musiktheorie, Ästhetik, Akustik, Quellenausgaben - besonders alle Bände der Denkmäler-Sammlungen, Volksliedsammlungen, Musiktheorie und -geschichte in alten Ausgaben, Faksimile-Ausgaben

**Praetorius-Gesamtausgabe**

gesucht. Angebote erbeten unter M 418

Eine grundlegende Neuerscheinung

ANDREAS BRINER

**Der Wandel der Musik als Zeitkunst**

110 Seiten, U. E. 12390, Preis DM 6.-

Das Problem der Bedingtheit der Musik durch ihre Dimension der Zeit hat nicht nur seit je die Kunststheoretiker beschäftigt, es hat auch hervorragende Komponisten unserer Zeit, wie Igor Strawinsky und Paul Hindemith, in ihren Schriften zu charakteristischen Äußerungen veranlaßt. Das vorliegende Buch sucht der Frage ihre historische Tiefe zu geben; es unternimmt eine Analyse der historischen Entwicklung der zeitlichen Ordnungselemente der Musik seit dem Bestehen der organisierten europäischen Mehrstimmigkeit. Ohne eine endgültige Definition des Wesens der „musikalischen Zeit“ versuchen zu wollen, prüft das letzte, der Moderne gewidmete Kapitel die Gemeinsamkeiten und Gegensätze zwischen den Positionen führender Komponisten unserer Zeit.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen

UNIVERSAL EDITION A. G. / WIEN

# Mozart

## NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

---

### *Bisher sind erschienen:*

**Werke für zwei Klaviere vorgelegt von Ernst Fritz Schmid.** BA 4501. XII und 52 S. Kart. DM 7.60, Ln. DM 11.60, Hld. DM 15.10.

**Dazu erschien der Kritische Bericht von Ernst Fritz Schmid.** 48 S. Kart. DM 3.60.

**Werke für Klavier zu vier Händen vorgelegt von Wolfgang Rehm.** BA 4503. X und 154 S. Kart. DM 14.—, Ln. DM 18.—, Hld. DM 21.50.

**Sinfonien-Band 3 vorgelegt von Wilhelm Fischer.** BA 4502. XIV und 142 S. Kart. DM 23.50, Ln. DM 27.50, Hld. DM 31.—.

Weitere Bände — u. a. Sinfonien, Quintette für Streicher und Bläser, „Ascanio in Alba“, Chöre und Zwischenaktmusiken zu „Thamos, König in Ägypten“ — befinden sich in Druck bzw. in Herstellung.

Die Neue Mozart-Ausgabe, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ist entstanden aus dem Gedanken, daß man den großen, unsterblichen Salzburger Meister zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages nicht würdiger und sinnvoller ehren könnte als durch eine Neuausgabe aller seiner Werke. Als „Mozartdenkmal“ des 20. Jahrhunderts wird die Neue Mozart-Ausgabe der Wissenschaft auf Grund der originalen Quellen einen einwandfreien Notentext geben, zugleich aber auch der praktischen Musikpflege zuverlässige von aller Bearbeiterwillkür freie Aufführungsmaterialien bieten. — Subskriptionsprospekte in deutscher, englischer, französischer und spanischer Sprache stehen zur Verfügung.

### *Als Urtext-Einzeldrucke im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe sind in Part. u. Stimmen erschienen:*

**Eine kleine Nachtmusik in G, KV 525,** herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. BA 4701. Partitur DM 4.80, 5 Streicher je DM —.80.

**Kyrie in d (Münchner Kyrie) für Chor, Orchester und Orgel, KV 341,** herausgegeben von Walter Senn. BA 4702. Partitur DM 5.20, Chorpartitur DM —.60. Aufführungsmaterial leihweise.

**Sinfonie in C (Jupiter-Sinfonie), KV 551,** herausgegeben von H. C. Robbins Landon. BA 4703. Partitur DM 12.—, 5 Streicher je DM 2.40, 10 Harmoniestimmen je DM 2.—.

**Sinfonie in C (Linzer Sinfonie), KV 425,** herausgegeben von Friedrich Schmapp. BA 4704. Partitur DM 10.—, 5 Streicher je DM 2.40, 9 Harmoniestimmen je DM 2.—.

**Quintett in Es für Horn, Violine, 2 Violoncelli und Baß (Violoncello), KV 407 (Schmid).** Taschenpartitur (Nr. 13) DM 1.80. BA 4708, Stimmengabe DM 4.60.

**Quintett in A für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello, KV 581 (Schmid).** Taschenpartitur (Nr. 14) DM 2.—. BA 4711, Stimmengabe DM 5.60.

**Quintett in Es für 2 Violinen, 2 Violoncelli und Violoncello, KV 614 (Schmid).** Taschenpartitur (Nr. 12) DM 2.40. BA 4707, Stimmengabe in Vorbereitung.

**Sinfonie in C, KV 128 (Fischer).** BA 4713 Part. DM 4.—.

**Sinfonie in G, KV 129 (Fischer).** BA 4714 Part. DM 4.—.

**Sinfonie in F, KV 130 (Fischer).** BA 4715 Part. DM 5.20.

**Sinfonie in Es, KV 132 (Fischer).** BA 4716 Part. DM 5.20.

**Sinfonie in D, KV 133 (Fischer).** BA 4717 Part. DM 5.20.

**Sinfonie in A, KV 134 (Fischer).** BA 4718 Part. DM 5.20.

**Sinfonie in D, KV 141a (Fischer).** BA 4719 Part. DM 4.50.

Aufführungsmaterial zu diesen 7 Sinfonien auf Anfrage. Weitere Urtext-Einzeldrucke befinden sich in Druck bzw. in Herstellung.

### *Ferner liegt vor:*

„Idomeneo“, Opera seria in tre atti, KV 366. Im Auftrag der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg neu herausgegeben von Bernhard Paumgartner. BA 4705 a, Klavierauszug (ital.-dt.) Kart. DM 14.—, Ln. DM 18.—; BA 4705, Chorpartitur (ital.-dt.) DM 4.—; Textbuch (ital.-dt.) DM 2.—; Dirigierpartitur und Aufführungsmaterial leihweise.

### *Faksimile-Ausgabe:*

**Eine kleine Nachtmusik in G, KV 525.** Faksimile der Originalhandschrift, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Manfred Gorke. Edler Pappband, handgebunden mit Überzug nach altem Muster DM 15.—.

### *Biographie:*

**Ernst Fritz Schmid: Wolfgang Amadeus Mozart.** 3. durchgesehene Aufl. 76 Seiten mit 4 Tafeln. Kart. DM 2.40.

---

*Ein zweifarbiges Prospekt berichtet ausführlich über alle Mozart-Ausgaben im*

**BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL**