

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 2

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 12 a; 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 289 20). 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
Carl Dahlhaus: Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius . . .	129
Herman-Walther Frey: Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle (Schluß)	139
Erwin Ratz: Zum Formproblem bei Gustav Mahler. Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie	156
Helga Topel: Klangästhetik und Aufführungspraxis	171
Heinrich Husmann: Jacques Handschin zum Gedächtnis	182
Rodolfo Paoli: Fausto Torrefranca († 26. November 1955)	184

Berichte und Kleine Beiträge

Walther Krüger: Zur Frage der Rhythmik des St. Martial-Conductus „Jubilemus“	185
Walter Salmen: Mittelalterliche Totentanzweisen	189
Adolf Layer: Die Anfänge der Lautenbaukunst in Schwaben	190
Wilhelm Virneisel: Haydn und Goethe	194
Christiane Engelbrecht: Ein Fund aus der Kasseler Landesbibliothek	195

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite

Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius

VON CARL DAHLHAUS, GÖTTINGEN

Der Codex Philos. 103 der Universitätsbibliothek in Göttingen ist eine den Musikhistorikern noch unbekanntes Sammlung von Entwürfen zu Abhandlungen und Briefen musiktheoretischen, historiographischen, chronologischen und privaten Inhalts von Seth Calvisius. Er wurde von Wilhelm Meyer in dem „Verzeichnis der Handschriften im Preußischen Staate“¹ kursorisch beschrieben. Außer Konzepten zu vier Briefen an Johannes Kepler², die in der noch nicht abgeschlossenen Ausgabe von Keplers Gesammelten Werken (Max Caspar) veröffentlicht werden sollen³, enthält die Sammlung einen Entwurf der „Melopoia“⁴ mit Gedanken, die z. T. in der gedruckten Fassung von 1592⁵ fehlen, Glossen zu zwei musiktheoretischen Traktaten des Pfarrers Cyriacus Snegassius oder Schneegaß in Friedrichsroda⁶ und einen Brief an den Komponisten Leonhard Schröter^{7a}. Die kritischen Briefe über die Schriften von Schneegaß („Nova et exquisita Monochordi dimensio“, 1590, und „Isagoges Musicae libri duo“, 1591) sind mit dem Brief an Leonhard Schröter in einem Faszikel mit dem Vermerk „Scripta quaedam ad bonos viros de musica, anno 92 Calendis Januarii“^{7b} zusammengebunden, also unmittelbar nach dem Erscheinen der Traktate verfaßt worden. Der Brief an Schröter stammt aus dem Jahr 1586, denn Calvisius erwähnt⁸, daß vier Jahre seit seiner Berufung nach Schulpforta (1582) vergangen seien. Im selben Brief schreibt er⁹: „Scripsi nuper Musicam Poeticam quam simul tuae Humanitati mitto quam perlegere . . . et si quid minus recte, perspicue aut ordine traditum sit amice me monere velis.“ Schon 1586 existierte demnach ein

¹ I, Hannover 2, Göttingen 2, 1893, S. 206/07.

² S. 102—104, 112—115, 135—139, 174—177.

³ Im 15. Band der Kepler-Ausgabe (S. 474—476) ist ein Brief vom 22. 5. 1607 aus Cod. phil. 103 (S. 102—104) abgedruckt. Ein autographischer Brief Keplers (Cod. phil. 103, S. 33—36), dessen Authentizität trotz des Fehlens der Unterschrift und des Adressaten durch Handschriftenvergleich gesichert ist, ist von W. Meyer übersehen worden und fehlt bisher auch in der Keplerausgabe.

⁴ S. 221—229 und 236—237.

⁵ Es war bisher zweifelhaft, ob eine erste Auflage der „Melopoia“ schon 1582 erschienen oder ob der bekannte Druck von 1592 die erste Auflage ist (K. Benndorf, Vfmw X, S. 414, Anm. 2; A. Prüfer, *Johann Hermann Schein*, 1895, S. 38; A. Adrio in MGG II, Sp. 675). In einem Brief an Georg Rollenhagen, den Magdeburger Prediger, Rektor und Dichter, erwähnt Calvisius, daß er Zarlinos Werke erst aus der Gesamtausgabe von 1589 kennengelernt habe; die „Melopoia“, in der er den deutschen Musikern Zarlinos Theorien vermittelte, ist also zwischen 1589 und 1592 entstanden. „Commodè accidit ut publicaretur Venetiis in folio totum opus Musicum Josephi Zarlini, in quo et de institutione et demonstratione Harmonica scripsit. Etsi mihi alii recentiores ut Glareanus, Franchinus [Gafurius] in Practica, Ornithoparchus et alii ad manus erant, tamen cum cogitarem Italos priores esse Musicae nostrae novae excultores et Italiam quotidie suppeditare potissimos artifices, comparavi mihi illud opus verum non exiguis sumptibus sed libra paene argenti, verum in Italica lingua, ut Itali invidi sunt, erat scriptum et explicatum“ (Cod. phil. 103, S. 277).

⁶ S. 249—258 und 263—271.

^{7a} S. 258—262.

^{7b} Ein Brief (S. 13—15) an einen unbekanntes Adressaten über die einfachsten Intervallproportionen ist belanglos.

⁸ S. 258.

⁹ S. 261.

Entwurf der „*Melopoia*“; der Entwurf in Cod. Philos. 103 enthält aber Spuren der Beschäftigung mit Zarlinos Schriften¹⁰, ist also vermutlich nach 1589 geschrieben worden¹¹.

I.

Der Entwurf der „*Melopoia*“¹² ist in fünf Kapitel gegliedert, in denen Calvisius den Nutzen musikalischer Kenntnisse zeigt (1), den Begriff „Melopöie“ definiert und Zusammenhänge zwischen der antiken und der neuzeitlichen Musik andeutet (2), eine Lehre von den Intervallen flüchtig skizziert (3–4) und die musikalische Notation erklärt (5). Die beiden ersten Kapitel¹³ entsprechen thematisch den Anfangskapiteln der „*Melopoia*“, Calvisius hat aber nur wenige Gedanken und Formulierungen in die gedruckte Fassung übernommen. Die beiden Kapitel über die Intervalle¹⁴ sind in der „*Melopoia*“ weitläufiger und genauer ausgearbeitet (cap. 3–7), so daß ein Abdruck überflüssig wäre. Das abschließende Kapitel über die Notation¹⁵, das in der „*Melopoia*“ fehlt, enthält außer einer belanglosen Erklärung der Schlüssel und der Orgeltabulatur einen Vergleich von Musik und Mathematik, Bemerkungen über das 10-Linien-System und über den allegorischen Gebrauch des Einklangs.

Durch musiktheoretische und kompositionstechnische Einsichten und Fähigkeiten gewinnen wir die Macht, über die Affekte anderer Menschen zu herrschen, können musikalisch sinnvoll urteilen, erwerben künstlerischen Ruhm und erhöhen unser Vergnügen an Musik. Vor allem ein Kantor muß kompositionstechnisch gebildet sein, um Fehler des Druckers oder des Komponisten verbessern zu können.

(221) *“Praeterea proprias quasdam, quas cum nulla alia arte, aut Musices aliqua parte communes habet, obtinet laudes, quarum plurimae recenseri possent, paucas tantum, ut amor huius artis discentibus eò magis ingeneretur, recensebimus, ut, quot monstrat vias et rationes, quomodo soni, diversa intensione distantes simul sumi, et suavi modulatione per diversa intervalla deduci et ad quoslibet affectus exprimendos, variis modis inflecti possint. Hosce affectus etiam illa expressos, non tantum animis hominum imprimit, sed contrarios, si qui sunt, quibus quispiam à recta ratione quasi in diversum abripi potest, paulatim sedat, mutat, eximit et in alium planè habitum animos deducit, atque hoc est, quod de Excellentia Musices ubique ab autoribus decantatur et cuius exempla plurima offeruntur, huius affectus igitur melopoeus autor est, quem exprimere poterit, si ex hisce praeceptis harmoniae impacate didicerit, et doctrinae de movendis affectibus, non planè rudis fuerit. Deinde, qui hac arte instructus est, multo rectius de cantilenis quibusvis judicare potest, quam alii qui hanc artem ignorant et tamen multum de huius vel illius cantilenaе elegantia cum aliis . . . (unleserlich) solent, hic enim cantilenas penitus intro-*

¹⁰ Calvisius übernimmt (S. 236) von Zarlino (*Istitutioni* I, 16) die Einteilung der Intervalle in „*simplicia*“ und „*composita*“ (Intervalle innerhalb bzw. außerhalb der Oktavgrenze), und wenn er (S. 237) von einem ersten und einem zweiten Grad der harmonischen Teilung der Oktave spricht, meint er offenbar die Gliederung der Oktave in Quinte und Quarte (6:4:3) und der Quinte in große und kleine Terz (15:12:10), setzt also Zarlinos Dreiklinglehre (a. a. O. III, 31) voraus; auch die mathematischen Teilungen der Sexten (S. 236) — Calvisius bevorzugt den Quartsextakkord mit großer Sexte, weil nur die Proportion der großen, nicht der kleinen Sexte „harmonisch“ in eine Quarte unten und eine Terz oben geteilt werden kann (20:15:12) — konnte er bei Zarlino (a. a. O. I, 16 und III, 20–21) finden.

¹¹ S. Anm. 5.

¹² Über den Inhalt des Buches unterrichtet K. Benndorf: *Sethus Calvisius als Musiktheoretiker*, VFMw X, S. 435 ff.

¹³ S. 221–225.

¹⁴ S. 225 und 236–237.

¹⁵ S. 225–229.

spicere, intellegere, et quomodo partes ordinatae, quaeque commodè, quae minus commodè coaptatae sint, perspicere atque inde, quale iudicium de quibusvis ferendum sit, tanquam ex multitudine suffragiorum longè certius pronuntiare potest. Tertio. Maximae et honestissimae est voluptatis huius artis cognitio. Non solum, quod Melopoeus videt suas cantilenas a multis usurpari, cantari, et celebrari, et inde sibi celebritatem nominis comparari. Sed etiam, quod ipse hac ratione ad certam musicae cognitionem perfectam provehitur, et admirandam proportionum, intervallorum, consonantiarum, dissonantiarum, modorum mixtionem, maxima voluptate contemplatur. (222) Quarto. Utilissima etiam est haec ars futuro cantori. Etsi enim à Cantore non semper requiritur, ut ipse cantilenas fingat, discipulis suis proponat et publicè praecinat: tamen adeo huius artis cognitio ipsi necessaria videtur, ut nemo cantoris officio recte fingi possit nisi aliquo modo in hac sit exercitatus. Quando enim à typographis vel à librariis, vel ab ipsis autoribus in cantibus describendis errores commissi sunt, id quod frequenter accidit, tum ne propter unam atque alteram notulam male collocatam aut omissam abjici cantilenam necesse sit. Qui hac arte instructi, certissimam conjecturam facere possunt, qua ratione in integrum restituenda sit. Aut si in canendo aberratum aberrantis non difficulter est, si consonantiarum, fugarum et clausularum rationem observet, in viam retentare poterit . . .

Die Definition des Begriffs „Melopöie“ ist in der gedruckten Fassung des Traktats (cap. 1) kurz und konventionell: „Est autem Melopoiia ars rectè conjungendi et inflectendi intervalla Harmonica, in diversis sonis concentum efficienda, ac orationi propositae accomodata.“ Im Entwurf fordert Calvisius, wie später Mattheson¹⁶, eine auch ohne Text verständliche musikalische Affektdarstellung.

„Caput Secundum De Definitione et Divisione Melopoiias. Hoc est ut harmoniam ad rerum naturam in textu ita propositarum inflectat, et affectus ita in harmonia exprimat, ut auditores, etiamsi textum non intellegant sive etiam Harmonia absque textu canatur, tamen ex ipsa Harmonia aliquo modo intellegant, quid velit exprimere et ad quem affectum harmonia illa exprimendum potissimum inclinet.“

In dem Entwurf einer Musikgeschichte, der in der „Melopoiia“ (cap. 2) zu kurzen Bemerkungen geschrumpft ist und erst im zweiten Teil der „Exercitationes duae“ (1600) breit ausgeführt wurde¹⁷, versucht Calvisius einen Zusammenhang zwischen dem antiken Vier-Tetrachord-System und dem vierstimmigen Tonsatz der neueren Musik zu konstruieren. Die Mehrstimmigkeit soll als Fortsetzung und Ergänzung der musikalischen Errungenschaften des Altertums gelten¹⁸.

¹⁶ „Der vollkommene Kapellmeister“, 1739, S. 127: „Auch ohne Worte in der bloßen Instrumentalmusik muß allemal und bei einer jeden Melodie die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemütsneigung gerichtet sein, so daß die Instrumente mittels des Klanges gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen“.

¹⁷ Benndorf, S. 456 ff.

¹⁸ In dem Streit über den Vorrang der antiken oder der neuzeitlichen Musik (vgl. D. P. Walker, „Der musikalische Humanismus“, Kassel 1949) stellte Calvisius sich entschieden auf die Seite der Verteidiger des Neuen. In einem Brief an Georg Rollenhagen (Cod. phil. 103, S. 282–284) wirft er den „Alten“ ihre verwickelte Notenschrift und die Verworrenheit ihrer musikalischen Terminologie vor, er zweifelt an ihrer Musikalität, weil sie falsche (pythagoreisch bestimmte) Intervalle gebrauchten, obwohl Ptolemäus die richtigen Intervalle gefunden habe. (Calvisius meint die Beschreibung des Diatonon syntonon mit den Ganztönen 9:8 und 10:9 und dem Halbton 16:15 in Ptolemäus Harmonik I, 15.): (282) „Etsi dissentire non audeo, cum notissimum sit Mathematica omnia diligentissimè apud Graecos fuisse excolta atque ob id etiam Musica, Musica propterea majores effectus reliquit, Musica etiam instrumenta veterum procul dubio rectè ad vocem humanam accomodata, (283) nobis incognita esse: tamen cum certum videatur imperfectis consonantiis eos fuisse destitutos, non video an apte et absque hiatu ab intervallo ad intervallum transire potuerint, et cur non ea harmonia perfectior sit, quae pluribus constat consonantiis. Relationes numeri ad numerum infinitas esse nemo negat, sed quaelibet relatio non cuilibet obvia, et cur ditonum ex duabus sesquioctavis in proportione superpartiente constituissent, si veram eius formam in sesquiquarta superparticulari scivissent, quam formam Ptolemaeus anno post natum Christum circiter centesimo primus creditur invenisse. Inde cum incrementa quotidie, ex quotidiano

(223) Veteres harmoniam suam maximam, quae quindecim claves comprehendebat in quatuor tetrachorda dividebant, quod procul dubio inde factum est, quod Mercurius primus paulo ante tempora Trojana tetrachordum Musicum invenisset¹⁹, cui postea à Terpandro adjunctum est aliud, inde postea quotidiano usu tertium et tandem quartum. Continebat autem quodlibet tetrachordum quatuor chordas sive claves, quae incipiebant infimo loco à semitonio, cui superaddebant duos alios tonos. Haec quatuor tetrachorda, assumpta tamen adhuc una chorda, quindecim claves; sive disdiapason continebant, quod pro maxima vocum distantia olim usurpabatur. Ulterius veterum Musica non excrevit. Porro haec quatuor tetrachorda suas peculiare habebant appellationes, quibus invicem distinguebantur, ut primum vocabatur tetrachordum hypaton, hoc est sonorum gravium et dignitate praecellentium, continebatque scilicet in comparatione nostrae musicae claves quatuor, scilicet h quadratum et c d e. Secundum tetrachordum veterum est tetrachordum meson, hoc est sonorum mediorum, sive mediocrium et aequabilium, qui neque profunditate, neque acumine valde excellerunt. Claves habuit ratione nostrae Musicae, e f g a. Inde sequebatur tertium tetrachordum, quod diezeugmenon sive sonorum separatorum dicebatur, propterea quod in unisono cum tetrachordo meson non cohaereret, quemadmodum illud cum primo ton hypaton. Diezeugmenon enim incipit non in clave a, ubi tetrachordum meson desinebat, sed in clave h quadrato, quae integro tono à clave a separatur, atque ita hoc tetrachordum appellatum est sonorum ton diezeugmenon, comprehendebatque claves h, c', d', e'. (224) Quartum tetrachordum vocabatur ton hyperbolaion, hoc est tetrachordum super eminentium, sive acutissimorum sonorum, habetque claves e f g a, atque hoc modo haec quatuor tetrachorda comprehendebant claves si nostram musicam respicias quatuordecim, à clave scilicet h quadrato usque ad clavem a, quam geminatam olim appellabant. Cum verò hoc modo veterum Musica disdiapason non completeret, et clavis adhuc deficeret, assumpta est adhuc inferiori loco clavis, quae proslambanomenos dicta est, quasi assumpta, sive acquisita. Cur autem veteres disdiapason intervallum in sua Musica non excesserint, manifesta ratio est, quod figuratam musicam ut vocamus non haberent et choralem cantum tantum modularentur, eo quod humana vox naturalis vix ratione gravis et acuti soni disdiapason transcendere possit. Ad rationem igitur horum tetrachordorum, Itali primi huius figuratae Musicae cultores harmoniae partes vocabulis ipsis genuinis ita expresserunt, ut tetrachordum hypaton quo gravissimi soni continebantur vocarunt Bassum, quod vocabulum ipsis imum et profundum quid significat. Hodie sunt qui hanc harmoniae partem Basin hoc est fundamentum totius harmoniae non incommode appellant²⁰, cum plerumque reliquis vocibus fundamentum substruat. Tetrachordum verò meson sive mediorum et aequabilium sonorum, vocaverunt Tenorem, hoc est aequabilem sonorum progressum, quod haec harmoniae pars media esset inter reliquas voces, et progressu suo modum certum et plerumque choralem cantum aequabiliter observaret. Tertium tetrachordum ton diezeugmenon vocarunt Contratenorem, a chorda huius tetrachordi prima, paramese malè intellecta, cum non contrarii quid significet, sed propinquitatem et quae prope mesen sive Tenorem esset constituta. Qui post secuti sunt hanc vocem vocarunt Altum, quod acutiores voces haberet quam Tenor. Quartum tetrachordum hyperbolaion, sive acutissimorum sonorum vocarunt Discantum; cuius appellationis ratio in ambiguo est: quidam hanc causam afferunt, quod

usu Christianorum sumeret, et tandem circa annum Christi 1018 à Guidone Musica tota immutaretur et difficillimis chordarum nominibus omissis abhorrentibusque notarum quae apud Boethium inveniuntur formis neglectis, clavibus vero notulis notis excogitatis in faciliorem modum redigeretur. Videtur ex comparatione mellioris et facilioris Musicae, vetus planè oblitterata. Nam ad effectus mirabiles, qui ab Historicis perdicuntur, quod attinet, si quispiam consideret, qui veteres Musici fuerint, de qua re cecinerint, quo in loco, quo genere cantilenarum, quibus instrumentis et quomodo et quales produxerint affectus, non adeo sunt admirabiles".

¹⁹ Calvisius setzt die vier Saiten der Lyra Merkurs dem tiefsten Tetrachord (H—e) gleich. Später, in den „Exercitationes duae“ (1600; Benndorf, S. 459), übernahm er von Boethius (*Institutio musica* I, 20) oder von Zarlino (*Istitutioni* II, 1) die Stimmung der vier Saiten nach der Proportion 12:9:8:6 (e—a—h—e').

²⁰ Glarean, *Dodekachordon* II, 8 und III, 13.

pueris Musicam discentibus haec pars harmoniae primum proponatur ex qua canendi rationem discant. (225) Quidam Discantum explicant, quasi alterum cantum, quod olim altera vox quae ad Choralem Cantum accinebatur, Discantus appellatur, ut videtur apud Bedam²¹ et alios et quod inde haec appellatio huic harmoniae parti adhaeserit“²².

Musik und Mathematik sind ähnliche Disziplinen nicht nur, weil Zahlenverhältnisse die musikalischen Intervalle bestimmen, sondern auch, weil der Mathematiker seine Berechnungen wie der Musiker seine Tonvorstellungen nur durch Schriftzeichen mitteilen kann.

(225) „Caput quintum. Musica ad Mathematicam pertinet, et omne, quod Mathematicis primum demonstratur postea scribitur etiam. Rerum Mathematicarum natura est, ut quidem mente concipi et cognitione aliquo modo perfici possint. Sed demonstrari, aut in actum produci non possint, absque elementis sive notis quibusdam et figuris, quibus scribuntur et ob oculos ponuntur. Ideo Mathematici quosdam characteres excogitarunt, quibus res quae sub sensum non cadunt significari possint, quales sunt: Punctum, linea, superficies, corpus, numerus etc., quibus res quas significari volunt exprimere conantur. Eodem modo Musici, ut quae de sonis mente et anima conceperunt, aliis aperire, et per scripturam manifestare possint, systemata excogitarunt, quibus characteres quosdam, notulas pausas et alia signa quaedam inscribunt, quibus suas cantilenas canendas aliis praescribunt.“

In der Benutzung von Partituren mit zehn oder elf Linien sieht Calvisius im Unterschied zu Cochlaeus, Bermudo, Vicentino und Sebastiani²³ nicht ein Hilfsmittel für Anfänger in der Komposition, die noch unfähig sind, einen mehrstimmigen Tonsatz in der Phantasie zu entwerfen und auszuarbeiten und ihn in Einzelstimmen niederzuschreiben, sondern ein notwendiges Verfahren beim Komponieren von mehr als vierstimmigen Sätzen.

(226) „Prima et antiquissima ratio componendi est: per systemata, hoc est, si quaelibet harmoniae pars vel vox quinque lineis, si res peragatur per characteres, notulas et pausas etc, scribatur, quemadmodum cantilenaes alias solent, hoc tantum observetur, quod tot sint systemata quot partes vel voces harmonia contineat, et quod systemata haec arctius scribantur, et per lineas parallelas tactum unum vel duos enim continentes aequaliter distinguantur. Hoc modo cavetur quidem ne notulae et reliqua signa inter se confundantur, sed cum quodlibet systema suas habet peculiare claves, sic quidem diversas, in diversis lineis signatas, diversas etiam notulas quantitate inter se discrepantes. Si praeterea partes vel voces harmoniae multae sint, puta vel quinque vel sex vel plures, quae uno intuitu comprehendere non possunt, sicut mens melopoei ad singula systemata attendens mirè fatigetur, tanta rerum diversitate perturbetur et tandem mole rerum obruatur, ideo sunt, qui omnia haec strictius coarctant et sub unum intuitum conjiciunt, omnia systemata in

²¹ Calvisius meint in den „Exercitationes duae“, nach Bedas Zeugnis sei die Kirchenmusik im 8. Jahrhundert „Concentu, Discantu atque Organis“ ausgeführt worden (Benndorf, S. 467); seine Quelle ist vermutlich ein Traktat aus dem 13. Jahrhundert (*Musica quadrata seu mensurata*), der in der Ausgabe „Venerabilis Bedae de musica libri II“, Basel 1565, irrig Beda zugeschrieben wird (Migne, *Patrologia latina*, Bd. 90, Sp. 923): „Primo specialiter videndum est et sciendum quod tria tantummodo sunt genera per quae tota mensurabilis musica transcurrit, scilicet discantus, hocetus et organum“.

²² Die Ableitung der vier Stimmen des neuzeitlichen Tonsatzes von den vier Tetrachorden des antiken Zwei-Oktaven-Systems ändert Calvisius in der „Melopoiia“ (cap. 2), er bezieht die vier Stimmklagen auf die vier Stufen e—a—h—e'; später, in der „Exercitatio musica tertia“ (1611, quaestio 18) findet er eine Bestätigung für den Zusammenhang zwischen dem vierstimmigen Satz und den Stufen e—a—h—e' in der Vermutung, daß die Gesangsmelodie in der Antike von einem Instrument im Quart-, Quint- oder Oktavabstand begleitet worden sei.

²³ Cochlaeus, *Musica activa*, 1507 (B. Meier, AfMw IX, S. 28); Bermudo, *Declaratio*, 1555, und Vicentino, *Antica musica*, 1555 (O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, 1910, S. 188 bzw. 193); Claudio Sebastiani, *Bellum musicale*, 1563, cap. 30, fol. S 4r.

unum contrahendo, quod consequuntur in decem vel undecim lineis, quibus claves signatas suis locis praefigunt, quas similiter transversis lineis distinguunt, ad capacitatem tactus unius vel duorum, et partes seu voces ita inscribunt. Fit hoc modo, quando partes vel voces inter se miscentur et altera in alterius locum succedit, ut notulae variis modis confundantur. Cui remedium hoc inventum est, ut unius partis notulae rotundo, alterius quadrato, alterius item triangulorum corpore scribantur. Aut etiam, ut notulae diversarum partium colore distinguantur, ut quaedam atro, quaedam robore, quaedam viridi colore scribantur.“

Aus dem abschließenden Exkurs über den Einklang geht hervor, daß nicht nur der offene Unisonus, sondern auch verdeckte Einklangs-Parallelen einen allegorischen Sinn haben konnten.

(228) „Videlicet apparet hinc, quis usus unisoni in harmonia esse possit. Si unam eandemque rem harmoniâ exprimere velimus, vel etiam impiam sterilitatem paupertatem etc, tuto unisonus adhiberi potest. Contra verò si multitudo vel copia et varietas ostendenda est, unisonus planè vitandus est. Verò cum in multitudine partium harmoniae non semper fieri possit, (229) tegitur quodammodo unisonus, si non eodem tempore simul et semel in aliqua clave coincidat, sed alter alterum in posteriori notulae parte tantum attingat, hoc vel simili modo

Ic	Id	Ie
Fc	Gd	c

II.

In dem Entwurf eines Briefes an Valentin Goetting²⁴ kritisiert Calvisius die „Nova et exquisita Monochordi dimensio“ (1590) von Schneegaß²⁵. Schneegaß wollte die mitteltönige Temperatur am Monochord demonstrieren — Calvisius versucht zu beweisen, daß Schneegaß den Zweck des Monochords verfehlt, praktisch allgemein brauchbare und mathematisch rationale Intervalle zu bilden. Die mitteltönige Temperatur, die Verteilung des syntonischen Kommas, vermindert zwar die Unvollkommenheit der künstlichen Tasteninstrumente, ist aber für Vokalmusik unbrauchbar, denn die natürliche und vollkommene menschliche Stimme soll die Integrität der rein gestimmten Intervalle wahren und das syntonische Komma nicht verteilen, sondern es an passender Stelle addieren oder subtrahieren²⁶.

(253) „Jam propius accedam ad Snegassium²⁷. (254) Instrumenta musica sunt vocis humanae aemula. Vox humana à natura et imprimis à Deo Optimo Maximo proficiscitur. Instrumenta autem sunt industriae et ingenii humani inventa ad imitandum naturam. Unde consequitur voces excultas hominum Musicorum et exercitatissimorum multò suaviorem Harmoniam repraesentare, ac instrumenta Musica, etiamsi optima eligantur. Optima autem instrumenta quae quam proximè ad naturam accedunt, videntur tubae et taratantarae²⁸, propterea quod spiritu ore et quasi voce humana adjuventur, reliqua imperfectiora sunt, ut organa, clavichordia. Praeterea vox humana hoc habet, ut ex quolibet dato sono, sive ille gravis sit, sive acutus, etiam in commatis, semitoniis etc quicumque oblatus fuerit, omnia

²⁴ S. 249—257.

²⁵ Valentin Goetting ist Verfasser eines Vorworts zu dem Traktat von Schneegaß.

²⁶ S. unten.

²⁷ Der erste Teil des Briefes (S. 249—253) enthält eine Ableitung der einfachen Intervallproportionen von der Proportion der Oktave durch harmonische Teilung (der Oktave, Quinte und großen Terz) und Subtraktion sowie eine Erklärung der Monochordteilung.

²⁸ In den „Exercitationes duae“ (1600) gebraucht Calvisius das Wort „taratantarae“ synonym für „tubae“ (Benndorf, S. 451); es stammt aus dem Vers des römischen Dichters Ennius „at tuba terribili sonitu taratantara dixit“ (S. Behn, *Das Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, 1954, S. 137).

intervalla vera et legitima formare possit, quod instrumenta prorsus nequeunt. Ideo cum illae proportionales de quibus tractavimus, conveniunt voci humanae atque ita naturae, cum ex natura proficiscantur, Instrumenta ut imitari possint vocem humanam temperaturam quadam eò redigenda sunt. Nec contrario modo ex instrumentis naturalis et perfecta Musica judicanda, id quod facit Snegassius²⁹, qui putat ex instrumentis vocem humanam et naturalem Musicam in ordinem cogi posse. Sed hoc modo imperfectum quid regula constituitur perfectioris rei et Canon inflectitur ad defectus mensuram.“

Calvisius unterscheidet zwei Temperaturen, die er bei Zarlino fand, und weist nach, daß eine dritte Temperatur, die Schneegaß vorschlägt, nur eine Modifikation der zweiten ist.

(255) „Hoc comma ita distribuendum est, ut primum toni ad aequalitatem revocentur, et deinde consonantia tamen non violentior, quod quidem conatus est hoc modo: Septem sunt claves in quolibet diapason, ideo divisit³⁰ hoc comma in septem partes et clavibus ita applicuit, ut Tonus major diminueretur quatuor septimis partibus, Tonus minor autem augetur iisdem quatuor septimis, semitonium autem augetur duabus septimis. Cum haec tria intervalla constituant diatessaron, ipsum diatessaron excedit suam proportionem $\frac{4}{3}$ duabus septimis, atque ita cum creverit diatessaron, necesse est diapente iisdem duabus septimis diminui. Nam diapason est akineton. Haec est prima temperatura, qua instrumenta ad vocem humanam diriguntur. Idem autor qui hanc temperaturam docuit, monstrat etiam aliam³¹, quae convenientior videtur. Videlicet dividit comma idem in quatuor partes. Et Tono majori detrahit duas videlicet dimidium commatis, Tono minori addit duas, sive dimidium commatis, et semitono majori addit quartam tantum partem commatis. Ita diatessaron augetur quarta parte commatis, et diapente eadem parte commatis diminuitur. In hac temperatura Ditonus in sua vera proportione retinatur, (256) et item sexta minor in $8 : 5$. Reliqua autem, ut semiditonus et sexta major augetur quarta parte commatis. Hae sunt duae temperaturae quibus instrumentis auxilium ferri potest . . . Ex his temperaturis Snegassius³² sequitur alteram, si sciens fecit, nomen Zarlino apponere debuisse, hic enim est qui eam tradidit. Si insciens, laudo ipsius ingenium industriam et diligentiam. Quod autem eadem sit sic demonstro. Comma dividatur in quatuor partes quod fit si 81 et 80 multiplicentur per quatuor unde orientur 324 et 320. Si inferantur medii numeri habebimus partes quatuor, videlicet $\frac{324}{323}$, $\frac{323}{322}$, $\frac{322}{321}$, $\frac{321}{320}$ Sumatur ultima pars $\frac{321}{320}$ et addatur ad $\frac{4}{3}$ diatessaron, oriatur $\frac{107}{80}$ quantitas intervalli diatessaron sed in temperatura instrumentorum. Eadem quarta pars detracta ex diapente relinquit proportionem $\frac{160}{107}$.“

Das syntonische Komma kann nicht gleichmäßig verteilt werden; die Komma-Differenz zwischen dem großen und dem kleinen Ganzton ($9 : 8$ und $10 : 9$) wird nur praktisch gemildert, nicht mathematisch aufgehoben. Die mitteltönige Temperatur ist also „unbestimmt“.

²⁹ Schneegaß, cap. 7: „Quoties etiam integram aliquam Cantilenam, et quidem difficilissimam, Monochordi ductu, discere vel examinare sive sonare cupieris, attende in qua clave prima eius Nota posita sit: eandem in Monochordo pulsa, et mox audies sonum optatum. Simili modo deinde per reliquas claves discurre, et sic Cantilenam cum omnibus suis Intervallis et facillè invenies et ritè addisces“.

³⁰ Zarlino beschreibt (Istitutioni II, 42–43) eine (nicht mitteltönige) Temperatur, bei der die sieben Terzen der diatonischen Skala um $\frac{1}{7}$ des syntonischen Kommas vermindert werden und die Quinten $\frac{2}{7}$, die großen Ganztöne $\frac{4}{7}$ zu klein, die Quartan $\frac{2}{7}$, die kleinen Ganztöne und die Halbtöne $\frac{3}{7}$ zu groß sind (W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935, S. 33 ff.). Die Abweichungen in Calvisius' Darstellung sind geringfügig: Die kleinen Ganztöne ($d-e$ und $g-a$) werden um $\frac{4}{7}$ (statt $\frac{3}{7}$), die Halbtöne um $\frac{2}{7}$ (statt $\frac{3}{7}$) vergrößert.

³¹ Zarlino (*Dimostrazioni* V, Einleitung): Die großen Terzen werden rein gestimmt, das syntonische Komma in vier Teile gespalten, die Quinten um $\frac{1}{4}$ des Kommas vermindert usw.

³² Schneegaß (cap. 4) bestimmt die temperierte Quarte als $\frac{107}{80}$, die Quinte als $\frac{160}{107}$, den Ganzton als $\frac{12800}{11449}$ und die kleine Terz als $\frac{1225043}{1024000}$.

(256) „Hoc modo credo, responderi potest ad quaestionem à Snegassio videlicet propositam. Diatessaron quidem excedere suam proportionem sed in instrumentis Musicis imperfectis, alias autem in naturali voce suam proportionem retinere. Atque ita etiam (257) diapente diminui, quod alias attendenti facile apparet, nam quintae in instrumentis, quando chordae intenduntur, si ad aurium iudicium respicias, non assequuntur justam attitudinem. Sed jam mihi ratio reddenda est quod affirmavi ipsum sequi numeros surdos, quod sic demonstro: Nulla proportio superparticularis in aequales partes dividi potest, testantibus omnibus mathematicis. Comma est in superpartulari 81/80 ergo Comma nec in quatuor neque in alias aequales partes dividi potest. Hoc cernis etiam ex numeris partium commatis datis, si differentiam respicias. Nam 1/320 major est pars quam 1/321, et haec major quam 1/322, et haec major quam 1/323. Cum igitur pars certa commatis dari non possit, consequens est, incertam sumi et ad diatessaron addi. Si incerta provenit etiam numerus et proportio surda et incerta. Apud mathematicos autem nihil incertum esse debet. Ulterius si ex sesquioctava dimidium commatis detrahatur, et ad sesquinonam idem dimidium commatis addatur, non sequitur, quod aequaliter augeantur et diminuuntur, sed propter partem dimidiam incertam Sesquinona aucta excedit sesquioctavam diminutam . . .“

In zwei Entwürfen zu einem Brief an Schneegaß³³ ergänzt und präzisiert Calvisius seine Argumentation. Der Begriff des „bestimmten Teils“ einer Proportion bezeichnet im mathematisch strengen Sinne nur aliquote Teile.

(263) „In octavo studuisti unum argumentum evertere, quo affirmavi certam partem commatis dari non posse . . . Pars certa autem alicuius proportionis est, quae quotiescumque fieri potest in illa proportionem cuius pars est sumta ut binarius est certa pars senarii quia ter sumtus, constituit totum. Et haec pars certa à Mathematicis dicitur Pars aliquota, sive pars multiplicativa. Contra binarius non est pars certa, nec aliquota vel multiplicativa in Quinario, quia nunquam constituet Quinarium, bis enim sumtus, minorem numerum efficiet quaternarium, ter, majorem et senarium. Et haec pars nominatur Pars non aliquota (264) et improprie pars dicitur, nec ad Mathemata, nisi per accidens, pertinet. Jam Pars illa Commatis 321/320, quam quartam vocamus nequaquam est pars certa, sive aliquota Commatis, alias quater sumta efficeret comma, quod demonstravi, ut vides fieri non posse, ergo est pars non aliquota hoc est incerta et surda. Nullum etiam exemplorum quae ad stabilendam tuam sententiam affers est pars certa, ut demonstravi. Frusta igitur adhuc laboras. Fortassis dices, Zarlinus aequae est incertus ac ego, et hoc innuis paragrapho 4. Respondeo, Zarlinus non quaerit proportionem exactas in instrumentis imperfectis³⁴. Hoc tantum vult ut quantum fieri potest, ad perfectionem humanae vocis instrumenta quam proxime accedant“³⁵.

Calvisius versucht, die Unvollkommenheit der Tasteninstrumente genauer zu beweisen und meint, aus der Ordnung der Intervalle in dem antiken diatonisch-syntonischen Tetrachord sei die Regel abzuleiten, daß in der untransponierten diatonischen Skala die Stufe *b* (die als diatonisch galt) um das syntonische Komma erhöht werden müsse³⁶. Wenn die diatonische Skala transponiert wird, sollen Sänger die dem Ton *b* analogen Töne erhöhen; auf den starren Tasteninstrumenten

³³ S. 263–267 und 268–269.

³⁴ Zarlino bezeichnet (*Dimostrazioni* V, Prop. 2) die Teile des syntonischen Kommas als „*sordo, et irrationale*“, denn „*l'intervallo Superparticolare, com' è il nominato* (das Komma), *non riceve nè uno, nè più termini mezani rationali*“.

³⁵ Die folgenden Auseinandersetzungen über Rechenfehler und die Orthographie griechischer Termini (S. 264 bis 265) sind belanglos.

³⁶ Durch Erhöhung der Stufe *b* werden zwar die „falschen Terzen“ *g-b* und *b-d'* korrigiert (s. Anm. 37), aber der Aufstieg von einem großen Ganzton (9 : 8) zu einem kleinen Ganzton (10 : 9) in den Tetrachorden *H-e* und *e-a* wird im Tetrachord *synemmenon a-d'* in sein Gegenteil verkehrt.

aber gerät bei Transpositionen das Komma an falsche Stellen — also sind die Tasteninstrumente unvollkommen. Calvisius setzt voraus, daß das Komma nicht an sich, sondern nur an falscher Stelle die Ordnung des Tonsystems stört, die Temperierung demnach kein Mittel ist, einen Fehler im System, das syntonische Komma, zu verstecken, sondern nur ein größeres Übel, das Erscheinen des Kommas an falschen Stellen, durch ein kleineres Übel, die Verteilung des Kommas, verhindern soll.

(265) „*In undecimo, cur minor Tonus sequatur majorem quaeris. Respondeo, Musici veteres omnes claves secundum tetrachorda disposuerunt, in his tetrachordis semper post majorem tonum sequitur minor ascendendo et absoluto uno tetrachordo sequitur ascendendo aliud. Differentia quaedam incidit tetrachordorum in Synemmenon, cuius exemplum posuisti sed hic qui occurrit semiditonus falsus voce humana corrigitur addito commate, atque ob id difficilimus est ex H in f ascensus, prasertim à non exercitatis*³⁷. *Plura intervalla quae videntur vitiosa occurrent si integram scalam extra proportiones constituas, verum nempe omnia à voce humana, à certo termino incipiente, et ubicumque vertit* (266) *se intendente aut remittente corriguntur. Si aliquando erit otium in numeris id demonstrabo, et si mihi artifex esset in instrumento Polychordo*“³⁸.

Unsangliche chromatische Halbtonfolgen hält Calvisius für widernatürlich.

(266) „*De semitonio minore in eadem linea collocanda an non, excidit mihi quid de eo scripserim, nullum enim mihi reliqueram exemplar. Haec autem est mea sententia, quod non alibi quam in eadem linea collocari possit, verum an debeat, hoc est an in consecutione, et modulatione ita usurpari debeat, ut nullo interpositio alio intervallo se sequatur, de hoc dubito*³⁹. *Vox humana enim hoc intervallum hoc modo non efformabit ideoque tristissimum efficit sonum et seorsum, puto igitur hoc fieri contra naturam, etiamsi pernotissimi artifices conati fuerunt.*“

Im Schlußabschnitt des Briefentwurfs verwirft Calvisius Glareans pythagoreische Tonbestimmungen⁴⁰ als zu kompliziert und konstruiert mit kleineren Zahlen die Skala in reiner Stimmung, ohne allerdings die zu kleine Terz *d-f* und die problematische Stufe *b* zu berücksichtigen. In dem zweiten Entwurf zu einem Brief an Schneegaß wird nur umständlich bewiesen, daß es unmöglich ist, die überteilige Proportion 81 : 80 des syntonischen Kommas gleichmäßig zu teilen.

Die Kritik an den „*Isagoges Musicae libri duo*“ (1591) von Schneegaß richtet sich gegen unklare oder veraltete Begriffe und Unterscheidungen, ungenaue Definitionen und falsche Verallgemeinerungen.

(270) „*Caput primum. Musica versatur circa cantum sive numerum sonorum* (Zitat). *Numerus sonorus est idem quod intervallum. Ut autem non dico Musica versatur circa intervallum, sed circa intervalla potius ita dicendum circa numeros sonoros... Caput*

³⁷ Rein gestimmte kleine Terzen (6 : 5), zusammengesetzt aus einem großen Ganzton (9 : 8) und einem großen Halbton (16 : 15), sind *e-g*, *a-c'* und *h-d'*; die Terz *d-f*, zusammengesetzt aus einem kleinen Ganzton (10 : 9) und einem großen Halbton, ist um das syntonische Komma zu klein. Bei dem „*schwierigen Aufstieg von H nach f*“ muß also, damit der Unterschied der Terzen *H-d* und *d-f* ausgeglichen wird, die Stufe *d* um das halbe Komma erniedrigt werden. Weitere Schwierigkeiten verursacht die Stufe *b*, die Triten synemmenon: Wenn man das Intervall *a-b* als großen Halbton bestimmt, ist die kleine Terz *g-b* zu klein und die große Terz *b-d'* zu groß; die „*falsche kleine Terz*“, die durch Berücksichtigung des Tetrachords synemmenon entsteht und durch „*Erweiterung um das Komma korrigiert werden muß*“, ist also die Terz *g-b*.

³⁸ Zarlino, *Sopplimenti IV*, 37 (Dupont, S. 44 ff.).

³⁹ Schneegaß, cap. 5: „*Utriusque Semitonii in chromatico seu peregrino modulationum genere: Majoris vero solius in Diatonico seu vulgari nostro usus est.*“

⁴⁰ *Dodekachordon I*, 2 und 19.

*secundum. De definitione cantus*⁴¹. Cantus non videtur rectè definitus. Nam cum Harmonia (Melodia) fit cantus, Melodia (Harmonia) similiter, quid ex Melopoiia mea facile intelliges, et sic cantus latius pateat quam Melodia, latius quid perangustum definitur. Ego diceres, cantum esse modulationem. De Cantu ficto⁴². Cantus fictus est superfluum somnium nimium sapientis Musici, quo perturbantur discentes. Reducitur ad regularem, si ad secundam eleuetur, vel ad transpositum sive mollem, si ad quartam deprimatur. Fac periculum in tuis psalmis . . . (unleserlich) audies cantilenam elegantius procedere. In quarto capite divisio pausarum in generales finales etc⁴³ non videtur magnopere necessaria, quia utilitatem exiguam habet, quod ad principium attinet rarè hodie inveniri. De pausis quaedam attigi in Melopoiia, quemadmodum de tactu in Compendio altero. (271) Ad cap. 8. Non infeliciter procedit quod monui detinendos pueros in aliqua deductione ad unum modum, facilius ita assuescunt mutationibus. Ad librum secundum. An semitonium minus in Chromatico, sive an Chromaticum in Musica figurali haberi possit aliquando videbimus⁴⁴. De diapente⁴⁵. Mallem ut species eius distribueres secundum voces Musicales, ut et species diapason, vides in Melopoiia ut cognitio Modorum pueris facilius proponi posset. In capite quarto species diapason ut monui rectè asserventur. Quod assertitur de divisione Harmonica et Arithmetica, obscurum est et falsum⁴⁶. Non omnis mediatio Harmonica dat intervallum Harmoniis idoneum, etiamsi intervallum Musicum gignat, quod alias demonstrari potest. Proportio quadrupla Harmonicè, Arithmeticè et Geometricè dividi potest in numeros sonoros, ut Geometricè 1 : 2 : 4 Arithmeticè 2 : 5 : 8 Harmonicè 5 : 8 : 20.“

III.

In dem Brief an Leonhard Schröter klagt Calvisius⁴⁷ über Widersprüche zwischen der Beschreibung der antiken Modi in Boethius' „*Institutio musica*“ und dem Kommentar in Glareans „*Dodekachordon*“ (lib. II) und versucht⁴⁸, Boethius genauer zu verstehen. Aber das Resultat ist wie bei Zarlino⁴⁹ eine Gleichsetzung des antiken Dorisch (e'-e) mit dem neuzeitlichen Dur. Aus denselben Kapiteln der „*Institutio musica*“, deren Unklarheit das mittelalterliche Mißverständnis der antiken Skalen, die Umdeutung des antiken Dorisch zum mittelalterlichen Dorisch, verschuldete,

41 Lib. I, cap. 2: „Cantus est melodia ad certum Modum directa: voce vel instrumento, juxta consignatos characteres ritè exprimenda.“

42 Lib. I, cap. 2: „Reperitur etiam alicubi Cantus Fictus, qui et ipse transpositus et prorsus irregularis est . . . Cognoscitur ex uno vel duobus b b, aut ♯ sive ♯ non suo sed alieno loco praefixis.“ — „Cantus durus“ hieß die untransponierte Skala mit h durum, „cantus mollis“ die Skala in Quart-Transposition mit b molle, „cantus fictus“ die Skala in Transpositionen mit Kreuzen oder mehrfachem ♯. Calvisius tadelt die Bezeichnung „irregularis“ für den cantus fictus, weil durch Transpositionen die Ordnung der diatonischen Skala nicht aufgehoben wird. Andererseits wahrt er dem cantus mollis, den Schneeß den anderen Transpositionen gleichsetzt, seine traditionelle Sonderstellung und möchte den Gebrauch des Wortes „cantus fictus“ auf die Skala mit doppelter ♯-Vorzeichnung einschränken. (Auch das Beispiel für den cantus fictus in Lossius' „*Erotemata Musicae practicae*“ fol. B 7 hat doppelte ♯-Vorzeichnung.)

43 Lib. I, cap. 4: „Ex his (pausis) quaedam Generales dicuntur, quando nimirum in omnibus compositae cantilena vocibus pariter signantur: vel ab initio ad complendum tempus: vel in medio, ad significandum commune silentium. His additur Pausa Finalis: quae est virgula per omnes lineas spaciaque ducta, universis cantilena vocibus cessationem indicens.“

44 Lib. II, cap. 2: „Est autem duplex Semitonium, Majus et Minus: Graecè apotome kai leimma. Utriusque in Chromatico et subtiliore modulationum genere: illius verò solius in Diatonico et communiore usus est.“

45 Schneeß unterscheidet die Quintengattungen mi-mi, fa-fa, ut-sol und re-la (lib. II, cap. 2) und zählt die Oktavgattungen von d-d' bis c'-c'' (lib. II, cap. 4).

46 Schneeß deutet (lib. II, cap. 4) die Bezeichnungen „harmonische Teilung“ und „arithmetische Teilung“ im Sinne von „eher musikalisch“ oder „eher mathematisch einleuchtend“: „Aut enim Quarta collocatur supra Quintam, et vocatur Harmonica divisio, quòd talia Intervalla harmoniis sint idonea: aut fit contrarium, et dicitur Arithmetica, quòd Quarta infra Quintam, numero magis quàm harmonia constet.“

47 S. 258—260.

48 S. 260—262.

49 *Istitutioni* IV, 8 und *Dimostrattoni* V.

liest Calvisius auf der Suche nach der ungetrübten antiken Tradition die neuzeitliche Auffassung des Tonsystems heraus. Mit den Theoretikern des Mittelalters teilt er den Fehler, daß er die von Boethius beschriebenen Intervallreihen umkehrt und sie von unten nach oben statt von oben nach unten liest. Die erste antike Oktavgattung $a'-a$, zusammengesetzt aus der Quarte $a'-e'$ und der Quinte $e'-a$, verwandelt sich in die Oktavgattung $G-g$, zusammengesetzt aus der Quarte $G-c$ und der Quinte $c-g$, die vierte und zentrale antike Oktavgattung, die dorische Skala $e'-e$, in die vierte und zentrale neuzeitliche Oktavgattung, die Dur-Skala $c-c'$. Eine scheinbare Bestätigung des Mißverständnisses findet Calvisius in Boethius' Beschreibung der Transpositionsskalen⁵⁰.

(260) „*Et hoc modo (Boethius) in capite 14 et 16 et 17 lib. 4 Modos distribuit. Hypodorium primo constituit, huic subjungit Hypophrygium, verum hunc integro tono altiorem facit quam hypodorium. Ulterius tertio loco ponit Hypolydium, et hunc similiter integro tono altiorem vult esse ac Hypophrygius. Hic aperte Glareanus cum Boethio pugnat. Quarto ponit Dorium, sed altior quam Hypolydius est tantum per semitonium. Hic vides nostrum Dorium longè alium esse. (261) Quinto ponit Phrygium, sed altiorem quam Dorium per Tonum. Lydium sexto loco ponit altiorem quam Phrygius similiter Tono. Septimo loco Mixolydium ponit semitonio tantum altiorem quam Lydius, octavo loco Hypermixolydium ex Ptolemeo⁵¹ annumerat, qui tono altior fit quam Mixolydius. Hic est ordo Modorum apud Boethium, ubi videri potest, quam statuat primam speciem diapason, videlicet hanc in qua primum diatessaron sit quod semitonium habet superiori loco, et postea diapente quod in tertio loco ascendendo semitonium habet. Haec autem species apud nos est illa quae est ex clave G in g, et jam Hypodorius esset ex G. g, Hypophrygius ex A. a, Hypolydius ex H. h, Dorius ex C. c, Phrygius ex D. d, Lydius ex E. e, Mixolydius ex F. f, Hypermixolydius autem idem esset qui hypodorius, quod vult etiam Glareanus⁵². Vides jam ex Boethio aut Ptolemaeo, quem Boethius ferè interpretatus est, nomina ordinem et certitudinem modorum, Glareani atque ita nostrorum defendi non posse . . .“*

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

VON HERMAN-WALTHER FREY, FREIBURG IM BREISGAU

II. DIE PRIVATKAPELLE

(Schluß)

Am 19. August 1519 (II. fol.29) wird das Pfeifercorps noch weiter verstärkt:

Et dicto di a Pietro Malet, Francesco Imperato et Guillermo Chiardo pifferi di N.o S.re ducati sessantatre per lor provisione a duc. septe per uno el mese cominciando a di primo di Septembre proximo Duc. 63.

Diese drei Pfeifer werden künftig nicht mehr erwähnt, sie standen also nur von September bis November 1519 im Dienste Leos X. — Hieronymo da Asti wird mehrere Male mit dem

⁵⁰ Die erste (hypodorische) Transpositionsskala ist die Transposition der ersten Oktavgattung ($a'-a$) in die mittlere Oktave $e'-e$: $e'-d'-c'-h-a-g-fis-e$; die zweite (hypophrygische) Transpositionsskala ist die Transposition der zweiten Oktavgattung ($g'-g$) in die mittlere Oktave: $e'-d'-cis'-h-a-gis-fis-e$ (usw.). E bzw. fis haben in der hypodorischen bzw. hypophrygischen Transpositionsskala die gleiche Stellung wie A in der untransponierten Skala; d. h. der „dynamische“ Proslambanomenos wandert in den Transpositionsskalen aufwärts: $e, fis, gis, a, h, cis, d$. Die Abstände der Proslambanomenoi in der Reihe der Transpositionsskalen faßte Calvisius irrig als Abstände der Grundtöne in der Reihe der Oktavgattungen auf.

⁵¹ Harmonik II, 10.

⁵² Dodekachordon II, 2.

Zusatz „*sona di bonaccordo*“ notiert. Er erscheint noch in der Liste der „*provisionati*“ für Februar, März, April 1521, in der folgenden vom 6. Juni 1521 ist er nicht mehr namentlich aufgeführt.

Die Blasmusik des Papstes wurde laufend weiter vermehrt:

1519, 7. September (II. fol. 31): *E piu a di 7 dicto a Zacharia trombone ducati ventisepte et 1/2 per sua provisione di 1/2 Agosto, Septembre et tucto Octobre proximo a ragione di ducati undici el mese* Duc. 27. 5.

Er erhielt 33 Golddukatens im Vierteljahr und ist noch bis Juli 1521 geführt.

Am 2. April 1520 (II. fol. 67) erscheint unter den verbuchten Provisionen für Februar, März, April erstmalig als Empfänger ein „*Marco Antonio da Bolognia sona di gravicembolo ducati sessanta*“ D. 60“.

Diesen Betrag bezieht er weiterhin vierteljährlich bis April 1521 einschließlich. —

Am 8. April 1520 (II. fol. 67v.) werden „*a quattro sonatori di pifferi milanesi ducati quaranta*“ gebucht. In der Provisionsliste vom 13. April 1520 (II. fol. 69) für Mai bis Juli ist an achter Stelle zu den bisherigen ein neuer Pfeiffer gekommen. An ihn werden gezahlt: „*a unaltro piffero musico preso adesso di novo detto messer Michele da Verona*“ Duc. 45“.

Am 21. August 1520 (II. fol. 80) ist unter „*Provisioni di Agosto, Settembre et Octobre*“ an ihn gebucht:

A messer Michele da Verona ducati novanta, con li quarantacinque hebbe di Aprile sara pagato fin al primo di Novembre, che fu acceptato di Febraro da N.ro S.re D. 90.

Er stand also seit Februar 1520 im Dienste des Papstes und bleibt in den Aufstellungen bis Juli 1521 erwähnt. — Weitere vier Musiker werden eingestellt:

A di 13 di Giugno M. D. XX. (II. fol. 76):

E piu ducati novantasei per provision di tre mesi di messer Francesco Tertio et tre soi compagni musici, che cantono con leuto, a ragione di ducati octo el mese per uno, et cominciorno a di primo di Maggio passato D. 96.

Diese Truppe wird noch bis April 1521 besoldet.

Am 12. Juli 1520 werden gezahlt „*a un musico di Corneto ducati novanta per sua provisione di tre mesi passati et di tre advenire, a ragione di quindici ducati el mese*“ D. 90.

Spätere Buchungen Serapicas nennen einen „*Iohannes Maria musico del Cornecto*“, der zum ersten Male in der Provisionsliste vom 21. August 1520⁹⁴ und zuletzt in der für Fe-

⁹⁴ ASTR. 1490 (Serapica II. fol. 80, 80v.): A di 21 dicto (August 1520)

<i>Provisioni di Agosto, VII. bre et Octobre</i>	D. 45
<i>A Bartholo fiammingho duc. XXXXV</i>	D. 33
<i>A Domenico piffero duc. trentatre</i>	D. 33
<i>A Bartholomeo piffero</i>	D. 33
<i>Ad Antonio maria piffero</i>	D. 33
<i>A Georgio lor compagno</i>	D. 33
<i>A Io. Iac(ob)o</i>	D. 33
<i>A Zacharia trombone</i>	D. 33
<i>A Franc(esc)o trombone novo in la provisione per il dicto tempo</i>	D. 33
<i>A Hieronymo de Asti musico</i>	D. 30
<i>A Marco Antonio musico</i>	D. 60
<i>A messer Michele da Verona duc. novanta, con il quarantacinque hebbe di Aprile sara pagato fin al primo di Novembre, che fu acceptato di Febraro da N.o S.re</i>	D. 90
<i>E piu duc. cinque per certe spese fe, quando ando la musica a la Manliana</i>	D. 5
<i>A messer Io. Maria musico del Cornecto</i>	D. 45
<i>A la compagnia di messer Franc(esc)o Tertio, che cantono con leuto, duc. novantasei</i>	D. 96

Allerdings würden sich die in dieser Quartalsliste für *Io. Maria musico* aus Corneto gezahlten Provisionen für 2 Monate (August, September) mit der Eintragung vom 12. Juli 1520 überschneiden, wenn es sich um die gleiche Person handelt, was ich jedoch annehmen möchte.

bruar bis April 1521 erwähnt wird und vielleicht mit dem vorstehend aufgeführten Musiker aus Corneto identisch ist. — August 1520 wird ein neuer Musiker eingestellt:

1520, 21. August. (II. fol. 80): *A Francesco trombone novo in la provisione per il dicto tempo* (August bis Oktober) _____ D. 33.

Er ist noch in der Quartalsaufstellung für Mai bis Juli 1521 genannt.

Wieder ein neuer Pfeiffer erscheint am 23. August 1520 (II. fol. 81): *A Melchiore milanese, che fu acceptato piffero in Castello al principio di Aprile a 6 ducati di carlini el mese, come li altri pifferi di li, per Aprile, Maggio et Giugno, Luglio et Agosto ducati ventidoi di camera iulii cinque* _____ D. 22 iul. 5.

Eine weitere Eintragung über ihn ist in den Büchern Serapicas nicht enthalten, so daß das Ende seines Dienstes wohl mit Ablauf des August anzunehmen ist.

Die Gehaltsliste vom 17. Dezember 1520 (III. fol. 1v.) faßt die vorstehend aufgezählten Musiker mit Ausnahme des Melchiore milanese zusammen. Es sind einschließlich der Gruppe des Francesco Tertio 18 Künstler:

Provisioni de Novembre, Dicembre et Gennaio

A Bartholo fiamengo _____	D. 45.
A Domenico p(iffer)o _____	D. 33.
A Bartholomeo p(iffer)o _____	D. 33.
Ad Ant(oni)o m(ari)a p(iffer)o _____	D. 33.
A Georgio p. (piffero) _____	D. 33.
A Jo(anni) Jac(obo) p(iffer)o _____	D. 33.
A Zaccaria Trombone _____	D. 33.
A Francesco Trombone _____	D. 33.
A Guidant(oni)o da Cesena _____	D. 21.
A Hier(onim)o da Asti _____	D. 30.
A Marco ant(oni)o musier ⁹⁵ _____	D. 60.
A m(esser) Michele da Verona _____	D. 45.
A m(esser) Io(anni) M(ari)a dal cornetto _____	D. 45.
Et piu al dicto duc. venti per mancia li da piu N. S. _____	D. 20.
A la Compagnia de m(esser) Franc(esc)o Tertio _____	D. 96.
A Gaspora fiamengo duc. sedeci per Dicembre et Genaro _____	D. 16.
A m(esser) Gabriele de Ancona ⁹⁶ _____	D. 150.

Die Gesamtsumme dieser Provisionsliste erreicht die außerordentliche Höhe von 609 Golddukaten. Läßt man die einmalige Remuneration von 20 Dukaten für Io. Maria dal Cornetto außer Betracht, so bleiben immer noch 589 Golddukaten, die in diesem Vierteljahr aufgewendet werden, oder über 196 Golddukaten im Monat. In der folgenden Aufstellung für Februar bis April vom 18. Februar 1521, die dieselben Künstler und ihre Provisionen aufführt, sind es sogar 597 Golddukaten, da „Gasparo fiamengo“ nicht für zwei, sondern für drei Monate Besoldung empfängt. Berücksichtigt man, daß nach den *libri Introitus et Exitus* für die dort verzeichneten *musici* und *cantores secreti* im achten Regierungsjahr Leos X., d. h. vom 13. März 1520 bis 12. März 1521, ein Aufwand von 108 Golddukaten im Monat erforderlich war, so erreichen die gesamten monatlichen Ausgaben für die Privatkapelle über 300 Golddukaten, eine Summe, die die höchsten Provisionszahlungen für die cappella pontificia im einzelnen Monat noch ein wenig übersteigt. Allerdings

⁹⁵ In der Gehaltsliste vom 18. Februar 1521 ist er als „*musico*“ bezeichnet.

⁹⁶ Ob dieser Musiker war, erscheint zweifelhaft; denn in den folgenden Quartalslisten der Gehälter der *pifferi* und übrigen *sonatori* ist er nicht mehr aufgezählt.

sind in der letzten von Serapica notierten Provisionsliste vom 6. Juni 1521 für die Zeit von Mai bis Juli die Zahl der Musiker auf 11 und die Ausgaben auf 387 Golddukaten gesunken. Diese betragen aber immerhin noch 129 Dukaten für den einzelnen Monat⁹⁷.

Neben diesen regelmäßigen Gehältern erhielt die Privatkanpelle an bestimmten Tagen noch besondere Geldgeschenke, so am Krönungstage des Papstes und am Fest der Heiligen Cosmas und Damian, der Schutzpatrone des Hauses Medici⁹⁸. So sind in den „*Spese private di Leone X*“ von Serapica verzeichnet:

1517, 27. September (I. fol. 31v.): *E piu a li cantori, pifferi et trombetti, tamburini et altre genti* _____ Duc. 200

1518, 27. September (I. fol. 73): *E piu dati a cantori, pifferi, trombetti, tamburini et altre genti a Santa Maria de la Querce* _____ Duc. 205 iul. 9

1519, 27. September (II. fol. 33): *E piu a di 27 di dicto, el di di Santo Cosmo, ali cantori, pifferi, trombetti, giuolatori etc. ducati ducento doro simili di mancie — son* Duc. 200

1519, 29. September (II. fol. 34): *E piu a N.o S.re a di dicto ducati quarantacinque, fra quali ne furno quatordici larghi, el resto di camera, dettonsi a li musici, furno in tucto di camera* _____ Duc. 45 iul. 3 b 5

1521, 19. März (III. fol. 14): *E piu ducati centoseptanta dui dati per mancia a li cantori, pifari, ttrombetti et altri musici* _____ D. 172

1521, 29. September (III. fol. 28): *A li cantori, pifari, trombetti, et altri musici furono al pasto di S. Cosmo ducati ducento octanta quattro, iulii septe 1/2* — D. 284, iul. 7 1/2.

Zum Abschluß mögen noch einige Notizen und Namen von Musikern folgen, die gelegentliche Belohnungen und Geschenke von Leo X. erhielten.

1516, 19. September (I. fol. 4v.): *E piu a li Todeschi delli Organi duc. XXV* Duc. 25

1516, 21. September (ib.): *E piu a di decto a dui cantori di Carpentras* Duc. 10

1516, 29. November (ib. fol. 15v.): *E piu a uno cantore ducati venti* Duc. 20

1517, 24. Juli (I. fol. 27): *E piu ducati trenta simili dati a uno musico a 24. di dicto* _____ Duc. 30

1517, 4. August (I. fol. 27): *Et a di dicto a uno cantore duc. XXV* _____ Duc. 25

1517, 8. September (I. fol. 27v): *E piu a di 8 di decto dati a uno prete M.o (musico?, eher maestro) di far viole ducati quaranta doro di camera* _____ Duc. 40

1517, 8. September (ib. fol. 28): *E piu a M.o (maestro) Baldino dipintore altri duc. venti per manufacture sue de uno organo* _____ Duc. 20

1518, 15. Mai (I. fol. 52): *E piu a di dicto a Ubaldino dant.o (d'Antonio) Ubaldini pictore fiorentino per resto di pictura del organo di guardaroba duc. cinquanta* — Duc. 50

1518, 24. Mai (I. fol. 53): *La S.ta di N.o S.re de dare duc. cento cinquanta doro di*

⁹⁷ (III. fol. 22, 22v.): *A di 6 di dicto (Juni)*

Provisione di Maggio, Giugno et Luglio

A Bartholo fiamengo _____ D. 45

A Domenico Pifaro _____ D. 33

A Bartholomeo p(ifar)o _____ D. 33

Ad Ant(oni)o m(ari)a p(ifar)o _____ D. 33

A Georgio pifaro _____ D. 33

A Io. Iac(ob)o p(ifar)o _____ D. 33

A Zaccaria Trombone _____ D. 33

A Franc(esc)o Trombone _____ D. 33

A Guido ant(oni)o da Cesena p(iffer)o _____ D. 21

A m(esser) Michele da Verona _____ D. 45

Al dicto per alcune spese facte per N. S. per nolo de habiti nel carnevale et per far fare libri di musica per andar fora il Maggio a la Magliana et per far conciare le storte duc. octo iul. dui _____ D. 8 iul. 2

A m(esser) Io. Mar(ia) del Cornetto _____ D. 45

⁹⁸ Den Jahrestag der beiden Heiligen hatte Leo X. im Konsistorium vom 23. September 1513 zum staatlichen Feiertag — „*inter festa palatii*“ — erhoben. Vgl. Il Diario di Leone X di Paride de Grassi, ed. Delicati — Armellini, Rom 1884, S. 7, 104 Note 18; Pastor a. a. O. Band IV, 1, S. 55.

- camera dati ali pifferi del R.mo car(dina)le di Ragana (sic für Aragona)*⁹⁹ — Duc. 150
E piu a di decto dati a un cantor francese per andare al paese duc. sessanta doro simili
 _____ Duc. 60
- 1518, 1. Juni (I. fol. 54): *E piu a di dicto dati a uno cantore* _____ Duc. 41
- 1518, 4. September (I. fol. 66): *E piu a di 4 a quel canta de Orlando* ———— Duc. 4
- 1518, 29. September (I. fol. 74): *La S.ta di N.o S.re de dare duc. dui a uno pucto cantore di mons. R.mo de Aragona* ———— Duc. 2. doro di camera
E piu a quello sono la lira in la Rocha di Viterbo duc. dui ———— Duc. 2.
- Am 6. Oktober 1518 (I. fol. 75v.) erhalten „*uno putto trombettier*“ und „*certe donne che cantavano*“ je duc. uno largo _____ Duc. 1 b 2¹/₂.
- 1518, 9. Oktober (I. fol. 78): *E piu a uno sonava la citara duc. uno nel Isola, disse messer Iulio di M.o Arcangiolo* _____ Duc. 1
- 1518, 28. Dezember (I. fol. 91): *E piu a di 28 di decto a un pucto Ferrarese sono di bono accordo in Castello duc. venti* _____ Duc. 20
- 1518, 29. Dezember (ib. fol. 92): *E piu a li musici di Mons. R.mo de Aragona duc. centoventicinque per mancia* _____ D. 125
E piu a li cantori de la cappella duc. cinquanta per mancia ———— Duc. 50
- 1518, 31. Dezember (I. fol. 92): *E piu a di ultimo ali pifferi di Castello per mancia duc. venticinque* _____ Duc. 25
- 1519, 4. Januar (I. fol. 93v.): *E piu a M(aestr)o Giachetto cantore da Spilimberto duc. venticinque* _____ Duc. 25.
- Vielleicht ist auf diesen Sänger eine weitere Notiz zu beziehen:
- 1520, 9. Mai (II. fol. 71): *A di 9 a m.o Giachetto cantor servitore de la casa de Ragoni duc. venti* _____ Duc. 20.
- 1519, 15. Mai (II. fol. 16): *E piu adi 15 di dicto ad uno trombetta duc. quattro per lui, et duc. trenta per maritar una sua figliola* _____ Duc. 34
- 1519, 15. Juni (II. fol. 20): *A 6 musici de Re di Francia vestiti di bianco duc. cento-cinquanta* _____ Duc. 150
A 6 musici tedeschi duc. venti _____ D. 20
- 1519, 13. Oktober (II. fol. 36): *La S.ta di N.o S.re de dare duc. dieci doro di camera dati a uno Francese che fa el sono de sonagli* _____ Duc. 10
- 1520, 4. Januar (ib. fol. 59): *La S.ta di N.o S.re de dare duc. uno doro di camera dato a Matteo tamburino di Castello di mancia, disse messer Iulio de Tuti* ———— D. 1
- 1520, 18. November (II. fol. 90): *Al sonator de la cithara che canta de improvviso* _____ D. 4
- 1520, 31. Dezember (III. fol. 3v.): *Al Babbo trombetta ducati trenta per comprar un cavallo* _____ D. 30
- Am 21. Januar 1521 (III. fol. 5) erhält „*una donna Pistolese die canta*“ 10 Dukaten.
- 1521, 1. Januar (III. fol. 4): *A N.ro S.re ducati sexanta per dar a li trombecti, porto messer Bart(olome)o.* _____ D. 60

⁹⁹ Kardinal Luigi d'Aragona, ein Abkömmling des aragonesischen Königshauses, hatte unter Alexander VI. den Purpur erhalten. Zunächst gehörte er dem engeren Vertrautenkreise Leos X. an. Die guten Beziehungen zu ihm lockerten sich jedoch in den folgenden Jahren. Seine im Frühjahr 1517 angetretene Reise nach Deutschland, Flandern und Frankreich brachte ihn — zu Unrecht — in den Verdacht der Teilnahme an der Verschwörung des Kardinals Petrucci gegen das Leben des Papstes. Nach seiner Rückkehr nach Rom am 16. März 1518 fand seine Aussöhnung mit Leo X. statt. Das gute Verhältnis blieb bis zu seinem am 21. Januar 1519 erfolgten Tode. Durch seine glänzende Hofhaltung und seine Freigebigkeit war er in Rom sehr beliebt. Gleich Leo X. war er sehr musikliebend. Wie die Buchungen Serapicas folgern lassen, unterhielt er offenbar eine eigene Kapelle, für die er sich aus Frankreich einige Musiker mitgebracht hatte. Besondere Vorliebe zeigte er während seiner Reise für kunstvolle Orgeln. Eine solche bestellte er während seines Aufenthaltes in Brixen bei einem geschickten Orgelbauer. Vgl. auch L. Pastor, Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518, beschrieben von Antonio de Beatis, Freiburg/Br. 1905, S. 5 ff., 14, 29.

A 5 trombetti di Castello ducati quattro per uno di mancia anzi furono pifferi — D. 20
 1521, 6. März (III. fol. 12): *A Bartholomeo et Bartholo fiamengo pifari di N.o S.re per
 andare a Loreto ducati dieci per homo* — D. 20
 1521, 1. April (III. fol. 15): *A N.o S.re duc. sexanta dette per mancia a piu musici in
 Belvedere* — D. 60.
 1521, 25. Juni (III. fol. 23v.): *A tre sonatori de arpa, tamborino et violetta, che sono-
 rono el di de S. Ioanni innanti a N. S. ducati cinque* — D. 5.

Mit der bereits erwähnten Buchung von D. 284 iul. 7^{1/2} am 19. September 1521 an die Sänger, Pfeifer, Trompeter und sonstigen Musiker anlässlich des Tages der Hl. Cosmas und Damianus hören die Notizen Serapicas über die Musiker am päpstlichen Hofe auf. Am 1. Dezember 1521 starb Leo X. unter Hinterlassung zerrütteter Finanzen und einer außerordentlichen Schuldenlast. So war es kein Wunder, daß die päpstliche Privatkapelle auseinanderfiel und ihre Künstler sich zerstreuten, um so mehr als der Nachfolger, Hadrian VI., bei der Vermögenslage, die er vorfand, sich zu äußerster Sparsamkeit genötigt sah. Erst unter dem zweiten Mediceerpapst, Clemens VII., der am 19. November 1523 gewählt und am 26. November gekrönt wurde, trat wieder eine Wandlung ein. Selbst ein ausgebildeter Musiker („*perfetto musico*“) und mit einer wohl lautenden Stimme begabt¹⁰⁰, lag ihm entsprechend den Traditionen seiner Familie die Pflege der Musik und ihrer Meister besonders am Herzen. Schon am 16. Januar 1524 findet sich eine Notiz über Geldgeschenke des Papstes an den berühmten Sänger und Komponisten Philipp Verdelot und einen Begleiter von ihm:

1524, 16. Januar (ASTR. 1491 fol. 50v.):¹⁰¹

1523 (1524 st. com.) *Adi 16 Genaio*

E a di ditto dati a Verdelotto cantore in San Giovan in Fiorenza duchatti vinticinque di camera, qualli si dano per mancia per comission de papa Clemente, porto il dito — duc. 25
E al di dito dati al compagno di ditto Verdalotto duchatti dieci di camera per comissione del papa Clemente, porto il dito contanti — duc. 10
E a di dito dati a Fr(ances)cho fiorentino, qualle inpara cantare, duchatti dieci di camera, porto il dito contanti — duc. 10

Am 16. Mai 1524 erscheint ein „*Galeazzo sonatore di liutto*“, der mit 12 Kammerdukaten belohnt wird. Die gleiche Summe erhält er — „*a Galeazo mussicho*“ — am 29. August 1524 „*per mancia*“. Offenbar handelt es sich um den langjährigen Kammermusiker Leos X. Galeazzo Baldo da Bologna, der schon vor 1513 der familia der Casa Medici angehört hatte und nun im Dienste von Leos Vetter wiederkehrt. Aus den Eintragungen geht das Instrument, das er spielte, hervor. Er war Lautenist. — Auch der Name eines zweiten Kammermusikers und Familiaren Leos X., des „*conte Giovan Maria sonatore*“ taucht wieder auf:

1525, 3. Juli (1491 fol. 76v.): *E a di 3 dito dati al Conte di Verruccio duchatti vinticinque* — duc. 25.

Außer diesem einmaligen Geldgeschenk sind Provisionszahlungen an ihn nicht notiert, so daß man in Ermangelung weiterer urkundlicher Zeugnisse einstweilen annehmen muß, daß er selbst nicht in den Dienst Clemens' VII. zurückgekehrt war. Jedoch werden von seinen „*compagni*“ für August und September 1525 zwei, von Oktober 1525 bis zum 31. Oktober 1526 drei „*sonatori di liuto*“ mit insgesamt 8 bzw. 12 Golddukaten im Monat honoriert.

¹⁰⁰ Vgl. Pastor a. a. O. Band IV, Teil 2, S. 173; H.-W. Frey, Klemens VII. und der Prior der päpstlichen Kapelle Nicholo de Pitti, in „Die Musikforschung“ IV. Jahrg. 1951, S. 179 f. und die dort aufgeführte Literatur.
¹⁰¹ Der Codex enthält auf fol. 49v. bis 97v. den Exitus vom 13. Dezember 1523 bis zum 6. März 1527.

1525, 31. August (ib. fol. 78): *E a di ultimo ditto duchatti otto dati alli compagni di messer Giovan Maria sonatori di lauito per il mese dagusto per sua provisione* — duc. 8
 1525, 31. Oktober (ib. fol. 80): *E a di ultimo ditto dati alli tre compagni del conte Giovan Maria di Verrugcio duchatti dodeci di camera per sua provisione del mese di Ottobre* — duc. 12.

Weitere Zahlungen von 12 Dukaten an sie finden sich in den folgenden Monaten¹⁰² gebucht, zum letzten Male am 31. Oktober 1526 für diesen Monat.

Noch andere gelegentliche Belohnungen des Papstes an Musiker finden sich notiert:

1524, 15. April (ib. fol. 55): *E a di dito dati a Iacomo cornatto duchatti dieci doro di camera, porto il dito contanti* — duc. 10

1524, 24. April (ib. fol. 56v.): *A ditto dati a Giovan organista per una cassa per lorgano, porto contanti Piero Navareso contanti (sic)* — duc. 1

1525, 30. November (fol. 81v.): *E a di ultimo ditto monta in tuto el vestire de li cantori duchatti cento vintiuno di camera e giuli cinque e baiocchi unno* — duc. 121 j. 5 1.

1526, 10. Januar (fol. 83): *È a di ditto a mastro Lorenzo da Gaietta sonatore de chlauasinbolo (sic) duchatti vinticinque* — duc. 25

1526, 25. Februar (fol. 84v.): *E a di dito pagati a Baccio de lorgano per ritornare a Fiorenza duchatti dieci* — duc. 10

1526, 21. November (ib. fol. 94): *E a di 21 ditto dati a Cornelio cantore da Fiorenza duchatti quatro, porto il ditto contanti* — duc. 4.

Diese Ausgabebuchungen lassen erkennen, daß Clemens VII. nach dem Vorbilde seines verstorbenen Veters neben der auf 24 Sänger begrenzten cappella pontificia sich schon von den ersten Regierungsjahren an eine Privatkapelle hielt. Das Bestehen einer solchen ist für das letzte Pontifikatsjahr urkundlich erwiesen. Denn der päpstliche Kapellsänger Jéan Conseil wird in einem Dokument vom 7. September 1534¹⁰³ ausdrücklich als „maestro di cappella secreta di N. S.“ genannt. Über ihn finden sich folgende Eintragungen:

1525, 18. Oktober (ib. fol. 79v.): *E a di 18 ditto dati a messer Bernardo Brazo duchatti cinquanta, che tanti ne ha fatti rispondere a mastro Giouan Consilion a Lion* — duc. 50

1526, 20. Januar (fol. 83): *E a di vinti ditto pagati a Bernardo Brazo duchatti dieci e a Bonocoro (sic) Rucelαιο schudi sedeci e a Gadi schudi dieci che sono in tuti trentasei, qualli haueuano prestati a mastro Gian Consigliion* — duc. 36

1526, 17. Juni (ib. fol. 89v.): *E a di 17 dati per la spesa di vestire mastro Giovan Consigliion e il puto suo duchatti trentaotto e baiocchi cinque* — duc. 38 B. 5

1526, 11. September (ib. fol. 92): *E a di dito dati a mastro Gian cantore Consilion per conto del mastro di casa per la provision di mesi tre, a duchatti sedeci il mesi, in tuto duchatti quarantaotto* — duc. 48

1526, 11. September (fol. 92): *E a di dito dati al dito mastro Gian Consigliion duchatti vinticinque per andare in Francia* — duc. 25

1526, 5. November (fol. 93v.): *E a di ditto dati a mastro Gian cantore per la provisione sua per il mese dottobre duchatti sedeci* — duc. 16.

Hiernach war Jéan Conseil im Sommer oder Herbst 1525 und wieder im September 1526, wohl im Auftrage Clemens' VII., in Frankreich. Im Juni 1526 wurde er zum maestro della cappella secreta des Papstes ernannt und vom Juli an mit einem Monatsgehalt von 16 Golddukaten besoldet. Darauf deuten seine Einkleidung im Juni und auch die Nachzahlung vom

¹⁰² Ich erwähne solche vom 31. Januar, 24. Februar, 30. April, 30. Juni und vom 31. August 1526 (ibidem fol. 83v., 84v., 89v., 91, 91v.) jeweils für den abgelaufenen Monat.

¹⁰³ Vgl. BVat., Vat. lat. 10599 fol. 156v., abgedruckt bei H.-W. Frey, „Michelagnolo und die Komponisten seiner Madrigale“, in Acta musicologica 1952, Vol. XXIV, Facs. III.—IV., S. 164, Note 68. — Siehe auch K. Frey, „Studien zu Michelagnolo Buonarrotti und zur Kunst seiner Zeit“, im Beiheft zum 30. Bande des Jahrbuchs der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1909, S. 138, Reg. Nr. 8.

September 1526 für drei Monate. Von Oktober an laufen die Provisionszahlungen monatlich mit 16 Golddukaten bis zu der letzten vom 31. März 1527, mit der die Eintragungen dieses *Liber Introitus et Exitus enden*. So ist Jean Conseil schon damals der Leiter der Privatkanpelle seines Herrn, bis der Krieg mit dem Kaiser, die Erstürmung und Plünderung Roms durch das Heer Karls von Bourbon am 6. Mai 1527 und die Gefangennahme des Papstes das künstlerische Leben der Ewigen Stadt und des päpstlichen Hofes, wenigstens bis zum Herbst 1528, zu völligem Erliegen brachten.

*

Quellen-Nachweis

Die Regesten, die die einzelnen Sänger der päpstlichen Kapelle betreffen, sind folgenden Quellen entnommen:

Alphonsus Roderici de Frias: Reg. Vat. 993 fol. 114; 1023 fol. 22; 1049 fol. 35; 1071 fol. 316v.; 1069 fol. 29. — Alphonsus de Troya: Reg. Vat. 999 fol. 174v., 172v.; 1070 fol. 290v. — Andreas Michot: Reg. Vat. 1205 fol. 689; Herg. 7177—7178; Reg. Vat. 1053 fol. 137; 1064 fol. 62; 1046 fol. 288; 1064 fol. 59v.; 1207 fol. 184; 1115 fol. 298v.; 1136 fol. 167. — Andreas de Silva: ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B fol. 37. — Antonius Bruchier: Reg. Vat. 1128 fol. 264v. — Antonius Colebault alias Bidon: Arm. XXXIX. Vol. 33 fol. 147v. — Antonius de Ribera: ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 fol. 114. — Bernardo Benedicti (de Paulis): ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 fol. 108; Reg. Vat. 1159 fol. 74v. — Blasius Nuñez: Herg. 15082/3; Reg. Vat. 1108 fol. 22. — Claudius Gellandi: Reg. Vat. 1062 fol. 188v.; 1109 fol. 222. — Constantius Festa: Reg. Vat. 1118 fol. 215; 1142 fol. 116. — Didacus Bascus (Blasius): ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 fol. 111v.; Reg. Vat. 1111 fol. 15. — Egidius Charpentier: Reg. Vat. 1016 fol. 273; 1002 fol. 21v.; 994 fol. 70; 997 fol. 270; Herg. 6491/2; Reg. Vat. 1045 fol. 205; 1036 fol. 221; 1060 fol. 260v.; 1046 fol. 47v.; 1130 fol. 213. — Elziarius Genet (Carpentras): Reg. Vat. 1017 fol. 112; 1041 fol. 58; 1037 fol. 20; 1052 fol. 59, fol. 57; 1084 fol. 112; 1057 fol. 121v.; 1047 fol. 242; 1071 fol. 123v; 1128 fol. 102. — Franciscus de Penalosa: Reg. Vat. 1129 fol. 277v., 279; 1117 fol. 108v., 112, 110v., 114v. — Franciscus de Pignalola: Reg. Vat. 1109 fol. 106v. — Gasparus Weerebeke: Reg. Vat. 1042 fol. 198v.; 1150 fol. 137. — Georgius Levasseur: Arm. XXVIII. Divers. Camer. Vol. 63 fol. 267. — Guillermus Amyot: Reg. Vat. 1041 fol. 180; 1030 fol. 43v., 78v.; 1065 fol. 259; 1023 fol. 298; 1007 fol. 181; 1044 fol. 18v.; 1039 fol. 260; 1026 fol. 299, 301; 1044 fol. 17; 1062 fol. 198; 1048 fol. 275v.; 1047 fol. 13v.; 1078 fol. 6; 1047 fol. 17; 1078 fol. 8, 4, 10; 1123 fol. 183; 1116 fol. 82v. — Guillelmus Gomont: Reg. Vat. 1082 fol. 18; 1149 fol. 259. — Hylarius Daleo alias Turluron: Reg. Vat. 1145 fol. 156. — Hylarius Penet: Reg. Vat. 1205 fol. 35; 1068 fol. 230v.; ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B fol. 45; Vol. 859 fol. 115v. — Ieronimus Beltrandi: Reg. Vat. 1047 fol. 50, 48. — Iohannes Bonnevin alias Beausseron: Reg. Vat. 1074 fol. 306; 1156 fol. 56v.; 1133 fol. 226; 1116 fol. 93; 1168 fol. 67; 1192 fol. 52; 1188 fol. 235. — Jean Conseil: Reg. Vat. 1049 fol. 97; ASTR. Sec. Cam. 1088 fol. 40; Reg. Vat. 1059 fol. 41; 1105 fol. 101v.; 1113 fol. 27; 1136 fol. 36; 1141 fol. 287; 1169 fol. 39; 1183 fol. 119. — Iohannes Franciscus Felicis: Reg. Vat. 1156 fol. 94; 1134 fol. 3. — Iohannes Franciscus de Zonatis: Reg. Vat. 1071 fol. 281; 1072 fol. 143v.; 1207 fol. 485; 1137 fol. 231v.; 1129 fol. 64. — Iohannes Hanguemar: Reg. Vat. 1004 fol. 209; ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 fol. 18v. — Iohannes Radulphi: Reg. Vat. 1066 fol. 114v.; 999 fol. 13v.; 996 fol. 23v.; 997 fol. 92; 1045 fol. 205; 1078 fol. 163v. — Iohannes Scribano: Reg. Vat. 1211 fol. 44; 1044 fol. 276; 1207 fol. 391; 1192 fol. 184. — Iohannes de Yllanes: Reg. Vat. 995 fol. 318v.; 1085 fol. 30; 1142 fol. 1;

1056 fol. 208; 1143 fol. 79. — Lambertus Martini: Reg. Vat. 1161 fol. 261v.; 1182 fol. 163; 1205 fol. 606, 768; 1065 fol. 243v.; 1051 fol. 43v.; 1165 fol. 134; 1132 fol. 13; 1057 fol. 40v.; 1082 fol. 260; 1057 fol. 37v.; 1076 fol. 111; 1103 fol. 128; 1115 fol. 53; 1103 fol. 76v., 74; 1110 fol. 151; 1163 fol. 108; 1120 fol. 317v.; 1108 fol. 237v.; 1182 fol. 160. — Leo Raydummel: Reg. Vat. 1008 fol. 100v. — Ludovicus Foreyrus: Reg. Vat. 1069 fol. 62v., 69, 65v., 101. — Mabrianus de Orto: Reg. Vat. 1160 fol. 79. — Martinus de Monteagudo: Reg. Vat. 1108 fol. 36. — Martinus Roderici Prieto: Reg. Vat. 1045 fol. 199v.; 1070 fol. 337; 1081 fol. 160; 1137 fol. 41; 1135 fol. 59v., 14v.; Arm. XXX. Tom. 51 fol. 946. — Matheus de Alzate: Reg. Vat. 1069 fol. 279v.; 1113 fol. 279v.; 1173 fol. 242v. — Michael Clementis de Luca: Reg. Vat. 1028 fol. 280v; 1071 fol. 281; 1072 fol. 143v.; 1129 fol. 64; Cod. Vat. 3364 fol. 173v., Bembi epist. lib. IX. Nr. 22. — Nicolaus Fochier: Reg. Vat. 1108 fol. 171. — Nicolaus de Pictis: Reg. Vat. 1005 fol. 289; Arm. XXXIX. Vol. 33 fol. 85. — Paulus de Trottis: Reg. Vat. 1075 fol. 101; 1127 fol. 103. — Petrus Jonauld alias Brule: Reg. Vat. 1080 fol. 142; 1145 fol. 206. — Petrus de Milleville: Reg. Vat. 1114 fol. 132; ASTR. Mand. Cam. Vol. 859B fol. 48v. — Petrus Paulus Mastang: Reg. Vat. 994 fol. 121v. — Petrus Paulus Remigius: Reg. Vat. 1128 fol. 102. — Petrus Perez de Rezola: Reg. Vat. 995 fol. 233v.; 1135 fol. 19v.; 1166 fol. 268. — Petrus Pirrinus: Reg. Vat. 1163 fol. 235. — Petrus de Vian: ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 fol. 108. — Robertus de Thinille: Reg. Vat. 1047 fol. 80, 242. — Thomas de Fazanis: Reg. Vat. 991 fol. 122; 1063 fol. 172; 1074 fol. 204; 1115 fol. 57. — Thomas de Macchia: Reg. Vat. 1074 fol. 232v., 235; Arm. XXXIX. Vol. 31 fol. 295. — Vincentius Misonne: Reg. Vat. 1036 fol. 6; 1045 fol. 275v., 278v.; 1205 fol. 235; 1188 fol. 237; 1118 fol. 212; 1188 fol. 239; Arm. XXXIX. Vol. 51 fol. 410. — Vincentius Nuzanus: ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 fol. 108.

Nachträge und Berichtigungen zu den in Jahrgang VIII erschienenen Teilen des Artikels

S. 59, Z. 18 von unten lies: „1513, 22. Juni“ statt „1513, 1. Juli“. Herg. 2694 gibt irrig „1. Juli“ an. Das Datum lautet jedoch: „*Datum Rome apud Sanctum Petrum anno incarnationis dominice millesimo quingentesimo terriodecimo, decimo Kalendas Julii, pontificatus nostri anno primo.*“ Ebenda lies: „*familiare*“ statt „*familiari*“.

S. 60, Z. 5 lies: „1516, 4. Dezember“ statt „1516, 6. Dezember“.

S. 60, Z. 5 von unten lies: „1516, 13. Mai“ statt: „1516, 5. Mai“.

S. 61, Z. 29 lies: „*procuratori*“ statt „*procuri*“.

S. 61, nach Z. 37 nach Andreas de Silva ist einzufügen:

Antonius Baneston (Baveston)

Haberl a. a. O. S. 54 ff., 114 notiert diesen Sänger als Mitglied der päpstlichen Kapelle unter den Päpsten Sixtus IV., Innocenz VIII. und Alexander VI. in den Jahren 1483—1502. Eine Bulle Leos X. vom 31. Juli 1516, die an Iohannes Bonnevin alias Beausseron gerichtet ist (Reg. Vat. 1156 fol. 56v.; siehe diese Zeitschrift, Jahrg. VIII, S. 179) und diesem „*canonicatus et prebenda ecclesie Sancti Gaugerici Cameracensis, quas quondam Antonius Baneston ipsius ecclesie canonicus, dum viveret, obtinebat*“, mit Jahreseinkünften von 24 Golddukaten überträgt, führt ihn „*... ex eo quod alias dictus Antonius illos obtinens in capella nostra cantor capellanus extitit ...*“ auf. Da er hier „Sänger in unserer Kapelle“ genannt ist — nicht etwa „in der Kapelle seiner Vorgänger“ —, so muß angenommen werden, daß Antonius Baneston noch in den ersten Regierungsjahren Leos X. der cappella pontificia angehört habe.

S. 62 ist nach Z. 34 einzufügen:

Antonius Bidon befand sich bis zum Anfang des Jahres 1511 am Hofe von Ferrara. Wann er in den Dienst des Hauses Este eingetreten war, ist bisher nicht bekannt. In einem Briefe an den Markgrafen von Mantua vom 7. September 1506 in Sachen eines von ihm innegehabten Priorats de Sancto Anthonio dela Mirandola¹⁰⁴ nennt er sich „*diuoto cantore et oratore del Ill.mo et Excellentissimo signore don Alfonso duca de Ferrara nominato Anthonius Colebardi (sic) dicto bidon tramontano*“. Am 10. März 1511¹⁰⁵ bittet der Markgraf den Herzog Alfonso d'Este, ihm den Sänger noch weitere 5 oder 6 Tage in Mantua zu lassen, denn „*tenemolo qui con grande nostro piacer con animo perhò sempre di renderli alli seruitii*“ des Herzogs. Doch muß er noch in diesem Monat mit Erlaubnis seines Herrn in den Dienst des Gonzaga übergetreten sein, da der Herzog, der infolge seiner Parteinahme für die Franzosen gegenüber dem siegreichen Papst Julius II. in Schwierigkeiten geriet, wohl vorübergehend die Zahlungen für seine Kapelle einstellen mußte¹⁰⁶ und seinen Sängern es freistellte, sich nach einem anderen Dienst umzusehen. Das geht aus einem Schreiben vom 20. März 1511, gerichtet an „*Domino Benedicto Brugiae a R.ue Marchetto de Cara musico*“ hervor, in dem es nach Bertolotti heißt (a. a. O., S. 22): „*Restano anchor di nostri cantori, che conducessimo questi di alli seruitii nostri, a condurre da Ferrara le loro robbe M. Bidon, Fra Zoan Francesco, Cornelio e Masino, quali hora uengono la a questo effetto . . .*“. Aber 1514 ist er wieder in Ferrara, wie ein Brief der Markgräfin Isabella vom 14. Februar 1514 an „*Domino Bidoni Cantori Ill. Ducis Ferrariae*“ bezeugt, und noch 1517 ist er am herzoglichen Hofe¹⁰⁷. So lassen die von Serapica am 28. August 1516 verbuchten Belohnungen Leos X. an ihn und einige seiner Begleiter von zusammen 80 Golddukaten damals nur einen vorübergehenden Aufenthalt des Sängers am päpstlichen Hofe vermuten. Erst Anfang 1519 ist er in der cappella pontificia sicher verbürgt, wie ein Geldgeschenk des Papstes an seinen Sohn Gasparino am 3. März 1519 erkennen läßt. Bertolotti (a. a. O., S. 28) führt noch einen Giacomo Collebard „*de vitri gallus redonensis diocesis cognomento Sacchietus cantor artis musicae peritissimus*“ an, der am 20. April 1534 das Bürgerrecht in Mantua erhielt, und vermutet in ihm einen Verwandten des Antonius Bidon, der dann gleichfalls aus der Bretagne stammen würde.

S. 63, Z. 24 lies: „1. November 1517“ statt „1518“.

S. 64. Zu Claudius Gellandi: Sein Vorgänger als *scriptor cappelle* war Sebastianus Philippi. 1513, 20. Dezember (Intr. et Ex. 551 fol. 157v. (alt 224v.)): *Dicta die solvit florenos duos auri largos vigore mandati sub die 19 presentis Sebastiano Philippi scriptori cappelle pro scriptura et carta unius quinterni lectionum cantandorum per Reverendissimos dominos cardinales in nocte nativitatis D. N. Yhesu X. i (Christi) sibi numeratos — fl. II sol.*

S. 68, Z. 26: Das päpstliche Schreiben, auf das die Bulle vom 9. Juni 1515 Bezug nimmt, datiert vom gleichen Tage (Reg. Vat. 1038 fol. 75). Es überträgt dem Kapellmeister Elziarius Genet, Kanoniker in Arles, dieses „*canonicatum et prebendam ac sacristiam ecclesie Aquensis (sic verschrieben für Arelatensis), quorum insimul et illius forsan annexorum fructus quinquaginta ducatorum similium valorem annuum non excedunt*“.

S. 69, Z. 29 lies: „*quorum fructus*“ statt „*cuius fructus*“.

S. 70, Anm. 34 ist hinzuzufügen: In dem Breve vom 26. Dezember 1517 (BVat. Cod. Vat. 3364 fol. 354; Bembi epist. Lib. XVI. Nr. V. S. 387) heißt es über Penalosa: „*Alteris meis ad te litteris scripsi, quo in loco Franciscum Penalosam cantorem meum haberem, quamque eo nostris in sacris et cerimoniarum celebritate familiariter ac prope quotidie uterer. Verum cum is magnopere cupiat, ut archidiaconatus Chermonaeus (de Carmona).*

¹⁰⁴ Vgl. A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Milano, S. 27.

¹⁰⁵ A. Bertolotti a. a. O., S. 28.

¹⁰⁶ Vgl. Pietro Canal, *Della Musica in Mantova*, Venezia 1881, S. 23.

¹⁰⁷ Vgl. Bertolotti S. 28; Luigi Napoleone Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, Ferrara MDCCCLXIV, S. 717.

quem obtines in ecclesia Hispalensi, sibi mandes ut conferatur . . . velim des ei te facilem ea in re hortatu meo hominique plane industrio et mihi grato commodos

S. 71, Z. 10 lies: „sue“ statt „nostre“.

S. 72, Z. 18 lies: „commendat“ statt „confert“.

S. 72, Z. 27 und 28 lies: „Forteniaci“ statt „Fortemaci“.

S. 72, Z. 32 lies: „Malleacensis diocesis“ statt „Malleacensis“.

S. 72, Z. 33 lies: „clerico Nannetensis diocesis“ statt „clerico Nannetensi“.

S. 72, Z. 2 von unten lies: „Sistariciensis diocesis“ statt „Sistariciensis“.

S. 73, Z. 33 lies: „vielmehr“ statt „eher“.

S. 73, Z. 34 lies: „Turlurono“ statt „Turluro“.

Von dem Prozeß, den Hilarius Daleo alias Turluron gegen Dominicus Fabri und Leonardus Waltrini angestrengt hatte und auf den das Papstschreiben vom 30. Januar 1520 Bezug nimmt, ist das Urteil zweiter Instanz in einer Abschrift — wohl von der Hand Bainis — in *BVat. Arch. Cap. Sist. Vol. 684 fol. 64* erhalten. Danach war das erste Urteil zugunsten der beiden Usurpatoren ausgefallen. Dieses hob der päpstliche Auditor Nicolaus de Aretio auf die Berufung des Sängers hin am 16. Januar 1520 auf und entschied „*de et super certis canonicatu et praebenda ecclesie collegiatae Beatae Mariae Magdalenes Viridunensis, . . . gratiam expectativam per sanctissimum in Christo patrem et dominum nostrum dominum Leonem divina providentia papam X. ac instrumentum acceptationis et provisionis de dictis canonicatu et prebenda eidem domino Hilario factis et concessis cum omnibus inde sequutis fuisse et esse canonicas et canonica suosque debitos debuisse et debere sortiri effectus illosque ad prefatum Hilarium spectasse et pertinuisse spectareque et pertinere de iure ipsosque cum omnibus iuribus et pertinentiis eorumdem eidem Hilario conferendum et assignandum ac providendum fore ac providemus, conferimus et assignamus.*“ — Hilarius Daleo alias Turluron stand bis Ende 1510 im Dienste des Herzogs Alfonso von Ferrara. Im Dezember des Jahres trat er mit anderen Sängern dieses Fürsten, nämlich Jeronimo da Verona, Fra Felice und dem Bassisten Michael in die Kapelle des Markgrafen Francesco von Mantua über¹⁰⁸. Anfang 1514 befand er sich in Rom und erhielt nach einem Schreiben seines Herrn vom 5. Februar 1514¹⁰⁹ die Erlaubnis, „*che uui anchor restate li a Roma sino a meza quadragesima*“, dann sollte er mit einem Altisten, den er dem Markgrafen als tüchtig in seiner Profession empfohlen hatte, nach Mantua zurückkehren. Aber dieser Weisung folgte der Sänger offenbar nicht. Aus dem weiteren Briefwechsel des Fürsten mit seinem Geschäftsträger in Rom Alessandro Gabbioneta vom Mai/Juni 1514 geht hervor, daß die Sänger seiner Kapelle auf die Kunde, ein musikliebender Papst habe den Stuhl Petri bestiegen, drauf und dran waren, aus ihrem Dienst fortzulaufen. Der Markgraf war deshalb bei Leo X. durch Gabbioneta vorstellig geworden, der zusagte, keinen Sänger aus Mantua einzustellen. Trotzdem behielt der Kapellmeister der cappella pontificia zwei der besten, nämlich „*Turluron e Fra Zo. Francisco*“. Der Markgraf wies daher seinen Geschäftsträger erneut an, den Papst zu unterrichten, damit die Einstellung der beiden unterbliebe, offenbar ohne Erfolg. Das Schreiben vom 31. Mai 1514, da bisher nicht veröffentlicht, möge hier folgen:

D(omi)no Alex(andro) Gablonetae

M(esser) Alex(andro), Voi sapeti, che gia alcuni anni passati noi instituessimo una cappella di cantori, dedicandola al loco de la Madonna di voti qui di San Pietro, et anchora che la spesa sia gran(de), pur per la singular nostra deuotione a quel loco la facemo uolentieri et lhaueuamo assai ben fornita di persone eccellenti, come sapeti. Ma dapoi che la S.ta di N. S. meritissimamente fu sublimata a quella sede, questi cantori sono stati in aere et

¹⁰⁸ Canal a. a. O., S. 24.

¹⁰⁹ Abgedruckt bei Bertolotti a. a. O., S. 23; derselbe in: *Artisti in Relazione coi Gonzaga Duchi di Mantova nei Secoli XVI e XVII*, in *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi, Serie III. — Vol. III. — Parte I. S. 112.*

sapendo, che sua B. (Beatitudine) se delectaua di Musica, hanno tenuto pratiche di condurre con quella. Per tanto noi altre uolte ue scriuessimo, che uolestiue supplicare a sua S.ta, che la non ce uolesse priuare di questa nostra deuota consolatione; perche l'era ben atta senza gli nostri condurre cantori lei a bastanza di piu eccellenti del mondo per hauere ben il modo di beneficiarli; et quella per sua benignità ce fece responder, che la non uoleua per modo alcuno, che per lei ne fosse desuiato pur uno, ne gli daria recapito senza nostra bona intelligentia, del che noi stauamo assai securi. Ma il maestro de la capella di sua S.ta ha pero tenuto uia di hauere di essi nostri cantori, et n'ha condotto doi di migliori cioe Turluron et Fra Zo. Fran(ces)co, et gli altri stanno ogni di a uolo. Pero uolemo che di nouo parlati di cio a nostro.S. in nome nostro, dicendoli che, quando sua S.ta sia pur di desiderio d'hauer alcuno di nostri cantori, uoglia dignarsi di farceli dimandare, che noi haueremo di summa gratia di esser noi quello che le gli demo, et noi istessi gli mandaremo a S. B., se ben douessimo per rispetto di quella lassare questo nostro studio et deuotione di Capella. Ma quando anche la sia di mente, che ne sia in cio hauuto il rispetto, che la ue disse, la supplicareti humilmente, che la se uoglia degnare di commettere con effetto, che non sia dato recapito ad alcuno di nostri cantori, et ne facci tai declaratione, che questi nostri qui perdino in tutto la speranza d'essere recettati in Roma, et se degni anche fare licentiarie quelli che ne sono uenuti senza hauere hauuto licentia da noi . . .

Mant(uae) vltimo Maij M.D.XIII¹¹⁰.

Die Antwort des A. Gabbioneta „Archidiaconus Mantuanus“ datiert aus Rom vom 19. Juni 1514. In dem langen Bericht findet sich nur ein kurzer Abschnitt über seine Rücksprache mit dem Papste: „Parlai al N. S. di cantori. La S.ta e resoluta, che per modo alcuno non uole patire, che li cantori de V. Ex.tia siano desuiati, ne pigliara alcuno che non habia la patente della licentia, et resolutamente me ha dito, che scriua questo alla Ex.tia V. ho inteso; circhia fra Zo. Francisco faro loffitio . . .“¹¹¹. — Hilarius Turluron ist hier mit keinem Wort erwähnt. Seine Aufnahme in die päpstliche Kapelle war wohl nicht mehr umzustoßen. Auch vermerkt Bertolotti (S. 23), daß er vom Juni 1514 an keine Notiz mehr über ihn im Archiv Gonzaga gefunden habe. Eine Bulle Leos X. vom 24. Mai 1515 (Reg. Vat. 1040 fol. 56; Herg. 15572) an seinen Familiaren Franciscus de Capponibus überträgt diesem, „cum itaque postmodum Sancti Iohannis in Liba et Sancti Sabini ultra Castrum Fusignani Faventine diocesis invicem perpetuo unite ecclesie archipresbyteratus nuncupate per liberam resignationem Hilarii de Turluron nuper ipsarum ecclesiarum rectoris archipresbyteri nuncupati de illis, quas tunc obtinebat, in manibus nostris sponte factam et per nos admissam apud sedem eandem vacaverint et vacent ad presens“, die beiden Kirchen, deren Jahreseinkünfte sich auf 80 Golddukatn beliefen. Ihre Verleihung an den Sänger war hiernach früher geschehen. So ist auch die Anwesenheit des Hilarius Daleo alias Turluron in der cappella pontificia bereits früher, mit Juni 1514 anzunehmen. S. 178, Z. 20 von unten lies: „Iacotini“, „Vanelst“ statt „Iacobi“ und „Vanelsti“.

S. 179, Z. 16 und 22 lies: „3. Mai“ statt „27. April“.

S. 179, Anm. 44 ist vor „58 f.“ hinzuzufügen: „Haberl, a. a. O., S. 50 f.“.

S. 180, Z. 3 und 7 lies: „14. Mai“ statt „12. Mai“.

S. 180, Z. 15: Eine weitere Bulle Leos X. vom Jahre 1514 nennt Jéan Conseil im 14. Lebensjahr stehend:

1514, 5. September (ASTR. Sec. Cam. Vol. 1106 fol. 54 ff.): Iohanni du Conseil clerico Parisiensi familiari suo, qui etiam continuus commensalis ac in capella nostra cantor capellanus et in XIV.o vel circa sue etatis anno constitutus existit, unum vel duo beneficium seu beneficia ecclesiasticum vel ecclesiastica, cuius seu quorum fructus, si cum

¹¹⁰ ASTMant. Arch. Gonzaga, Busta 2921 — F II 9 — Libro 234.

¹¹¹ ASTMant. Arch. Gonz., Busta 862 — E XXV Nr. 3 fol. 2v.

cura aut dignitas vel personatus, LX.ta, si vero sine cura nec dignitas vel personatus fuerit, XL.ta librorum Turonensium parvorum valorem annuum non excedunt, post acceptationem cum omnibus iuribus et pertinentiis suis donationi apostolice reservat. Episcopo Cavallicensi et Metensi ac Viridunensi officialibus mandat, quatenus ipsi vel duo aut unus eorum eidem Iohanni beneficium seu beneficia, si vacat sive vacant, post acceptationem Iohannis predicti cum omnibus iuribus, pertinentiis supradictis conferant et assignent. — Hiernach ist das Geburtsjahr Conseils eher mit 1501 anzunehmen und die Angabe der Bulle vom 9. April 1521 (*in XXVIII vel circa sue etatis anno constitutus*) als irrig zu berichtigen.

S. 180, Z. 27 lies: „Carofii“ statt „Carofil“.

S. 181, Z. 3/4 lies: „ac illi annexos canonicatum et prebendam“ statt „ac canonicatum . . .“.

S. 181, Z. 15 lies: „commendat“ statt „confert“.

S. 181, Z. 9 von unten: 1515, 8. Januar überträgt Leo X. dem „Iohanni Francisco de Zonatis familiari suo, qui etiam continuus commensalis ac in capella sua cantor capellanus suus existit, canonicatum ecclesie Regiensis exnunc, prebendam vero eiusdem ecclesie, si qua vacat ad presens aut cum etiam in aliquo ex mensibus ordinariis collatoribus per constitutiones suas aut cancellarie apostolice regulas seu alia privilegia et indulta concessis et imposterum concedendis vacaverit, quam idem Ioh. Franciscus infra unius mensis spatium, postquam ei vacatio illius innotuerit, duxerit acceptandum, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis. Cavallicensi et Asculano episcopis ac vicario episcopi Regiensis in spiritualibus generali executionem mandat.“ Danach ist Zonatis Anwesenheit in der päpstlichen Kapelle im Januar 1515 gesichert, aber schon im Laufe des Jahres 1514 voraussetzen, da der Gnadenerweis des Papstes sicher erst nach einer kürzeren oder längeren Dienstzeit des Sängers ergangen sein dürfte. Ob er mit Fra Zo. Francesco aus Lodi zu identifizieren ist, den der Briefwechsel des Markgrafen von Mantua mit seinem Geschäftsträger Gabbioneta in Rom erwähnt, ist m. E. nicht hinreichend erwiesen. Dieser stand nach seinem Schreiben vom 9. Dezember 1510 an Francesco Gonzaga, der ihn für seine Kapelle hatte gewinnen wollen, 24 Jahre im Dienste des Hauses Este, von dem er ungezählte Wohltaten empfangen habe, daher er in der damaligen Bedrängnis des Herzogs ihn nicht zu verlassen, vielmehr alle Unbilden seines Herrn mitzuertragen gewillt war. Er bot jedoch an, in der Kapelle des Markgrafen 4 oder 6, auch 8 Monate im Jahre als „contrabasso“ Dienst zu tun, wenn der Herzog von Ferrara die Erlaubnis dazu gäbe. Unterschrieben ist der Brief mit: „fr. Iohannes Laudensis cantor“¹¹². Alfonso d'Este muß ihn jedoch dann völlig freigegeben haben, wie der bereits erwähnte Brief an „Domino Benedicto Brugiae a R.ne Marchetto de Cara musico“ mit dem Datum „Mantuae XX martij MDXI“ erkennen läßt (s. oben S. 148). Nach Bertolotti (a. a. O., S. 22) sandte ihn der Markgraf im November 1511 nach Venedig, um dort weitere Musiker für seine Kapelle anzuwerben. Wann er nach Rom kam, ist nicht genau bekannt. Nach der Instruktion des Francesco Gonzaga vom 31. Mai 1514 an Al. Gabbioneta war er damals bereits in der päpstlichen Kapelle. — Ioh. Franciscus de Zonatis wird in den päpstlichen Bullen stets als „clericus Paduanus“ bezeichnet. Auch Haberl (a. a. O., S. 77) setzt in der von ihm mitgeteilten Liste der päpstlichen Sänger nach dem Stande vom Januar 1535 bei seinem Namen ein „de Padua“ bei, was im Original nicht dasteht (vgl. Raf. Casimiri, I Diarii Sistini S. 104). Er gehörte nach der Bulle Leos X. vom 25. Juli 1517 (s. Die Musikforschung, Jahrg. VIII, Heft 2, S. 182) dem Franziskanerorden an, in den er nach einem zeitweiligen Ausscheiden damals wieder eintreten wollte („de presenti intendit ad dictum ordinem redire“). So kommt man an Hand der bisherigen urkundlichen Zeugnisse zu folgendem Ergebnis: Ioh. Franciscus de Zonatis clericus Paduanus und Fra Zoan Francesco da Lodi sind zwei verschiedene Sänger; beide gehörten seit Mitte 1514 der cappella pontificia an; während aber für Zonatis mehrere

¹¹² Bertolotti a. a. O., S. 22.

Gnadenerweise Leos X. aus den Jahren 1515 bis 1519 bekannt sind, fehlen solche bei Fra Zoan Francesco, so daß man versucht ist anzunehmen, daß seine Zugehörigkeit zur päpstlichen Kapelle nicht von längerer Dauer gewesen sei oder daß die Vorstellungen des markgräflichen Geschäftsträgers beim Papste sein Ausscheiden aus ihr bewirkt hätten. Allerdings vermerkt Bertolotti (S. 23), daß er seit 1515 über Fra G. Francesco keine Notiz mehr im Archiv Gonzaga gefunden habe.

S. 181, Z. 7 von unten (Anm. 52) lies: „*ab hac vita*“ statt „*ab vita*“.

S. 182, Z. 8 lies: „*litteris apostolicis super . . .*“ statt „*litteris super*“.

S. 183 ist hinter Iohannes Hanguemar einzufügen:

Iohannes Palomares

Dieser Sänger wird von Haberl (a. a. O., S. 60 f.) bereits im Jahre 1507 im Dienste Iulius' II. in der päpstlichen Kapelle aufgeführt, ebenso in deren Gehaltsmandaten (soweit sie erhalten sind) bis März 1509. In ihr ist er nach dem Dokument vom 3. September 1522 (ib. S. 71) auch noch 1522 Mitglied. Im *Liber Introitus et Exitus* 551 fol. 140 (alt 207) ist unter dem 11. Oktober 1513 notiert: „*Dicta die solvit florenos ducentos triginta unum auri de camera vigore mandati sub die primo presentis M.o (magistro), sacriste, cantoribus et cappellanis sacri palatii et aliis servientibus illi, ut in dicto mandato continetur, pro eorum provisione mensis Septembris proxime preteriti numeratos Iohanni Palumbo (für Palomares, wie ich annehmen möchte) ————— fj CCXXXI.*

Am 21. Juni 1516 ernannte ihn Leo X. zum apostolischen Protonotar:

1516, 21. Juni (Reg. Vat. 1074 fol. 243): „*Cum magister Iohannes de Palomares cantor ecclesie Oxomensis familiaris suus, qui etiam in cappella sua cantor cappellanus et continuus commensalis existit, virtutum decoretur ornatibus ac suis et Romane ecclesie obsequiis peramplius disponat insistere, eundem Iohannem motu proprio de sua mera liberalitate in suum et apostolice sedis notarium auctoritate apostolica tenore presentium gratiose recipit ac aliorum suorum et dicte sedis notariorum numero et consortio favorabiliter aggregat.*“ Er gehörte daher während der ganzen Regierungszeit Leos X. der päpstlichen Kapelle an. Er erscheint auch noch unter Clemens VII. in der cappella pontificia, wie eine Bulle dieses Papstes vom 22. Juni 1524 (Reg. Vat. 1435 fol. 93) an ihn ergibt, die ihn als „*cantor cappellanus ac continuus commensalis noster*“ bezeichnet.

S. 184, nach Z. 35 ist einzufügen:

1520, 12. Dezember (Reg. Vat. 1172 fol. 83v.): *Iohanni Scribano canonico Salamantino familiari suo, qui etiam continuus commensalis suus et in capella sua cantor capellanus existit, cum hodie canonicatum et prebendam ecclesie Salamantine sponte et libere resignaverit et de canonicatu et prebenda predictis Alfonso Scribano clerico Salamantino fratri germano eiusdem Ioannis per alias suas litteras provisum fuerit, omnes et singulos fructus, ac divinis interessendo distributiones quotidianas necnon iura, obventiones, anniversaria manualia et vestuaria, pietantias et alia quecumque emolumenta dictorum canonicatus et prebende, quoad vixerit, percipi, haberi et teneri necnon titulum, nomen et denominationem canonici ac stallum in choro et locum, que (sic) ad presens habet, et vocem in capitulo dicte ecclesie in omnibus et per omnia perinde, ac si canonicatum et prebendam predictos nullatenus resignasset, reservat et assignat, cum iure regrediendi et in eventum regressus dictorum canonicatus et prebende possessionem pacifice fruendi et gaudendi dicto Alfonso cedente vel decedente seu canonicatum et prebendam predictos alias quomodolibet dimittente . . . Ac etiam eisdem auctoritate et tenore decernit et declarat, quod, quamdiu idem Ioannes in Romana curia resideret, dictus Alfonsus in ecclesia predicta, si autem in dicta civitate Salamantina Ioannes moram traxerit, non Alfonsus, sed Ioannes in ecclesia predicta tanquam canonici absque capituli Salamantini consensu residere valeant; si vero ambo insimul in ecclesia predicta residere voluerint, tunc dicti capituli necessarius sit habendus consensus.*

S. 185, Z. 7 bis 14 ist hinzuzufügen: Ein undatiertes Motuproprio, das auf die Zession des Iohannes de Yllanes auf das „*monasterium archimandrita nuncupatum Sancti Iohannis de Castaneto ordinis Sancti Basilii*“ Bezug nimmt und daher auch in den September 1514 anzusetzen ist, nennt ihn „*in cappella nostra cantor cappellanus et decanus*“. Wann er die Würde des Dekans der päpstlichen Kapelle erhielt, ist bei dem Fehlen weiterer urkundlicher Belege nicht bekannt. (Vgl. AVat. Arm. XXIX. Div. Cam. Vol. 65 fol. 86.)

S. 185, Z. 28 lies: „*de Huete*“ statt „*de Huerta*“.

S. 185, Z. 29 lies: „*Villar del Saz*“ statt „*Villa del Saz*“.

S. 186, Z. 5 lies: „*prebendam*“ statt „*prebenda*“.

S. 186, Z. 15 lies: „15. Mai 1515“ statt „23. Mai 1515“.

S. 186, Z. 29 lies: „*partium*“ statt „*partim*“.

S. 186, Z. 8 von unten lies: „1519“ statt „1518“.

S. 188, Z. 2 lies: „*quorum*“ statt „*cuius*“.

S. 188, Z. 20 lies: „5. Dezember 1486“ statt „7. Dezember 1486“.

S. 188, Z. 21 lies: „*Flandrie*“ statt „*Flantrie*“.

S. 188, nach Z. 29 einfügen:

1515, 29. August (Reg. Vat. 1037 fol. 143; Herg. 17224): *Martino Prieto familiari continuo commensali suo et in capella sua cantori capellano perpetuam capellaniam in parrochiali ecclesia Sancti Iohannis Civitatis, que sine cura est et cuius fructus viginti-quatuor ducatorum auri de camera valorem annuum non excedunt, confert.*

S. 189, Z. 8 lies: „*Martino Roderici Prieto*“ statt „*Martino Prieto Roderici*“.

S. 190, zu Z. 10–18: Meine Annahme, die Wahrscheinlichkeit spreche dafür, daß der päpstliche Kapellsänger Michael Clementis de Luca und der Bassist Michael Lucensis aus der Kapelle des Markgrafen von Mantua ein und dieselbe Person seien, ist nicht haltbar. Bereits die Bulle vom 19. März 1513 nennt jenen „*in capella nostra cantor*“. In einer weiteren vom 28. Juli 1514 (Reg. Vat. 1028 fol. 278 f.; Herg. 10654) weist Leo X. dem „*Michaeli Clementi de Luca clerico Lucano, qui etiam in capella sua maiori cantor et continuus commensalis suus existit, postquam hodie parrochiale ecclesiam Sancti Michaelis de Villa Sandoli Ravennatensis diocesis resignavit, pensionem annuam decem florenorum auri de camera super dicte ecclesie fructibus, qui viginti quattuor florenorum similium valorem annuum non excedunt, cum iure regressus*“ zu. Am gleichen Tage (ib. fol. 280 f.) befiehlt der Papst „*Cavallicensi et Venetensi episcopis ac vicario archiepiscopi Ravennatensis in spiritualibus generali, quatenus faciant pensionem predictam Michaeli Clementi de Luca, quoad vixerit, efficaciter persolvi eumque facultate iuris regrediendi et in eventum regressus dicte ecclesie pacifica possessione potiri et gaudere*“. Das erste Breve Leos an Francesco Gonzaga wegen des Michael bassus ist in vierfacher Redaktion erhalten (vgl. Pastor a. a. O. IV, 2 S. 654): im Cod. Vat. 3364 und in der Druckausgabe mit „*datum tertio Kalendas Augusti anno secundo Rome*“ (30. Juli 1514), die Originalausfertigung im Archivio Gonzaga in Mantua und das Konzept des Codex Ambrosianus der Biblioteca Ambrosiana in Mailand mit dem Datum „*Rome . . . die XXX Augusti MDXIII*“. Sie nennen „*Michaelem Lucensem*“ als Sänger des Markgrafen¹¹³. In einem zweiten Breve an den Fürsten vom 25. September 1514 (ASTMant. Arch. Gonzaga, Busta 835 — E XXV No. 2) schreibt der Papst: *Ex litteris dil. fil. Alexandri archidiaconi Mantuani (Gabbioneta) intelleximus non solum assensum et humanitatem tuam in Michaele cantore ad nos destinando, sed etiam, quod nobis gratius multo extitit, animum et promptitudinem tuam in assentiendo . . . Itaque cantorem quidem ipsum gratum habituri sumus, te vero ipsum cum isto amore atque animo erga nos in nostrae visceribus continue retenturi*“. Der Bassist ist hiernach in Rom offenbar noch nicht eingetroffen, sondern unterwegs.

¹¹³ Auch der Abdruck bei Andrea Adami, Osservazioni per ben regolare il Coro della Cappella Pontificia, S. XIX, führt den Sänger als „*Michaelem Lucensem*“ an.

Alle vier Redaktionen des ersten Breve nennen den Sänger „*Michaelem Lucensem*“, nicht „*Lucanum*“, während Michael Clementis in den päpstlichen Schreiben stets als „*de Lucha*“ oder „*Lucanus*“ bezeichnet ist. *Lucensis*, *Lucen. diocesis* ist nach dem damaligen Stil der Kurie Lugo bzw. die Diözese Lugo in Spanien, nicht Lucca (*Lucanus*) in Toscana¹¹⁴. Erst seit wenigen Jahrzehnten ist hier eine Änderung eingetreten und wird die Diözese Lucca als *Lucensis*, Lugo in Spanien als *Lucensis in Hispania* geführt¹¹⁵. So müßte man folgern, daß dieser Bassist Michael aus Lugo in Spanien stammte. Dem widerspricht jedoch ein Schreiben der Markgräfin Isabella Gonzaga „*Mantuae XII Decembris 1510*“ „*A Michele da Lucha cantore*“¹¹⁶, in dem sie dem Sänger für den Fall seines Kommens nach Mantua die gleiche Besoldung in Aussicht stellt, die andere seiner früheren Kollegen aus Ferrara, die in ihre Dienste übergetreten waren, bezogen. Demgemäß sprechen Adami, Canal, Bertolotti, Haberl u.a. von dem Bassisten Michael aus Lucca. Dieser Widerspruch erscheint mir nicht ohne weiteres lösbar. Es genügt mir, auf ihn hingewiesen zu haben. Ich halte die Bezeichnung des päpstlichen Breve für genauer und zuverlässiger und nehme daher eher einen Irrtum der Markgräfin an. Wie dem jedoch sei, soviel ist sicher: Bis Dezember 1510 gehörte der Bassist Michael der Kapelle des Herzogs Alfonso d'Este in Ferrara an. Anfang 1511 ging er mit Genehmigung seines Herrn nach Mantua zum Markgrafen Francesco Gonzaga. Diesen Dienst vertauschte er dann im August/September 1514 mit dem bei Leo X. Da nach dem Breve vom 30. Juli bzw. 30. August 1514 der Papst sich vom Markgrafen den Sänger ausbat „*ad sacra conficienda precesque divinas celebrandas*“ bzw. „*qui graviori voce in capella nostra apte utatur*“, so ist zu folgern, daß dieser „*Michael Lucensis*“ aus Mantua für die cappella pontificia ausersehen war. Es sind daher zwei päpstliche Kapellsänger anzunehmen: „*Michael Clementis de Luca, clericus Lucanus*“ und der Bassist „*Michael Lucensis*“, wohl ein Spanier aus Lugo, der aus Mantua an Leo X. gesandt wurde.

S. 190, Anm. 65 lies: *Nicholo de Pitti*“ statt „*de Pictis*“.

S. 191, Z. 7 von unten ist hinzuzufügen: Ein undatiertes Mandat im ASTR. Mand. Cam. Vol. 859 fol. 108, wahrscheinlich vom August 1514, regelt für ihn und Egidius Carpentier die monatliche Zahlung „*pro presentis mensis Augusti salario . . . et alias continuando aliis singulis mensibus et sequentibus temporibus futuris . . .*“. Von 1530 an fehlt Petrus Jonauld in den Gehaltsanweisungen für die päpstlichen Kapellsänger.

S. 194, Z. 8 lies: „*quarum fructus*“ statt „*quorum fructus*“.

S. 195, Z. 18 lies: „*Bte. Marie*“ statt „*Ste. Marie*“.

S. 195, Z. 28 lies: „*Vincenzo Misonne*“ statt „*Vincenzo de Misonne*“.

S. 195, Z. 7 von unten lies: „*canonici*“ statt „*rectoris*“.

S. 196, Z. 11 lies: „*suffragari*“ statt „*suffragare*“.

S. 196, Z. 12 lies: „*factas*“ statt „*factam*“.

S. 196, Z. 17 lies: „1517, 9. April“ statt „1517, 19. April“.

S. 196, nach Zeile 35 ist einzufügen:

1519, 1. Dezember (Reg. Vat. 1155 fol. 128): *Vincentio Misonne canonico Camera-censi in cappella sua cantori cappellano auctoritate apostolica indulget, quod quacun- que dignitate aut personatu, administratione vel officio ecclesie Cameracensis quoquomodo vacante eidem Vincentio liceat ad illam, illum vel illud liberum habere accessum et ingressum ac illius corporalem possessionem libere apprehendere et retinere.*

¹¹⁴ Siehe Gulik-Eubel, P. Gauchat, R. Ritzler-P. Sefrin, *Hierarchia Catholica*, Band III–V. Nach dem Index der Benefizien dieser Jahre im Schedario Garampi ist die Diözese Lucca bis auf vereinzelte Ausnahmen stets als „*Lucana*“ notiert, Lugo in Spanien ausschließlich mit „*Lucensis*“. Auch in den Registra Vaticana der Zeit Leos X. wird die Unterscheidung genau beachtet.

¹¹⁵ *Annuario delle Diocesi d'Italia*, 1951, S. 357: Lucca = *Lucensis*; *Annuario Pontificio* 1955, S. 282: Lucca = *Lucensis*, S. 283: Lugo = *Lucensis in Hispania*.

¹¹⁶ Bertolotti a. a. O., S. 29.

1520, 10. Juni (Reg. Vat. 1164 fol. 151): *Cum postmodum altera portio parochialis ecclesie per duos rectores portionarios nuncupatos regi solite Sancte Walburgis oppidi Antwerpiensis Cameracensis diocesis per liberam resignationem Vincentii Misonne nuper ipsius ecclesie rectoris portionarii nuncupati de illa sponte factam apud sedem apostolicam vacaverit et vacet ad presens, Laurentio Schnellkens portionem predictam confert.*

S. 412 Z. 6. von unten lies: „trombetti“ statt „trompetti“.

S. 417 Z. 12 von unten lies: „Società“ statt „Socientà“.

S. 417 Z. 10 von unten lies: „Fasc. III—IV“ statt „Fasc. XXIV“.

S. 420 Z. 27 lies: „preterita“ statt „preteriti“.

S. 421 Z. 10 lies: „Intr. et Ex. 554“ statt „544“.

S. 421 Anm. 33 lies: „Siehe unten S. 423“.

S. 422 Z. 31 lies: „Intr. et Ex. 559“ statt „599“.

S. 425 Z. 12 von unten ist anzufügen: „Ob er mit Io. Iacobo de Siyulis (siehe oben S. 421/2) zu identifizieren ist?“

S. 427 Z. 7 von unten lies: „Eremo“ statt „Ermeo“.

S. 429 Z. 2 von unten lies: „Utricoli“ statt „Ultricoli“.

S. 431 Z. 24 ist hinzuzufügen: Der Jude Giovan Maria war 1510 am Hofe des Herzogs von Urbino. Von da ging er nach Mantua. Wenigstens ist er nach seinem Schreiben vom 14. April 1513¹¹⁷ an den Markgrafen Francesco Gonzaga in dessen Dienst damals bezeugt. Er benachrichtigt seinen Herrn von dem Tode des „mastro Christofalo, maestro de li figlioli de V. E.“ und empfiehlt sich ihm aus diesem Anlaß besonders: „et sia certo la S. V., che dal canto mio per cantare etiam scrivere et far cosa, che gratta sia a V. E., sum per farge honore . . .“. Er unterschreibt sich als „humilis servitor Ioannes Maria cantor“. Er diente hier nach dem Markgrafen als Sänger und Komponist und überwachte in den Jahren 1513—1515 die musikalische Ausbildung der Prinzen. Daneben verbreitete sich aber schon damals sein Ruf als eines der besten Lautenspieler Italiens. So schreibt Nicolò Sagundino aus London an Alvise Foscari am 3. Mai 1515:¹¹⁸ „Et vi prego mi mandate qualche composition di Zuam Maria, perchè di lui predico ad ognuno quello che con effetto è . . .“. Sabba Castiglione¹¹⁹ erzählt in seinem 82. Ricordo von einem Juden, der nur mit den Fingern aß und diese dabei schneller bewegte, „che alcun sonatore di leuto d'Italia, anchora che'l fosse Giovan Maria Giudeo“; und in seinem 110. Ricordo stellt er ihn bei der Schilderung eines Tyrannen, dessen Gemüt, gequält von Furcht und anderen Leidenschaften, „non gustarebbe le armonie delle Gerarchie celesti, non che li canti di Giustino, o di Motone, o li suoni di Giovan Maria, et de gli altri eccellentissimi musici . . .“ neben Josquin und Mouton. Auch Pietro Aretino erwähnt am Schluß der zweiten Scene des dritten Aktes seiner *Cortigiana* den „Conte Gian Maria Giudeo musico“¹²⁰. Er muß also schon damals ein hervorragender Lautenspieler gewesen sein, der durch seine Virtuosität seine Zeitgenossen in Erstaunen setzte. P. Canal nimmt — m. E. mit Recht — als wahrscheinlich an, daß der Künstler nach dem Beispiel des Bassisten Michael Lucensis, angelockt von dem Glanz des päpstlichen Hofes, im Jahre 1515 in den Dienst Leos X. eingetreten sei, ob mit Genehmigung des Markgrafen, möchte ich eher bezweifeln. Wenigstens empfing er nach der Eintragung im *Liber Introitus et Exitus* 555 vom 28. März 1516 erstmalig für die Zeit vom 11. November 1515 bis zum 11. Januar 1516 als Provision zweier Monate 46 Golddukat, ist daher vom November 1515 an in der päpstlichen Privatkapelle. Da er in den *Libri Introitus et Exitus* stets als „musicus secretus“ aufgeführt ist, diente er Leo X. nicht als Kammersänger, sondern als

¹¹⁷ Siehe A. Bertolotti, a. a. O. S. 30.

¹¹⁸ Rawdon Brown, Ragguagli sulla Vita e sulle opere di Marin Sanuto, Parte II. Venezia MDCCCXXXVII., S. 238.

¹¹⁹ Ricordi, ovvero ammaestramenti di Monsignor Sabba Castiglione, Cavalier Gierosolimitano. Di nuovo ristampati . . . In Venetia MDLXII., fol. 45, 68.

¹²⁰ Diese und weitere Zitate siehe bei P. Canal, a. a. O. S. 26 f.

Lautenspieler. Mit dem Tode des Papstes zerstreuten sich die Mitglieder seiner Privatkapelle in alle Winde. Giovan Maria de Medicis versuchte daher, von neuem in seine alte bevorzugte Vertrauensstellung beim Markgrafen von Mantua zurückzukehren. Für ihn bemühten sich Kardinal Giulio de' Medicis, der spätere Papst Clemens VII., und auch der damalige Geschäftsträger des Markgrafen Federico Gonzaga in Rom Baldassare Castiglione mit Empfehlungsschreiben vom 10. Oktober und vom 1. November 1522, die P. Canal a. a. O., S. 25/6 im Auszuge angeführt hat. Ein weiterer Bericht Castigliones vom 10. November 1522¹²¹ schildert die Lage des Musikers in düsteren Farben, wohl um seinen Herrn zur Wiedereinstellung Giovan Marias geneigt zu machen: „*El pouero Conte de Verucchio se troua molto male, perche gli hanno tolto il stato suo, e credo che pouero hó (homo) non habbia da mangiare per una sera, e credo che, se V. Ex.tia gli fara le spese, a lui parere de hauer assai bon partito . . .*“

In Roma alli X. di IX. bre M. D. XXII.“

Jedoch blieben diese Bemühungen ohne Erfolg. P. Canal bemerkt ausdrücklich, daß er 1522 und später keine weiteren Notizen über Giovan Maria Giudeo im Archivio Gonzaga gefunden habe. Anscheinend war man am Hofe von Mantua über den früheren — wohl eigenmächtigen — Weggang des Künstlers verstimmt und zeigte sich nun an einer erneuten Einstellung uninteressiert. Die Thronbesteigung Clemens' VII. bewirkte keine Übernahme in die päpstliche Privatkapelle. Außer einem einmaligen Geldgeschenk an ihn von 25 Golddukaten am 25. Juli 1525 findet sich keine Nachricht mehr. Nur einige seiner „*compagni*“, „*sonatori di liuto*“ waren vom August 1525 bis zum Oktober 1526 im Dienste des Papstes. S. 434 Z. 24 lies: „*Vol. 33 f. 129 ff.*“ statt „*f. 192 ff.*“

S. 436 Z. 16 von unten lies: „*alias de Mutina*“ statt „*alias Mutina*“.

S. 436 Z. 3 von unten lies: „*duc. L*“ statt „*duc. I*“.

Jahrg. IX. S. 49 Z. 5 lies: „*Veronensis*“ statt „*Veronesis*“.

Zum Formproblem bei Gustav Mahler

Eine Analyse des Finales der VI. Symphonie

VON ERWIN RATZ, WIEN

Ähnlich wie bei Beethoven, lassen sich auch bei Gustav Mahler drei Schaffensperioden unterscheiden. Die erste Periode, die bei Beethoven den Werken bis ca. op. 50 entspricht, umfaßt bei Mahler die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, die Wunderhorn-Lieder und die Symphonien I–IV. Zur zweiten Periode, die bei Beethoven von der *Waldstein-Sonate* (op. 53) und der *Eroica* (op. 55) bis zur 8. Sinfonie (op. 93) reicht, zählen wir bei Mahler die *Kindertotenlieder* und die Symphonien V–VIII. Die dritte Periode — bei Beethoven die letzten Sonaten und Quartette sowie die *Missa solemnis* und die 9. Sinfonie — wird bei Mahler durch das *Lied von der Erde* und die IX. Symphonie repräsentiert. Als Kennworte können wir den drei Perioden die Bezeichnungen: Wanderschaft — Meisterschaft — Vollendung geben. Häufig sind solche Perioden auch mit markanten Änderungen im Lebensschicksal verbunden. Um Mißverständnisse zu vermeiden, soll jedoch ausdrücklich betont werden, daß wir das äußere Schicksal eines schöpferischen Menschen nicht

¹²¹ ASTMant., Arch. Gonzaga, Busta 2920 — F II 9 — Libro 226.

als das Verursachende der Änderungen der stilistischen Merkmale betrachten, sondern gerade umgekehrt: die Schicksalsschläge, die ein Genie treffen, sind nur die äußeren Anzeichen eines inneren Reifevorgangs. Bei Mahler ist der erste Abschnitt (1884–1900) charakterisiert durch den raschen Aufstieg in seiner Dirigentenlaufbahn, die ihn über die größten Bühnen Österreichs und Deutschlands schließlich nach Wien führt, wo er im Jahre 1897 Direktor der Wiener Hofoper wird. Die Symphonien dieser Zeit weisen viel Gemeinsames auf, vor allem stehen sie in innigem Zusammenhang mit seinem Liedschaffen.

Die mittlere Periode ist charakterisiert durch die glanzvolle Tätigkeit an der Wiener Oper, die er zu unerreichten Höhen führt. In den Sommermonaten der Jahre 1901 bis 1906 entstehen die Symphonien V–VIII; als die reifsten und ausgeglichtesten Repräsentanten dieser Periode müssen wir die VI. und VII. Symphonie ansehen. Hier ist tatsächlich der Weg der Symphonie, der von den Wiener Klassikern über Bruckner zu Mahler führt, zu einem neuen Höhepunkt gelangt, auf dem Mahler der Symphonie formal und inhaltlich neue Wege erschließt.

Die dritte Periode setzt mit schwersten Schicksalsschlägen ein, die einen weniger starken Menschen vernichtet hätten. Ein innigst geliebtes Kind stirbt, Mahler legt die Leitung der Oper nieder, und der Arzt stellt ein schweres Herzleiden bei ihm fest, wodurch seine Lebensweise grundlegend verändert wird. Gleichzeitig beginnt eine neue Wanderschaft, die Mahler nach Amerika führt. In den wenigen Sommermonaten, die er in Europa (in Toblach) verbringt, entstehen seine letzten Werke, in denen er zur höchsten Vollendung gelangt, vor allem mit der IX. Symphonie, die heute noch kaum in ihrer wahren Größe erkannt wird, während das vorher entstandene *Lied von der Erde*, zu dem ja schon die wunderbaren Texte den Zugang erleichtern, heute bereits weiten Kreisen bekannt ist.

Da es an der Zeit ist, das Werk Mahlers nicht nur gefühlsmäßig zu bejahen oder abzulehnen, sondern in seiner wahren künstlerischen Größe zu erkennen, sei im folgenden an Hand einer kurzen Analyse eines der grandiosesten Sätze ein wesentlicher Zug Mahlers aufgezeigt, seine meisterhafte Formgestaltung, in der er nur den größten Meistern vergleichbar ist.

Bevor wir uns das Finale der VI. Symphonie im einzelnen vergegenwärtigen, müssen wir uns kurz mit dem Begriff der musikalischen Form auseinandersetzen. Den Begriff „Form“ verbinden wir primär mit Gebilden der Fläche und des Raumes. Schon seine Anwendung auf sprachliche Gebilde (Gedicht, Drama, Roman) ist eine komplizierte Übertragung einer räumlichen Vorstellung auf ein in der Zeit Ablaufendes. Das gilt in noch höherem Maße für die musikalische Form. Die Probleme, die uns hier begegnen, hängen eben mit diesem zeitlichen Ablauf zusammen, weil zu den äußerlichen Entsprechungen von Teilen noch die Logik des Ablaufs in der Zeit hinzutritt. Vor allem ist es das Element der Entwicklung, der Entfaltung, dem wir bei der Raum-Form nicht begegnen.

Zu den Problemen, die die Meister des 19. Jahrhunderts in erster Linie beschäftigten, gehört das sogenannte Reprisesproblem. Die einfache dreiteilige Form A–B–A ist noch sehr stark rein architektonisch-statisch empfunden. Aber schon bei Bach sehen wir das Bestreben, die Reprise gegenüber der Exposition zu verändern und besonders dort, wo der Mittelteil einer dreiteiligen Form eine Durchführung ist,

die Reprise mit Elementen der Durchführung zu bereichern, so daß wir die Reprise als eine Wiederkehr auf einer höheren Ebene empfinden. Dadurch kommt in die musikalische Form ein dynamisches Element hinein, mit dem sich besonders die Meister der Symphonie von Beethoven bis Bruckner in fesselnder Weise auseinandersetzen.

Wir müssen also bedenken, daß der Ablauf des differenzierten musikalischen Kunstwerks insbesondere dort, wo es sich um Sätze in Sonatenform handelt, von zwei Seiten her Beschränkungen erfährt. Wir verlangen einerseits, daß dem Ablauf in der Zeit eine Entwicklung entspreche, und nehmen es nicht mehr ohne weiteres hin, wenn nach der Durchführung die Exposition wörtlich wiederkehrt. (Die Versetzung des Seitensatzes in die Haupttonart allein — obwohl sie schon im Sinne einer Entwicklung empfunden werden kann — genügt uns nicht mehr.) Wir erwarten neben dem formalen Element einer symmetrischen Korrespondenz auch eine psychologische Begründung. Eine der hier möglichen Lösungen haben wir schon angedeutet: die Hereinnahme von Elementen der Durchführung in die Reprise. Ein anderer Weg ist die Verlegung der Auflösung eines musikalischen Spannungszustands (den wir meistens auch als einen dramatischen Konflikt empfinden) aus der Durchführung in die Reprise oder auch die Schaffung neuer Spannungszustände innerhalb der Reprise. Wir können hier nicht alle Möglichkeiten anführen; einige habe ich in meiner Formenlehre aufgezeigt. Auch im Finale der VI. Symphonie haben wir eine besonders großartige Lösung; es kommt in der Durchführung zu einer dramatischen Auseinandersetzung zwischen den Elementen der Exposition, die sich zu einer so elementaren Katastrophe zuspitzt, daß ein Neubeginnen, das sogar die vorbereitende Einleitung mit einbezieht, innerlich berechtigt erscheint.

Wir sehen also auf der einen Seite das Bestreben, die Reprise auch psychologisch verständlich zu machen. Andererseits aber darf die Musik auch nicht nur durch den dramatischen Ablauf eines offenen oder verschwiegenen Programms bestimmt werden, sondern wir verlangen, daß die musikalischen Vorgänge ihre Begründung in rein musikalischen Gesetzmäßigkeiten finden. Je dramatischer der Inhalt eines musikalischen Kunstwerks ist, desto schwieriger wird das Problem der Reprise. Wenn wir uns zurechtfinden wollen, so müssen wir uns vorstellen, daß ein dramatisches Geschehen, das in irgendeiner Weise in einem Musikstück zum Ausdruck kommen soll, erst eine Transformation erfahren muß. Wir können von der Musik nie eine Schilderung von Vorgängen erwarten; die vorgestellten Vorgänge müssen vielmehr erst den Umweg über eine durch ihr Erlebnis ausgelöste Stimmung machen, die gleichsam der Boden wird, auf dem die Musik — nunmehr ihren eigenen Gesetzen folgend — emporwächst. Es sind sehr komplizierte Prozesse, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Es genügt, sich den Unterschied zwischen einer Musik, die etwa das Leben eines Helden im Sinne einer rein illustrativen Programmmusik schildern wollte, und dem ersten Satz der *Eroica* zu vergegenwärtigen. Das musikalische Kunstwerk ist imstande, dem natürlichen Zeitablauf ein Höheres entgegenzusetzen, das in gewissem Sinne die Zeit aufhebt und nun — gleichsam von einer höheren Warte aus — zuerst das Ganze in einem Augenblick überschaubar und es dann in die Sprache der Musik übersetzt, die jetzt nicht mehr der Logik des zeitlichen Ablaufs allein, sondern der höheren Logik der Form, des in sich ge-

schlossenen und sinnvollen Organismus, unterliegt; trotzdem — oder eben darum — kann sie zum Symbol von Geschehnissen werden, die sonst bloß in der Zeit abzulaufen scheinen.

Diese Einschaltung war notwendig, weil sonst kaum verstanden werden kann, worin überhaupt das Problem eines Symphoniefinales besteht, und man keine Kriterien hat, die Größe der Gestaltung eben in dem Finale der VI. Symphonie von Gustav Mahler zu beurteilen.

Um einen rascheren Überblick zu gewinnen, sei zunächst die Gliederung im großen skizziert, wobei schon hier erwähnt sei, daß die Sonatenform gewisse Modifikationen erfährt; auch bei Beethoven können wir häufig die Einbeziehung von Elementen der Rondoform in jenen Fällen feststellen, wo er einem Finale die Sonatenform zugrunde legt¹. (In der folgenden Übersicht sind auch die Studienziffern der Partitur am Rande vermerkt, um dem Leser die mühsame Arbeit des Durchzählens der Takte zu erleichtern; im folgenden werden jedoch nur die Taktziffern angeführt.)

		Formübersicht			
Studien- ziffer	Takt		Taktzahl		
	1—113	I. Einleitung	113		
		II. Exposition			
110	114—138	a) Hauptthema	25		
113	139—190	b) 2. Hauptthemengruppe (Überleitung)	52		
117	191—216	c) Seitensatz	26		
119	217—228	d) Schlußsatz	12	115	228
		III. Durchführung			
		a) Einleitender Teil der Durchführung (gleichzeitig Abschluß von Einleitung und Exposition)			
120	229—287	1. Material der Einleitung	59		
124	288—335	2. Material des Seitensatzes	48	107	
129	336—478	b) Hauptteil der Durchführung	143		
140	479—519	c) Rückführung	41		291
		IV. Reprise			
143	520—641	1. Einleitung und Seitensatz	122		
		2. Reprise der Exposition			
153	642—667	a) Hauptthema	26		
156	668—727	b) 2. Hauptthemengruppe (Überleitung)	60		
161	728—772	c) Schlußgruppe	45	131	253
164	773—822	V. Coda	50		
			822		

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

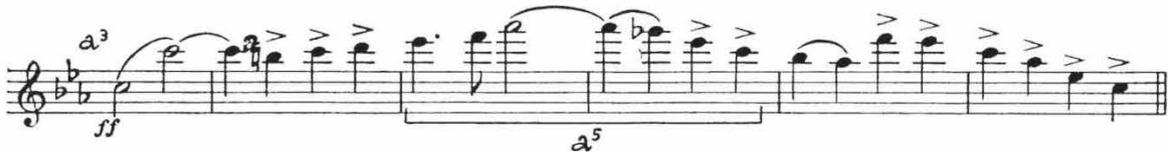
Die Einleitung hat u. a. die Aufgabe, das thematische Material der Exposition allmählich zu entwickeln. (Auf die thematischen und motivischen Beziehungen zum ersten und dritten Satz kann hier nicht näher eingegangen werden.) Daneben hat sie aber auch die Aufgabe — etwa im Sinne einer Dramenexposition —, den Hintergrund darzustellen, der nicht nur die Aufstellung der drei kontrastierenden Elemente der Exposition (HTh — Ü — SS) und ihre dramatische Auseinandersetzung in der Durchführung entscheidend bestimmt, sondern darüber hinaus bis in die Reprise und Coda wirksam ist.

Schon mit dem ersten Akkord (a^1)



einem übermäßigen Terzquartakkord über C, wird dem Hörer durch die harmonische Unbestimmtheit sozusagen der Boden unter den Füßen weggezogen. Wir sehen auch im weiteren Verlauf, wie c-moll und a-moll sich zunächst die Waage halten, bis sich schließlich a-moll als Haupttonart durchsetzt. Schon damit ist ein Element der Weite gegeben, die diesen Satz charakterisiert, der beim ersten Hören unfassbar lang scheint und der in Wahrheit von äußerster Konzentration und Knappheit ist.

Aus dem Akkord a^1 entfaltet sich die erste thematische Gestalt a^3



die an allen Wendepunkten des Satzes in Erscheinung tritt und bereits den für die meisten Themen des Satzes so charakteristischen Oktavsprung enthält. In Takt 9 erscheint das Teilmotiv a^5 , nunmehr in a-moll in Verbindung mit dem bereits im ersten und dritten Satz vorhandenen „Motto“ $a^4 + a^7$:



Der nächste Abschnitt (Takt 16–48) — wir können nur die wesentlichsten Momente hervorheben und müssen uns die detaillierte Analyse hier leider versagen — bringt neben Andeutungen des Hauptthemas b^1 , b^4 und b^5 :



(siehe später: h^1 und h^4) vor allem wesentliche Elemente des Seitensatzes (k^{1-3}) über tremolierenden Streicherakkorden. Nun folgt — wiederum in c-moll — ein von Holz- und Blechbläsern vorgetragener Choral (Takt 49–64). In Takt 65 ertönt wiederum das „Motto“, diesmal G-dur: g-moll; im Anschluß daran erscheint in Takt 69 ein Kernmotiv des Hauptthemas (h^6), dem sofort ein Motiv des Seitensatzes (k^3) entgegnetritt (Takt 75). Die Verwandtschaft dieser beiden Motive soll später erörtert werden. Im folgenden Abschnitt, der allmählich in das Haupttempo überleitet und den wir wie eine Fortsetzung des Chorals empfinden, treten eine Reihe weiterer wichtiger Motive (f^{1-4}) in Erscheinung:



In Takt 96 ertönt abermals das „Motto“ (a^4), diesmal C-dur: c-moll. Mit einem punktierten Motiv aus dem Hauptthema (h^4) und seiner für die Durchführung wichtigen Variante g^4



wird in rascher Steigerung das Allegro energico der Exposition erreicht.

Die Einleitung besitzt, wie wir sehen, eine außerordentlich übersichtliche Gliederung (fast genau siebenmal 16 Takte) und erfüllt die beiden Aufgaben: Entwicklung der Hauptmotive und Festlegung des Hintergrundes für das Kommende in plastischer Weise. (Es sei nur noch bemerkt, daß die Einleitung außerdem noch die Aufgabe hat, die ersten drei Sätze enger an das Finale zu binden, im Sinne einer inneren Zusammenfassung des in den vorhergehenden Sätzen Gesagten, ähnlich wie es Beethoven in der Introduction des Finales seiner 9. Sinfonie tut.)

Nun beginnt die im Verhältnis zur Einleitung und zur Durchführung äußerst knapp gehaltene eigentliche Exposition im Sinne der Sonatenform. Das Hauptthema (Takt 114–138) ist dreiteilig gebaut (8 + 10 + 8) und faßt nun in straffer Weise die in der Einleitung exponierten Motive zusammen (h^1 - h^7):



Unter Verwendung von Motiven des Hauptthemas beginnt der zweite Abschnitt der Exposition (Takt 139–190), den wir am einfachsten als Überleitung bezeichnen, wiewohl er den doppelten Umfang (52 Takte) erreicht. Wir können ihn ebenso gut auch als zweite Hauptthemengruppe bezeichnen; da er aber zum Seitensatz überleitet, nennen wir ihn kurz Überleitung. Auch er weist eine übersichtliche Gliederung auf (21+20+11). Zunächst setzt mit Takt 139, in Achtelbewegung aufgelöst, das „Motto“ in den Posaunen ein (i^1). In Takt 141 bringen nun die Hörner das bedeutungsvolle Motiv i^2 , dem in den Trompeten eine freie Umkehrung (i^3) antwortet:



Die Fortsetzung ($i^5, 6$), eine Variation der zweiten Hälfte des Chorals (Takt 57–64):



führt zunächst nach C-dur; die letzten drei Takte dieses Teilabschnitts führen mit dem Motiv i^7 wieder zurück nach a-moll:



Der Beginn der Wiederholung dieses Abschnitts (Takt 160–179) wird durch das Motiv i^1 deutlich hervorgehoben. Eine freie Variation ($i^8, 10$) der ersten acht Takte des Chorals (Takt 49–56) wird von den Trompeten und Bratschen begonnen und dann von Holzbläsern und Streichern fortgesetzt:



Die in Takt 168 abermals mit i^1 einsetzende Entwicklung bringt eine neue Variante des „Oktavsprungmotivs“ in den Posaunen mit Teilen von i^5 , sodann mit i^3 in Holzbläsern und Streichern sowie h^4 in den Bässen das wichtige Motiv i^{16} in den Hörnern und Trompeten,



dem durch seine Verwandtschaft mit h^6 einerseits und k^3 andererseits eine ausgesprochene Überleitungsfunktion zukommt, und schließlich mit h^1 in den Streichern das Motiv i^{18} in den Blechbläsern:



Unter stürmischen Streicherfiguren tritt in Takt 178 das Motiv i^{20} auf, dem in der Durchführung eine wichtige Rolle zukommt:



Der dritte Teilabschnitt (Takt 180–190) vollzieht mit dem Motiv h^6 in den Posaunen und einer skalenförmigen Umbildung desselben in der Trompete die Modulation nach D-dur, der Tonart des Seitensatzes.

Auch den Motiven des Seitensatzes sind wir schon in der Einleitung begegnet (k^1 - k^5):



wobei auf die in diesem Satz zu höchster Vollendung geführte Variationstechnik und insbesondere auf die kunstvolle Anwendung der „entwickelnden Variation“ (Schönberg) hingewiesen sei. Die Variation dient nicht nur der Abwechslung und Steigerung, sie dient vor allem auch dem Zusammenhang. Wir haben zwei Möglichkeiten der Variation. Bei der ersten bleibt die Tonhöhe (zumindest der markanten Punkte des Themas) gewahrt, aber der Rhythmus wird verändert; das ist bei den gebräuchlichen Variationen (Figural- wie Charaktervariationen) der Fall. Die zweite Möglichkeit besteht darin, einen Rhythmus (das Motiv im engeren Sinn) beizubehalten, aber die Tonhöhe zu verändern. Dadurch erzielen wir einen sehr innigen Zusammenhang bei weitestem Spielraum im Charakter und Ausdruck einer musikalischen Gestalt. So ist auch hier k^3 rhythmisch gleich h^6 , wodurch der Zusammenhang — bei schärfstem Kontrast der Stimmung — in hohem Maße gesichert ist.

Mit dem Motiv k^6 (Takt 205 ff.)



kommt es zu einem Aufschwung des ganzen Orchesters von großer Wärme, der zu dem kurzen Schlußsatz (Takt 217–228) führt; dieser enthält aber bereits neben Motiven des Seitensatzes und einer neuen Variante des „Oktavsprungmotivs“ k^9



auch Motive der Hauptthemengruppe. Mit dem Motiv h^6 in den Posaunen schließt die Exposition.

Es ist klar, daß angesichts der breit angelegten Einleitung die Knappheit der Exposition nicht nur einen besonderen Sinn haben muß, sondern sich auch in der Gestaltung der Durchführung auswirken wird. Und hier ist wieder einer jener Punkte, wo man die — man möchte fast sagen: nachwandlerische — Sicherheit in der formalen Konzeption bewundern muß, die Mahler wie kaum einem anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts eigen war.

Die Durchführung gliedert sich in drei Hauptabschnitte. Der erste (Takt 229–335) umfaßt 107 Takte (also fast gleich viel wie die Einleitung bzw. die Exposition) und erfüllt eine dreifache Funktion. Ähnlich wie im F-dur-Streichquartett op. 59, Nr. 1 von Beethoven, beginnt auch hier die Durchführung mit einer Wiederholung des Satzbeginns, wie wenn eine Repetition der Exposition folgen sollte. Daß das nicht geschieht, stellt sich erst im weiteren Ablauf hier wie dort heraus. Die zweite Funktion aber — und das ist das Bemerkenswerte — ist die, daß dieser Abschnitt gleichzeitig Abschluß des bisherigen Teils des Finales ist, also der Einleitung plus Exposition. Eine solche Überlagerung zweier oder mehrerer Funktionen dient der Konzentration der musikalischen Darstellung; auch sie finden wir bereits in den Spätwerken Beethovens. Die Exposition hat in Verbindung mit der Einleitung einen Spannungsgrad geschaffen, der in dem kurzen Schlußsatz (Takt 217–228) keinen wirklichen Abschluß findet. Auch bezieht sich dieser Schlußsatz im Grunde genommen nur auf den Seitensatz, was schon aus der engen Verbindung durch den Quartsextakkord in Takt 217 hervorgeht, so daß nur die Takte 224–229 als eigentlicher Schlußsatz angesehen werden können. Ein solcher Schlußsatz von sechs Takten kann aber einen Satzteil von 224 Takten nicht wirklich abschließen. Demgemäß wird im ersten Abschnitt der Durchführung der Seitensatz nochmals aufgenommen und in einer groß angelegten Steigerung, deren Höhepunkt der Trugschluß in Takt 336 bildet, weitergeführt. Hier fällt auch der erste Hammerschlag, der somit nicht in erster Linie ein Ausdruckselement ist, sondern, wie bei den Klassikern, der Verdeutlichung der formalen Intentionen dient. Die dritte und wichtigste Funktion dieses Abschnitts ist eben die Einleitung der Durchführung, die ja auch bei Beethoven meist dreiteilig gebaut ist (Einleitung, Hauptteil, Rückführung).

Mit dem Terzquartakkord über D, der hier an Stelle des übermäßigen Terzquartakkordes zu Beginn des Satzes die veränderte Situation andeutet, beginnt der erste

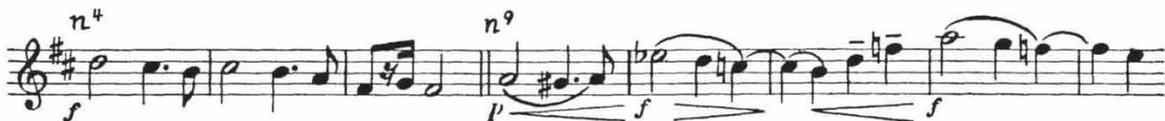
Teilabschnitt (Takt 229–287). Die Streichertremoli werden noch von der Celesta unterstützt. In Takt 231 setzt eine durch die Abwärtswendung im zweiten Takt charakterisierte Variante von a^3 ein (m^1):



Das „Motto“ ($a^4 + a^7$) entfällt. Auch von den folgenden Takten der Einleitung (16–24) ist nur eine Andeutung in Gestalt einer Vergrößerung von b^4 in der Baß-tuba vorhanden. Es folgt die abstürzende Zweiunddreißigstelfigur b^5 . In den Hörnern ertönt leise das Motiv k^5 aus dem Seitensatz, begleitet von Celesta-Akkorden, Streichertremoli und Herdenglocken; in den gedämpften Trompeten und Posaunen folgt eine Variante des Seitensatzmotivs k^1 , in den Flöten die Vergrößerung von k^5 , alles pianissimo, dazu fernes Glockengeläut. Abweichend von der Einleitung ertönt in den Bässen das Motiv h^4 aus dem Hauptthema. Alle diese Vorgänge sind wie ein traumhaftes Erinnern an vereinzelte Stadien der Exposition. Nun setzt in Fis-dur wiederum k^1 ein und nochmals h^4 in den Bässen. Eine überraschende harmonische Wendung (m^6)



führt plötzlich mitten in den D-dur-Aufschwung des Seitensatzes (k^6) und bringt ihn jetzt erst über ausgedehnten Orgelpunkten auf A zu voller Entfaltung. Das ist auch der Grund, warum sich hier ein so starkes Schlußgefühl einstellt. Das hat auch Paul Bekker veranlaßt, diesen Teil der Durchführung noch zur Exposition zu rechnen. Aber abgesehen von dem Zitieren der Einleitung und den durchführungsartigen Vorgängen im ersten Abschnitt, zeigt sich am Ende dieses Teils, daß die wiedergewonnene Sicherheit nur „trägerisch“ ist, und mit dem ersten Hammerschlag (Takt 336) bricht die volle Wucht des Geschehens im zweiten Teil der Durchführung herein. Von den im ersten Teil neu auftretenden Motiven sei besonders n^4 hervorgehoben (Takt 302), das in Takt 328 – knapp vor dem Hammerschlag – eine charakteristische Verzerrung erfährt, sowie n^9 :



Der nun folgende Hauptteil der Durchführung (Takt 336–478) gibt trotz der klaren Gliederung, die auch er hat, schon wegen seiner Länge die schwersten Probleme auf. Es ist daher nötig, auf die Exposition zurückzublicken und zu versuchen, die drei Elemente (HTh, Ü SS) in irgendeiner Weise zu charakterisieren. Das Hauptthema ist wohl der Held, der sich den auf ihn eindringenden Gewalten stellt. Die

zweite Hauptthemengruppe (Überleitung) spiegelt schon Elemente des Kampfes, aber mehr in der Weise, daß die Kräfte im Helden gestählt werden. Wenn man diese Themen (nennen wir sie kurz „Oktavsprungthemen“) in ihren zahlreichen Abwandlungen immer wieder auf sich wirken läßt, so bieten sie sehr tiefe Aspekte. Sie sind nicht nur Repräsentanten des den Menschen Bedrohenden, sie sind auch gleichzeitig Symbol der im Menschen wachgerufenen Kräfte des Widerstands und der Überwindung. Wir können so zu der Erkenntnis gelangen, daß auch das Bedrohende im Grunde genommen in uns liegt, ja fast von uns gewünscht ist, damit wir daran wachsen können, und daß alles äußere Geschehen nur das sichtbare Sinnbild unserer inneren Entwicklung ist.

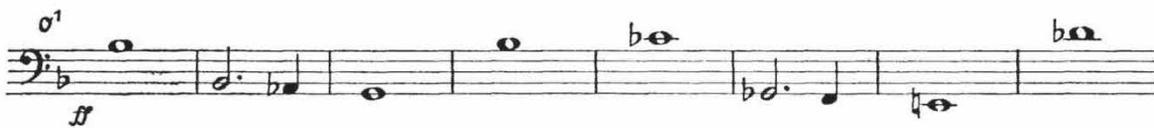
Das Seitenthema ist der Ruhepunkt, der immer wieder gesucht wird und der immer wieder verlassen werden muß.

Was so in der Exposition an Elementen hingestellt wurde, wird nun in der Durchführung in immer neuen Gestalten konfrontiert. Wir sehen ein Abwechseln positiver und negativer Situationen. Das alles soll kein Programm sein, nur Versinnbildlichung des musikalischen Geschehens. Kompositionstechnisch können wir davon sprechen, daß nun die einzelnen Themengruppen zur gesonderten Durchführung gelangen, so wie wir auch bei Beethoven in großen Sonatensätzen mehrere Durchführungsgruppen finden, deren jeder ein eigenes Modell zugrunde liegt (eines etwa aus dem Material des Hauptthemas, das andere aus dem Seitensatz, wie etwa in der *Appassionata*). So können wir auch hier sieben Abschnitte unterscheiden:

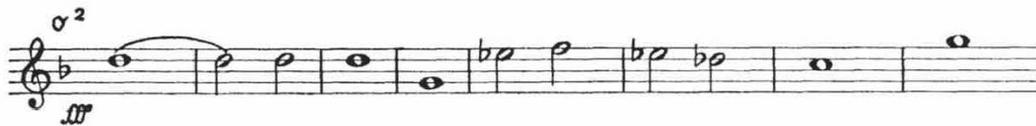
Takt 336—363	Material der Überleitung	(negativ)	28 Takte
Takt 364—384	Material der Einleitung und des Seitensatzes	(positiv)	21 Takte
Takt 385—396	Material der Überleitung	(negativ)	12 Takte
Takt 397—448	Material des Hauptthemas	(positiv)	52 Takte
Takt 449—457	Material der Überleitung	(negativ)	9 Takte
Takt 458—468	Material des 1. Teiles der Durchführung	(positiv)	11 Takte
Takt 469—478	Material der Einleitung (T. 86—96)	(negativ)	10 Takte
			143 Takte

Es ist natürlich gewagt, hier von positiv und negativ zu sprechen. Aber wie soll man einem so außergewöhnlichen Kunstwerk gerecht werden, wenn man nicht wagt, aus der gemessenen Sachlichkeit herauszutreten und Zeugnis für das Werk, das wahrhaft vom Martyrium des Menschen spricht, abzulegen? Auch muß man einsehen, daß die Dinge, die Malerei und Dichtkunst seit tausend Jahren zu größten Kunstwerken inspiriert haben, auch Gegenstand der musikalischen Darstellung sein können. Für uns ist es jedenfalls eine große Vereinfachung, wenn wir gelegentlich komplizierte musikalische Geschehnisse auf elementare Vorgänge zurückführen können.

Nun möge — wiederum nur in den Hauptzügen — das Geschehen im zweiten Teile der Durchführung verfolgt werden. Der erste Teilabschnitt (Takt 336—363) beginnt mit einer Vergrößerung des „Oktavsprungmotivs“, dem wir schon wiederholt sowohl in der Einleitung wie auch in der zweiten Hauptthemengruppe (Überleitung) begegnet sind. Es erscheint hier in einer neuen Gestalt, die wohl als Sinnbild des Prinzips der Vernichtung angesprochen werden kann (o¹):



Zu diesem von den Posaunen fortissimo vorgetragenen und durch die immer größer werdenden Intervallsprünge unheimlich wirkenden Motiv bringen die Trompeten o^2 , eine vergrößerte Variante von f^1 :



In den Streichern wechseln punktierte Figuren mit Sechzehntelpassagen. Mit einem von o^2 abgeleiteten Motiv tritt in Takt 352 eine gewisse Beruhigung ein. Im zweiten Teilabschnitt (Takt 364–384) gelangt das Motiv f^4 aus der Einleitung in Verbindung mit k^2 aus dem Seitensatz zur Verarbeitung. Doch schon bricht von neuem das Toben der rohen Gewalt aus (Takt 385–396), mit einem Motiv, das wir schon in der Überleitungsgruppe (Takt 178, i^{20}) kennen gelernt haben und zu dem auch noch g^4 (siehe Takt 108 und 224) in den Trompeten erscheint. Es folgt nun eine große Durchführungsgruppe (Takt 397–448), der das Marschmotiv des Hauptthemas zugrunde liegt. Dieser Abschnitt ist gleichsam der Mittelpunkt des Satzes und erinnert – wenngleich hier der Marsch einen viel düsteren Charakter hat – doch in gewissem Sinne an den ersten Satz der III. Symphonie. Hier tritt auch, dem Wesen der Durchführung entsprechend, das modulatorische Geschehen stark in den Vordergrund, das sich von c-moll über Es-dur und C-dur nach G-dur wendet. In Takt 441 tritt uns wieder das Oktavsprungmotiv entgegen. Im folgenden Abschnitt (Takt 449–457) erscheinen nochmals die Motive o^1 und g^4 in Verbindung mit $h^{1,2}$, dem Kopfmotiv des Hauptthemas, das gleichsam von dem „Oktavsprungmotiv“ zermalmt wird. Es bereitet sich der zweite Höhepunkt der Durchführung vor. Aber noch einmal kommt es in diesem Toben der bedrängenden Mächte zu einem mutigen Sichfinden: in A-dur erscheint das von m^1 abgeleitete Motiv t^1 .



Doch schon in Takt 469 verdüstert sich das Bild; die Zitierung der Motive f^3 und f^4 sowie weiterer in der Einleitung dort folgender Motive (siehe Takt 86–97) wirkt gerade durch die Stille (*pp*, *poco a poco crescendo*) und das *ritardando* wie in ein unheimlich fahles Licht getaucht.

Mit dem zweiten Hammerschlag (Takt 479), der so wie in Takt 336 durch den Trugschluß $d: V-VI$ herbeigeführt wird, beginnt der dritte Teil der Durchführung, der die Funktion der Rückführung erfüllt. Wiederum tritt, wie dort, das vergrößerte

Oktavsprungmotiv (o^1) auf. Dieses Anknüpfen an demselben Punkt, wo auch der zweite Teil begonnen hat, ist formal sehr wichtig, denn damit ist gleichsam das im Hauptteil der Durchführung angestrebte Ziel als nicht erreicht charakterisiert; es muß ein neuer Ansatz zur Lösung des (rein musikalisch zu verstehenden) Konflikts gesucht werden, und dieser Weg ist ein Ganz-von-vorne-Anfangen: also nicht nur Reprise der Exposition, sondern auch der Einleitung, allerdings mit wesentlichen, durch die Durchführung bedingten Modifikationen.

Die Rückführung (Takt 479–519) gliedert sich in drei Teilabschnitte. Der erste Abschnitt (Takt 479–496) bringt, wie bereits erwähnt, das vergrößerte Oktavsprungmotiv o^1 in den Posaunen und o^2 in den Trompeten. Mit Beginn des zweiten Abschnitts (Takt 497–503) ist c-moll, die Tonart, in der die Reprise einsetzt, erreicht. Über einem Orgelpunkt auf G erfährt das Oktavsprungmotiv immer neue Verwandlungen. Der letzte Abschnitt (Takt 504–519) bringt eine weitere Variante dieses Motivs, nunmehr in d-moll.

Damit ist eine eigenartige harmonische Spannung erzeugt, gleichzeitig aber die harmonische Funktion des den Satz und nun auch die Reprise der Einleitung eröffnenden übermäßigen Terzquartakkordes (a^1) als Wechseldominante in c-moll klargestellt. Während in der Einleitung sich dieser Akkord nach a-moll auflöst, erscheint diesmal das Motto ($a^4 + a^7$) in C-dur: c-moll, und dementsprechend auch der folgende Abschnitt (b^1 etc.). Schon diese tonalen Veränderungen sind von Bedeutung. Wir werden auch im weiteren Verlauf unser Hauptaugenmerk auf jene Erscheinungen zu richten haben, in denen die Reprise von der Exposition abweicht, um den Sinn der Reprise und ihr Verhältnis zu Exposition und Durchführung erfassen zu können. In ähnlicher Weise wie in der Einleitung kommt es auch jetzt zur Einführung von Motiven des Seitensatzes (Takt 555 ff.), aber nun kommt die erste einschneidende Veränderung: die Reprise des Seitensatzes wird in die Einleitung vorverlegt. Es ist nicht unsere Aufgabe zu deuten, was der Komponist damit zum Ausdruck bringen will; wir müssen es nur dort tun, wo es zur Verdeutlichung der formalen Anlage notwendig ist. Hier ist die Umstellung der Reihenfolge von Seitensatz und Hauptthema ohne weiteres verständlich. Erstens finden wir schon bei den Klassikern gelegentlich solche Umstellungen, die einem Symmetriebedürfnis entspringen und zu der Form a-b-c-b-a führen. Andererseits ist das Material des Seitensatzes in der Durchführung kaum berührt worden, so daß seine Wiederaufnahme bereits in der Reprise der Einleitung verständlich wird.

Wir haben den Seitensatz ganz allgemein als Ruhepunkt im dramatischen Geschehen des Finales bezeichnet, und so tritt er hier zum letzten Male auf, gleichsam ein letztes Atemholen vor der endgültigen Auseinandersetzung zwischen den beiden Hauptthemengruppen. Aber noch ein weiterer wichtiger formaler Grund läßt sich finden. In der Reprise der Einleitung entfallen der c-moll-Choral und die anschließende Gruppe (f), die dort die Funktion eines Hintergrundes für die Exposition erfüllen. Wieder bewundern wir die unerhörte formale Sicherheit Mahlers, die ihn die einmalige Funktion des Chorals klar erkennen läßt und damit zugleich die Notwendigkeit, ihn in der Reprise durch ein anderes Element zu ersetzen; das ist eben der Seitensatz. Auch die Tonart, in der er hier erscheint, ist im Hinblick auf die Vorbereitung des Eintritts der Haupttonart gewählt: B-dur, die Tonart

der neapolitanischen Sext, ist die stärkste Vorbereitung der Dominante im Rahmen der Kadenzfunktion, die zum Wesen der Einleitung gehört. Im Gegensatz zur Einleitung zu Beginn des Satzes wird hier die Haupttonart a-moll bis zum Eintritt des Hauptthemas nicht berührt. Dieses Aussparen der Haupttonart ist ein wichtiges ökonomisches Prinzip und zeigt ebenfalls die Meisterschaft, mit der Mahler über alle formalen Hilfsmittel verfügt.

Im Verlaufe des Seitensatzes kommt es zu einer choralartigen Apotheose (Takt 606) des Seitensatzmotivs k^3 , die zu der Schlußgruppe des Seitensatzes über einem ausgedehnten Orgelpunkt auf *E* (der Dominante der Haupttonart) führt; sie ist zur Vorbereitung des Hauptthemas besonders geeignet, da sie das Motiv h^4 (Takt 634 ff.) enthält. Besonders der Orgelpunkt, über dem in grandioser Steigerung der Wiedereintritt des Hauptthemas vorbereitet wird, läßt die Einleitungsfunktion dieses Abschnitts (Takt 612–641) deutlich werden.

Das Hauptthema (Takt 642–667) weist in der Reprise wohl charakteristische Veränderungen in der Instrumentation und Satzweise auf, sowie gelegentliche Einbeziehung und Weglassung untergeordneter Motivgruppen, ist aber in seiner Struktur unverändert.

Bei der mit Takt 668 beginnenden zweiten Hauptthemengruppe (Überleitung) finden wir schon stärkere Umgestaltungen, wenngleich die dreiteilige Anlage genau der Exposition entspricht ($18 + 22 + 20$). Der erste Abschnitt reicht von Takt 668 bis 685. An Stelle des halbtaktigen Durmollwechsels des in Achtel aufgelösten „Motto“ in der Exposition tritt hier die Molltrübung erst im zweiten Teil ein und damit zugleich auch die Achtelbewegung. In der Exposition (Takt 141) erscheint das Oktavsprungmotiv in den Hörnern, in der Reprise in den Posaunen, wobei die beiden ersten Takte vertauscht sind, also zuerst Dezimensprung aufwärts und dann Oktavsprung abwärts. Vor allem aber erscheinen jetzt in Takt 670 Motive aus dem Seitensatz (k^5 und k^{2-4}) in der Trompete. Ab Takt 678 entspricht der Verlauf wieder den Takten 149 ff., bis auf die immer noch weiterbestehende Anwesenheit von Motiven des Seitensatzes (k^5). Der C-dur-Aufschwung (siehe Takt 153–157) erfährt eine Veränderung durch vorzeitige Rückwendung nach a-moll (Takt 684/85) und wird damit an die entsprechende Wendung am Schluß des c-moll-Chorals der Einleitung (siehe Takt 61–64) angeglichen; dadurch entfällt die dreitaktige Rückmodulation (siehe Takt 157–159). Der zweite Abschnitt (686–707) bringt, ziemlich gleichlautend mit der Exposition, die Motive i^8 und i^{10} sowie i^{16} und i^{18} mit kleinen harmonischen Abwandlungen.

Im dritten Abschnitt (Takt 708–727) kommt es jedoch zu einschneidenden Veränderungen. Zu den drängenden Sechzehntelpassagen der Streicher erscheint zunächst das Oktavsprungmotiv. Erst in Takt 720 tritt das Motiv i^{20} auf (vgl. Takt 178 und 385). Sehr eigenartig wirkt das rudimentäre Auftreten von k^5 aus dem Seitensatz (in den Takten 725–727), gleichsam ein Symbol der Zerstörung: das ist alles, was von dem einst so ruhig-friedlichen Element des Seitensatzes, dessen Apotheose wir noch in der Reprise der Einleitung vernommen haben, übrig geblieben ist.

Die folgende ausgedehnte neue Schlußgruppe (Takt 728–773), die diesen ungeheuren Satz abschließt, trägt aber durchaus nicht verzweifelten Charakter, sondern

zeigt vielmehr ein breites, warmes und gefaßtes Ausströmen. Aus ihm spricht die Gewißheit, daß auch das Ausharren auf einem scheinbar verlorenen Posten in moralischer Hinsicht von großer Tragweite für die menschliche Entwicklung, sowohl der einzelnen Individualität wie auch der Menschheit als Ganzem, sein kann.

Die thematische Substanz der drei Schlußsätze, in die sich diese abschließende Gruppe gliedert, faßt Elemente aus mehreren Punkten des Satzes zusammen. Der erste Schlußsatz (Takt 728–753) knüpft an das Motiv t^1 aus dem vorletzten Teilabschnitt des Mittelteils der Durchführung an. Der zweite Schlußsatz (Takt 754 bis 764) verbindet das Motiv k^6 aus dem Seitensatz mit n^4 aus dem ersten Teil der Durchführung. Der dritte Schlußsatz (Takt 765–773) entspricht dem Schlußsatz der Exposition (Takt 224–228); auch hier tritt das Motiv h^6 aus dem Hauptthema mit schlußbildender Funktion auf. (Das ist ein weiterer Grund, warum wir die Exposition nur bis Takt 228 anzunehmen haben.)

Ebenso wie dort die Durchführung, beginnt nun die Coda mit einer neuen Variante des Einleitungsakkordes a^1 . Diesmal ist es der Quintsextakkord *a-c-es-f* (enharmonisch gleich dem übermäßigen Terzquartakkord von a-moll), der sich auch nach a-moll auflöst. Es folgen die weiteren Takte der Einleitung (Motiv a^3 , nunmehr in a-moll). Noch einmal erklingt das Motto ($a^4 + a^7$). Hier stand (Takt 783) in der ersten Fassung der dritte Hammerschlag, den Mahler in der zweiten Fassung gestrichen hat. Darauf werden wir noch zurückkommen. Es folgt der düstere Ausklang der Coda mit einer Variante des Oktavsprungmotivs, das über einem 29 Takte zählenden Paukenwirbel auf A in mannigfachen Abwandlungen von den Posaunen und Hörnern gebracht wird. Schließlich ertönt noch einmal das Motiv b^1 in den Kontrabässen, worauf im Fortissimo des ganzen Orchesters mit anschließendem Decrescendo der a-moll-Dreiklang erklingt; diesmal aber ohne vorausgehenden Durklang. Dazu ertönt in den Pauken das „Motto“ a^7 . Damit ist dieser großartige und zutiefst erschütternde Satz zu Ende.

Mahler hat die VI. Symphonie, die den Beinamen „tragische“ erhielt, in einer Zeit geschrieben, die – äußerlich gesehen – seine ruhigste und glücklichste war. Auf dem Höhepunkt seiner reproduzierenden Tätigkeit als gefeierter Leiter der Wiener Hofoper, glücklich verheiratet, umgeben von zwei innigst geliebten Kindern, schrieb er dieses Werk, in dem der Kampf des Menschen mit dem Schicksal in seiner ganzen Größe und Schwere zur Darstellung gelangt. Nach der Uraufführung, die im Jahre 1906 in Essen stattfand, unterzog Mahler die Partitur einer Überarbeitung, die sich nur auf gewisse instrumentale Retuschen zur noch präziseren Verdeutlichung seiner klanglichen Vorstellungen bezog. Die einschneidendste Veränderung war die Streichung des dritten Hammerschlages im Finale (Takt 783). Wenn auch die Hammerschläge bei den Aufführungen meist kaum hörbar sind, so kommt ihnen doch in formaler Beziehung außerordentliche Bedeutung zu. Hat man nun das Werk in der ersten Fassung gekannt, so ist die Herausnahme des dritten Hammerschlages zunächst außerordentlich überraschend, gerade weil er dem Werk eine so große Geschlossenheit verlieh und eine einzigartige Lösung des Reprisesproblems zu sein schien. Sinnt man dann darüber nach, welche Gründe Mahler zu der Änderung veranlaßt haben könnten, so ahnt man allmählich eine bedeutsame innere Entwicklung, die sich in Mahler vollzogen hat. Läßt man das Werk in der neuen Gestalt

auf sich wirken, so erhält der Schluß nunmehr einen neuen Sinn. Das, was Mahler 1903 als ein vollkommenes Auslöschen empfunden oder zumindest in den Vordergrund gestellt hat (nennen wir es den Tod oder den Zusammenbruch des Helden), zeigt sich nun in einem anderen Licht. Der Mensch hat seine Aufgabe erfüllt. Mag es auch in seinem äußeren Anschein ein Scheitern gewesen sein, so hat doch die Individualität eine höhere Entwicklungsstufe erreicht, die ihr nicht verloren geht. So ist der Tod nicht mehr Ende, sondern Aufstieg zu neuen Sphären. Äußerlich, materiell gesehen, ist das Leben zu Ende. Aber die Seele ist unversehrt, geläutert durch alles Schwere, das sie erlitten. So mußte also auch der dritte Hammerschlag gestrichen werden, denn er hätte das Gefühl eines absoluten Endes zu sehr verstärkt, das in Wahrheit kein Ende ist. Wenn wir überdies bedenken, daß diese Änderung eben in die Zeit fällt, in der Mahler daran ging, die Schlußszene des zweiten Teils von Goethes *Faust* in seiner VIII. Symphonie zu vertonen, so erkennen wir in dieser scheinbar belanglosen Änderung, die im ersten Moment sogar unser Formgefühl zu verletzen scheint, ein Zeichen eines wesentlichen inneren Reifevorgangs dieses großen schöpferischen Geistes.

Klangästhetik und Aufführungspraxis

VON HELGA TOPEL, HAMBURG

Klangphänomene sind in der Erkenntnis der modernen Klangforschung keine „stationären Töne“, sondern ein ständiges Kontinuum der Schwingungen. Im Begriff dieses Kontinuums liegt das Problem der Zeit als bestimmendes Charakteristikum. Zeitliche Prozesse der Klangwelt sind die Einschwingvorgänge in den Instrumenten und darüber hinaus die Klangfolgen. Eine Klangästhetik erfaßt daher die Klangbilder in der Klangfolge. Dirigententechnisch läßt sich dieses Problem als Verhältnis von *Aviso* als Zeiteinheit der Klangfarbe und Auftakt als Zeiteinheit der Klangfolge bestimmen.

1. Klangbild

Die subtilsten Prozesse des klanglichen Kontinuums sind die Einschwingvorgänge einzelner Töne in den Instrumenten. Von der zeitlichen Bestimmung der Einschwingung ist die Klangfärbung eines Instrumentes abhängig. Hieraus ergeben sich für die musikalische Ausdruckskraft zwei Probleme: 1) die Klangfärbungen der verschiedenen Instrumente auf Grund verschiedener Dauer der Einschwingung 2) die klangliche „Modulationsfähigkeit“ eines einzigen Instrumentes auf Grund zeitlich noch subtiler unterschiedener Einschwingdauer. Die harmonische Einheit von Grundton und Obertönen, die bei jedem einzelnen instrumentellen Anklang zur Erscheinung kommt, bestimmt die erkennbare Klangfärbung eines Instrumentes. Durch Eigenresonanz und Dämpfung im Körper des Instrumentes ergibt sie ein spezifisches Klangspektrum, das heißt: die Resonanz aller Elemente dieses Klangspektrums ist nicht gleich stark, einige Obertöne sind wahrnehmbarer und intensiver. Diese „Resonanzspitzen“ der Obertöne in den verschiedenen Instrumenten werden als „Formanten“ bezeichnet, deren verschiedenartige Strukturen die Erkennbarkeit

eines Instrumentes bestimmen. Es gibt für alle Instrumente zwei „Hauptformanten“ in ganz bestimmten Frequenzbereichen, aber die „Feinformanten“ sind in jedem Instrument verschieden. Diese Formantenstruktur wird physikalisch mit „Klangfarbe“ bezeichnet. Klangfarbe ist also die durch den Einschwingvorgang der harmonischen Schallwelleneinheit realisierte bestimmte Formantenstruktur eines Instrumentes. Die ästhetische Bedeutung der Klangfarben der Instrumente liegt in ihrer Beziehung zum musikalischen Element des Melos. Beim Anspiel verschiedener Töne erscheinen verschiedene harmonische Klangspektren, die Formanten aber liegen in bestimmten Frequenzbereichen. Das bedingt verschiedenartige Beziehungen der Klangfarbe zu den Tönen des Melos. Die verschiedenen Klangfarben im Verhältnis zum melodischen Kolorit ergeben die musikalischen Ausdruckswerte der solistischen Einsätze von Instrumenten. Das Avisieren dieser Einsätze durch den Dirigenten muß die spezifische Einschwingzeit der Klangfärbung berücksichtigen. Einige Beispiele: Das Verhältnis von Formanten zur Melodik bestimmt den Klangcharakter der Flöten. Die Flöte wird als obertonarmes Instrument bezeichnet, bedingt durch die lange Einschwingzeit ihres Tones. Das bedeutet, das Anklingen der Obertöne ist schwach im Verhältnis zur Intensität des Grundtones. Das verstärkt die eigene Bedeutung der wechselnden melodischen Tonfolgen. Gerade durch diese Eigenart ist die nicht zu intensive Melodik der Flöte in hohen Lagen möglich. Der „stechend“ präzise Tonansatz der Oboe dagegen führt einen ganz anders gearteten Klangcharakter ein und bedingt eine andere Wirkung des Melodischen. Der Charakter der Oboe ist intensiver und ausgeprägter. Das Klangspektrum der Oboe zeigt stärkere Höhen. Die Zahl der Formanten ist auf einzelne, besonders hervortretende begrenzt. Die Klangfarbe der Obertöne ergibt eine charakteristische Kombination und durchsetzt jeden angespielten melodischen Grundton. Auch beim Fagott wirkt wieder die starke Betonung ausgewählter Farben des anklingenden Obertonspektrums. Großer Tonumfang und Ausprägung der Formanten in bestimmten Bereichen sind typisch. In der tiefen Lage ist die Ausprägung mit voluminösem Klang verbunden. Die eigentümliche Klangwirkung des Fagotts in hoher Lage beruht daher auf der Begrenzung seines Klangvolumens. Die größte Schwierigkeit aber liegt im Avisieren der klangvoluminösen Blechbläser, d. h. Waldhorn und Posaune. Das volle Einschwingen dieser formantenreichen Instrumente hat zwei anblasten-technische Charakteristika: 1) die lange Atmung und 2) die Lippenspannung des Tonausstoßes. Besonders beim Waldhorn ist die zeitliche Verschiebung dieses Verhältnisses noch größer. Das lange Aviso mit der Präzision des genauen Abfangens der Tongebung führt den Horn-einsatz in seine voluminöse Entfaltung. Das Klangspektrum des Waldhorns zeigt eine von keinem anderen Instrument erreichte Vielzahl von Feinformanten. Dieser Formantenreichtum bestimmt sein spannungsfähiges Klangvolumen. Im Gegensatz hierzu steht der kurze, scharfe Ansatz der obertonreichen Trompete, der bedingt ist durch die kurze Einschwingzeit ihres Tones. Der Trompetenton hat die kürzeste Einschwingzeit aller Orchestertöne, daher seine Intensität, Klarheit und Isolierung. Die Trompete ist somit das obertonreichste und schallintensivste Orchesterinstrument. Thematische Ablösungen von Hörnern und Trompeten bedeuten einen Wechsel zwischen Volumen und Intensität und bringen für den Dirigenten die Schwierigkeit des Avisos zweier zeitlich verschiedener Klangeinschwingprozesse innerhalb

des gleichen metrischen Auftaktes. Die Einschwingzeit des Horntones ist länger, der Trompetenton würde also bei gleicher Zeiteinheit gewissermaßen in die avisierende Bewegung hineinstoßen. Die Prägnanz des rhythmisch-metrischen Verhältnisses im Anspiel so verschiedener Klangcharaktere liegt im genauen Auswägen der Einschwingdauer. Obertonreichtum und Einschwingung stehen, wie bereits angeführt, miteinander in Beziehung. Das gilt auch für die Streicher. Streichinstrumente sind ebenfalls ausnahmslos obertonreich. Die Schallintensität der Geige ist im Vergleich zu ihrer Einschwingzeit scheinbar gering. Aber die vor der Wahrnehmung des Grundtones feststellbare Schärfe der Höhen hat einen durchaus intensiven Einfluß auf das Klangbild des Orchesters, der durch die Einschwingart des Klangspektrums der Geige zustande kommt. Hier bilden sich zuerst die Harmonischen, dann der Grundton. Das Obertonklangspektrum wird also vor der eigentlichen melodischen Führung wirksam.

Die bisherige Darstellung beschränkte sich auf allgemeine klangfärbende Bestimmungen der instrumentellen Anklänge, das heißt auf das erste angeführte Problem. Erst die Auseinandersetzung mit dem zweiten bringt für die musikalische Aufführungspraxis entscheidende Gesichtspunkte. Es ist bezeichnend, daß aus den subtilsten Unterscheidungen klanglicher Prozesse ästhetisch die weittragendsten Probleme entstehen. Problem 2 betrifft die klangliche Modulationsfähigkeit eines einzelnen Instrumentes durch geringste Varianten seiner Einschwingzeiten, das heißt praktisch durch die Auswirkung bestimmter technischer Anspieltvorgänge auf die Klangfärbungen eines Instrumentes. Hieraus entstehen fundamental verschiedene Auffassungen in der Aufführungspraxis, die sich um die Hauptfrage kristallisieren: Gibt es ein „optimales“ Klangbild, das für alle Werke in gleicher Erscheinung gültig ist, oder gibt es eine spezifische „Klanginterpretation“ des Werkes? — Die Formantenbildung ist durch subtile Varianten der Einschwingzeiten zu beeinflussen. Man unterscheidet zunächst grundsätzlich „unstete Sprungfunktion“ und „vollstetigen Übergang“. Abrupter Ansatz bringt stechend prägnante und sehr intensive Töne, vollstetiger Einsatz bringt die voluminöse und organische Klangfarbenentfaltung. Zwischen diesen beiden Polen gibt es eine subtile Skala vielfältiger Möglichkeiten, mit denen die aufgeworfene Frage nach „absoluter“ Klangqualität oder Reichtum der variablen Erscheinungen gegeben ist. Es liegt nahe, die gegebene Vielfalt des Klangphänomens in der gestalterischen Realisierung auszuwerten und die Ausdrucksmöglichkeiten der Werke durch subtile klangliche Vorgänge zu bereichern. Praktisch sind für das Ziel der „Klanginterpretation“ jedes Werkes große Schwierigkeiten zu überwinden. Besonders bei den Bläsern ist die Tongebung jeweils schulmäßig festgelegt. Die Möglichkeit vielfältiger Tongebungen durch einen einzigen Hornisten z. B. ist heute noch äußerst selten, und es bleibt die Frage offen, ob die Pädagogik sich dieser klangästhetischen Bedeutung in Zukunft annehmen kann. Spieltechnische Varianten, besonders bei den Bläsern, ergeben verschiedene Klangbilder. Der „gehauchte“ oder der starke Flötenton z. B. sind Auswirkungen zeitlich verschiedener Arten des Anblasens. Wichtig ist, besonders bei der tiefen Flöte, die melodischen Grundtöne farblich voll zu entfalten (vgl. Debussy, *L'après-midi d'un Faune*). Englisch-Horn und Oboe können in ihren Anklängen weich-voluminös oder stechend-intensiv klingen. Dirigententechnisch bedeutet diese klang-

liche Variabilität eine Entscheidung zwischen intensiver Prägnanz des Avisos und frei überlassener Entfaltung. Ähnlich, aber noch viel schwieriger, ist diese Entscheidung beim intensiven, besonders aber beim voluminösen Blech. Es gibt viele Bestrebungen, das Universalmittel für einen „*gefährlosen*“ Horneinsatz zu finden. Im „*Stechen*“ des Hornavisos glaubte man, diese Lösung gefunden zu haben. Aber dieses Stechen, das ein Abfangen in unbedingt sicherem Einsatz zum Ziel hat, wirkt manchmal — besonders natürlich beim Piano — zu hart. Gerade weil das Verhältnis metrischer Auftakt — instrumentelles Aviso fast nie gleich ist, gibt ein weniger beeinflusster Einsatz in vielen Fällen bei hervorragenden Orchestern eine besondere Möglichkeit zur Klangfarbenentfaltung. Aber in diesen Dingen gibt es kein allgemeines technisches Rezept. Der besondere Einsatz, die bestimmte Klangnuance, verlangt auch immer wieder das besondere Mittel. Auch bei der Trompete gibt es erhebliche Varianten. Durch ein langes Aviso z. B. wird der Ansatz etwas verzögert und in der Anfangsintensität gebrochen. Das hat ein etwas forciertes Nachvollziehen und somit gerade eine „Überintensivierung“ zur Folge. Dieser Trompeteneinsatz ist Ausdruck einer gestalterischen Besonderheit und hat eigentlich nur Sinn an dramatischen Höhepunkten. Solche Fragen der Klanginterpretation aber sind weitgehend Auffassungssache. Eine wichtige Auffassungsfrage, die ebenfalls klangästhetisch weittragende Bedeutung hat, ist die Möglichkeit des gedämpften Blechklanges. Besonders bei den Trompeten wäre die Tatsache zu berücksichtigen, daß Schallintensität und Dämpfung Gegensätze sind und somit der Schalldämpfer dem Charakter des Instrumentes widerspricht. Es fragt sich, ob das künstlerisch direkt beabsichtigt ist oder ob man die besonders bei Debussy bekannten „*soutenu et en dehors*“-Stellen nur in der Dynamik entsprechend auf diese gestalterische Bedeutung einstellt. Ein großes Auffassungsproblem ergibt sich auch bei den Streichern. Hier entstehen derartige Extreme, daß der dauernden Erschütterung durch das Vibrato die Auffassung des fast „statischen“ Klangideals gegenübersteht. Die Einschwingart der Geigen ist für den unterschiedlichen Charakter beider Spielarten entscheidend. Da die Höhen vor dem Grundton einschwingen, ist beim Vibrato der Vorrang der Obertöne gegenüber den Grundtönen entscheidend, während bei starken, mit Druck ausgeführten Bogenstrichen die melodischen Färbungen der Grundtöne voller entfaltet werden. Das fein ausgewogene Verhältnis von Melos und Klangfarbe variiert im Vibrato zugunsten der Klangfarbe, beim festen Tonansatz zugunsten des Melos. Besonders die Haydn- und Mozart-Sinfonien werden in diesen verschiedenen Klangcharakteristiken dargeboten.

Nach der Aufzeigung beider Probleme ein Wort zur fundamentalen Bedeutung der Intonation! Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß in der Aufführungspraxis das Problem der reinen Stimmung klangästhetisch im Vordergrund steht. Ein temperierter Halbton umfaßt eine Skala von ungefähr 20 Schwingungen, er enthält damit allein meßbar 20 verschiedene Töne, die melodisch und harmonisch einen einzigen darstellen. Die wechselnden Töne des Melos, die Akkordtöne einer Harmonie, sind also, jeder für sich, 20 verschieden mögliche Intonationen. Die Höhe der Intonation innerhalb eines temperierten Halbtones muß in bestimmter Relation zu anderen Melodie- und Harmonietönen stehen. Aber damit ist dieses Problem noch nicht erschöpft, denn ein Ton ist ein Klangspektrum, das heißt, es wird nicht nur ein

melodisch und harmonisch bedeutender Ton, sondern auch seine Klangfarbe intoniert. Von der Intonation des Grundtones hängt die Intonation seiner Harmonischen ab, und die Tatsache, daß bei allen, auch den kleinsten Intonationsschwankungen ein ganzes Klangspektrum in seiner einheitlichen Erscheinung dieser Schwankung unterliegt, mag den hörpsychologischen Effekt erklären, daß selbst minimale Unterschiede ästhetisch so kraß als „unrein“ empfunden werden.

Wie wichtig das Halten der Intonation in den vielfältigen Relationen des Orchestersatzes ist, ergibt sich besonders durch die klangfärbende Auseinandersetzung der Instrumente. Auf dem Fundament der ersten beiden Probleme baut sich demnach die klangästhetische Bestimmung des orchestralen Satzes auf. Hier entstehen wieder zwei grundlegende Probleme: 1) die klangfärbenden Bestimmungen des orchestralen Satzes und 2) die Beziehung aller dieser klangfärbenden Elemente zu den Harmonien. Das erste Problem beginnt mit dem einheitlichsten, von der Klangfarbe aus „synthetischen“ Fundament des Orchesters: dem Streichersatz. Der Streichersatz hat wegen der Ähnlichkeit der Einschwingungsart und Formantenbildung in seinen Instrumenten einen geschlossenen Charakter. Der Streicherkörper ist die vollkommenste klangfärbende Einheit des Orchesters, daraus resultiert die Spannungsfähigkeit seines Ausdrucks in der Gesamtheit. Im Gegensatz hierzu stehen die Sätze der Bläser. Ein Holzbläserakkord ist eine Auseinandersetzung obertonarmer mit charakteristisch formantbetonten Instrumenten. Die klangfärbenden Elemente der Holzbläser sind außerdem sehr verschieden in den einzelnen Lagen. Bei großen Veränderungen in den Tonhöhen nach unten kommen Formanten hinzu. Instrumente mit großen Tonumfängen, wie z. B. Klarinette und Fagott, sind daher in ihrem Klangcharakter in den verschiedenen Lagen variabel. Ausgewogenheit der Klangfärbungen des Holzes in den einzelnen Lagen bedeutet volle Entfaltungsmöglichkeit aller klangfärbenden Gegebenheiten des Satzes. Hohe Gesamtinstrumentation dagegen kann besondere Klangeffekte hervorrufen. Grenzlagen sämtlicher Holzbläser bringen eine Intensivierung des Bläserklangs auf Kosten des Volumens (vgl. Richard Strauss, *Eulenspiegel* und *Don Quixote*). Beim Blech vollzieht sich die klangfärbende Auseinandersetzung zwischen den obertonreichen und intensiven Trompeten und den formantenreichen voluminösen Hörnern und Posaunen. Im Posaunensatz und auch bei den Hörnern sind die Stimmlagen zu sehr festgelegt, um gewagte Instrumentierungen uneingeschränkt zuzulassen. Auch die exponiert hohen Lagen des 1. Horns und der Tenorposaune, die spieltechnisch höchste Anforderungen stellen— wie bereits in der Romantik bekannt — sind klangästhetisch keine Extreme in einschneidender Begrenzung der Farben. Der Charakter einer Grenzlage wird zwar spieltechnisch, aber nie ästhetisch wirksam. Das Wagnis liegt dagegen bei den Trompeten. Wohl nirgends ist die klangliche Grenzlage so stark ausdrückbar wie bei den Trompeten und Cornetts. Hiermit sind auch bereits die beiden Grundbegriffe jedes Gesamtklangbildes herausgestellt: Klangvolumen und Schallintensität. Ihr wechselndes Verhältnis, als fundamentale klangästhetische Begriffe der Dynamik, bestimmt das orchestrale Klangbild. Nach diesen physikalisch meßbaren Bestimmtheiten richtet sich die relative Stärke der Klänge bei einem Anspiel in gleicher dynamischer Bezeichnung aller Instrumente. Diese natürliche

Voraussetzung für die Gestaltung bestimmt den relativen Charakter des Instrumentes. Von hier aus lassen sich die verschiedenartigsten gestalterischen Möglichkeiten verwirklichen.

Die musikalische Bedeutung liegt in der Beziehung dieser klangfärbenden Auseinandersetzungen zum Werk, das heißt zum harmonischen Gefüge. Auseinandersetzung zwischen Harmonien und Harmonischen ist die elementarste Bestimmung jedes Tonsystems, da jegliche harmonischen Beziehungen in jedem möglichen System aus der primären akustischen Ordnung der Obertonreihe gewonnen werden. Harmonische Elemente sind also die gleichen Data wie klangfärbende Elemente, jedoch als Grundtoneinheit statt Obertoneinheit. Aus der akustischen Ordnung ist die mathematisch bestimmbare Reihe der diatonischen Skala (mit kleiner und großer Septime) abzuleiten. Wenn in einem zweiten Prozeß durch das Anspiel aller dieser neuen Grundtöne neue Klangspektren erscheinen, so enthalten diese Klangspektren einzelner Töne der diatonischen Skala neue Obertöne. Das bedeutet: die aus einem Ton entwickelte Tonreihe bringt in ihren Spektren Töne zur Erscheinung, die in dem ursprünglichen Spektrum des Ausgangstones nicht enthalten waren (Beispiel: C als Ausgangspunkt, E als Harmonische von C, G_{is} als Harmonische von E, aber nicht von C). Hiermit ist die vollständige chromatische Reihe erreicht. Die mathematische Ordnung des Tonsystems, die Schritte der temperierten Halbtöne sind also auch in der akustischen Ordnung gegeben, wenn man sie in zwei Wahrnehmungsvorgängen vereint: 1) Umsetzung eines bestimmten Obertonanklangs in Grundtonreihe 2) Analyse aller Obertonspektren dieser Tonreihe in chromatische Reihe umgesetzt. Die ästhetische Wirkung und damit harmonische Bestimmtheit der Intervallverhältnisse dieser Reihen ist aus der akustischen Ordnung bestimmbar. Die Skala der aufsteigenden Frequenzwerte der temperierten Halbtonreihe in der mathematischen Ordnung steht in beinahe umgekehrtem Verhältnis zur Obertonordnung. Die großen konsonierenden Intervalle stehen in der Ordnung der Harmonischen an erster Stelle, während diatonisch benachbarte Töne im Klangspektrum des Tones, in dem sie erscheinen, entfernt liegen. Der mathematisch dichten Folge der chromatischen kleinen Sekunden steht sogar die Ordnung zweier verschiedener Klangspektren gegenüber. Von hier aus läßt sich der Begriff eines „harmonischen Klangfarbenkontrastes“ entwickeln. Es ist der Zusammenklang von Elementen zweier verschiedener Klangspektren, also vor allen Dingen zusammenklingende kleine Sekunden mit chromatischen Elementen (Studienbeispiel: Strawinsky, *Le Sacre du Printemps*). Im Gegensatz zu dieser „Farbenkontrastharmonik“ steht die Harmoniebildung aus Obertönen (vgl. Debussy). Diese akustische „Grundstimmung“ eines einheitlichen Klangspektrums wirft wieder große Probleme auf. Das Fundament ist der einzelne Ton selber, von dem das Spektrum abhängig ist. Dieses Fundament sind verschiedene, subtil unterscheidbare Frequenzwerte innerhalb eines Tones (20 Schwingungen innerhalb eines temperierten Halbtones). Alle Relationen der harmonisch im Orchestersatz zu diesem Ton bezogenen Grundtöne (im Gegensatz zu Oberton) mit ihren Klangspektren sind von diesem Ausgangspunkt abhängig. Das bedeutet: letztlich sind alle harmonischen Beziehungen innerhalb des Tonsystems von der reinen Stimmung abhängig. Die diatonische Reihe eines Klangspektrums soll daher als „harmonische Grundstimmung“ bezeichnet werden. Das

bestimmende Fundament der Harmoniebildung als Bezugs- und Kristallisationspunkt des Klangspektrums ist das bezeichnende Element der Stimmung (Harmoniegrundton). Die Obertonreihe des Fundamentes ist die akustisch-ästhetische Stimmung, umgesetzt in akkordliche Zusammenhänge. Das bedeutet: alle Obertöne sind Elemente harmonischer Grundstimmungen, die Akkordbildung einer harmonischen Stimmung ist vielfältiger, unbegrenzter als die tonale Akkordik. Praktisch sind alle Haupt- und Nebenharmonien einer Tonart Elemente eines einzigen Klangspektrums. Die Auswahl der Zusammenklänge ist nur weitaus begrenzter als z. B. in der „Farbenharmonik“ Debussys und teilweise auch Ravels, in der die Elemente des Klangspektrums zur Akkordbildung völlig gleichwertig sind. Ein wichtiger Hinweis sollte im Vergleich zur strengen Tonalität noch Beachtung finden: Die Grundakkorde von Dur- und Moll-Parallelen sind Elemente eines einzigen Klangspektrums, sind also stimmungsgleich im Gegensatz zu stimmungsverschiedenen gleichnamigen Tonarten (vgl. Debussy, *Nuages*, Ravel, *Lever du jour* aus *Daphnis et Chloe*). Eine Ergänzung der färbenden Grundstimmung bringt das „chromatische Kontinuum“, das nicht die zusammenklingende Kontrast-Wirkung, sondern die Skala veränderlicher Farbtönungen der Stimmung ästhetisch beabsichtigt. (Studienbeispiel: *Danse générale* aus *Daphnis et Chloe*).

Aus allen diesen Vergleichen harmonischer und instrumentell klangfärbender Bestimmungen ergibt sich das einheitliche Universum der Klangphänomene in seiner rational kaum übersehbaren Vielfalt immanenter Beziehungen. Erst Auseinandersetzung und Integration von Harmonien und Klangfarben ergibt ein orchestrales Klangbild. Welchen Einfluß nimmt das Klangbild der Formanten auf den Klang der Harmonie? Formanten eines Instrumentes können mit Formanten eines anderen konsonieren oder dissonieren. Dieser Zusammenklang wirkt sich auf die Harmonie ihrer Grundtöne aus. Der Charakter der scharfen Dissonanz der chromatischen kleinen Sekunde kann noch gesteigert werden durch in sich dissonierende instrumentelle Klangfarben. Konsonanzen können in ihrer Wirkung verstärkt oder auch durch dissonierende Obertonresonanzen in ihrem Charakter beeinträchtigt werden. Aber nicht nur die Instrumentalcharaktere unter sich in ihrer Wirkung auf den gesamten Grundtonkontrast sind zu beachten, sondern auch die wechselseitigen Beziehungen „fremder“ Formanten zu den Grundtönen, das heißt zum Beispiel die Wirkung der Obertonresonanz des Terz-Instrumentes im Akkord in der Klangfarbe des Quint-Instrumentes. Jeder Grundton des Akkords (Gegensatz zu Oberton) ist ästhetisch mitbestimmt von jedem Obertonformanten der gesamten Harmonie. Jeder instrumentelle Akkord ist daher ein weitverzweigter Komplex von Klangfarben, die eine Vielzahl konsonierender und dissonierender Verbindungen enthalten (Studienbeispiel: Bläsermarcati aus der *Danse sacrée* des *Sacre du Printemps*). Diese beiden Probleme des Klangbildes, die klangfärbende Auseinandersetzung der Instrumente und die harmonische Einheit des Orchesters, führen wieder auf eine musikalisch-gestalterische Kernfrage: die „Synthese“ oder „Transparenz“ des Klangbildes. Die subtil ausgewogenen Entwicklungen klangfärbender thematischer Ablösungen oder klangfärbender Polyphonie, wie auch die besondere Wirkung harmonischer Zusammenhänge und Kontraste in instrumentellen Farben müssen in ihrer gestalterischen Absicht realisiert werden. Aber diese „Transparenz“

bedeutet niemals die „trockene“ Differenzierung gegen die integrale Einheit. Diese Frage ist Angelegenheit einer sehr feinnervigen musikalischen Auffassung, die Geschlossenheit nie zur Undurchsichtigkeit und Klarheit nie zur Trockenheit werden läßt.

2. Klangfolge

Jeder Prozeß ist, wie bereits erwähnt, ein Problem bestimmter zeitlicher Verhältnisse. Nach den subtilen Prozessen der Einschwingzeiten sind hier die Zeiten und wechselnden Zeitverhältnisse der Klangfolgen zu berücksichtigen. Daraus ergeben sich die musikalischen Probleme des der Klangfolge zugrunde gelegten bestimmten Metrums in Beziehung zu den die Klangfolge direkt bestimmenden rhythmischen Prägungen. Die metrische Wertordnung ist das meßbare Fundament der Klangfolge. Auf dem gleichlaufenden Metrum gliedert sich die Ordnung der Takte. Die Takteinheit ist der durch eine Anzahl bestimmter Werte festgelegte Zeitabschnitt einer Bewegung, in der verschiedene Relativwerte zu diesem Metrum erscheinen können. Takt und Relativwerte sind bestimmte Zeit-Wert-Einheit und mögliche Vielzahl der gleichen metrischen Ordnung. Verschiedene Notenwerte ergeben die tatsächliche Klangfolge beim gleichen Metrum in den gleichen Takteinheiten. Die Verbindung von Zeitfolgen mit markanten Akzenten ergibt Zeiteinheiten, die im traditionellen Schema der Schlagtechnik in einer sichtbaren „Figur“ angegeben werden. Verschieden akzentuierte metrische Zeiteinheiten ergeben Figuren verschiedener Ordnung. Aber bereits aus dieser fundamentalen Darstellung des Zeitschemas der Klangfolgen ist ersichtlich, daß die tatsächliche Klangfolge, also das reale, ästhetisch wirksame klangliche Kontinuum, hierin noch gar nicht erfaßt ist. Die Möglichkeiten des Einsetzens beliebiger Relativ-Werte des Metrums ebenso wie die Möglichkeit des Nicht-Ausspielens von Werten ergeben die lebendige Variabilität möglicher Klangfolgen eines Metrums. Rhythmik ist die Verbindung zweier Gegebenheiten: 1) der tatsächlichen Klangfolge 2) der „Profilierung“ dieser Klangfolge durch Akzente. Welche Probleme ergeben sich aus dieser Definition gegen die strenge Dogmatik der traditionellen Schlagtechnik? Der Takt ist ein Zeitschema, das nicht gleichbedeutend mit der rhythmischen Folge ist. Das Taktschlagen ist damit auch nur ein Schema, das nicht den spezifischen Rhythmus angibt. Takte sind gewissermaßen als „Hilfslinien“ in der Notierung anzusehen zur Deutlichmachung der präzisen Zeitverhältnisse, in denen sich der Charakter der klanglichen Bewegung vollzieht. Takt ist ein gegliedertes Zeitquantum, Rhythmus der Charakter der Bewegung. Diese Bewegung ist nicht mit den Markierungen des Zeitschemas identisch. In der traditionellen Schlagtechnik wird das Schema der Zeitquanten und nicht die Klangfolge dargestellt. Die Pädagogik von der Schlagtechnik zur Dirigententechnik bringen, hieße demnach vom Schema auf die Klangfolge übergehen. Die Führung der Klangfolge hat die Entfaltung klangfärbender Elemente des Orchesters zum Ziel. Zu diesem Thema „klangfärbender Einfluß des Schlages“ gehört auch das zweite Charakteristikum der Rhythmik: die Profilierung durch Akzente. Die Modulationsfähigkeit der Klangcharaktere ist direkt beeinflussbar durch den Grad rhythmischer Akzente. Sprunghaftes Einschwingen der Töne ergibt einen harten Klang, vollstetiges einen voluminösen und weichen. Für die Rhythmik ist gerade diese Modulationsfähigkeit von entscheidender Bedeutung, denn sie be-

stimmt die klangästhetische Wirkung des scharfen und milden rhythmischen Akzentes. Hartes Anspiel in scharfem Akzent und weiches Anspiel in mildem Akzent stehen sich als Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber. Während im ersten Fall die akzentuierten Klänge, im Gegensatz zu den anderen der Takteinheit, in begrenzten Klangfarben mit Geräuschfrequenzen anklingen und dadurch die Empfindung des „peitschenden“ Rhythmus hervorrufen, unterscheiden sich bei mildem Akzent die betonten Klänge von den anderen nur in geringen dynamischen Graden. Diese Ausdrucksmöglichkeiten sind in der Konzentration auf die rhythmische Folge ohne Zählschlag weit differenzierter auszuwerten. Rhythmische Bewegungen präzisieren bedeutet: die betreffenden Rhythmen erscheinen nicht mehr innerhalb eines „allgemeinen“ schlagtechnischen Schemas, sondern werden so dargestellt, wie sie die Klangfolge bestimmen, mit anderen Worten, die dirigistische Darstellung ist nicht mehr ein Schlagen der taktlichen Gliederung, sondern markiert die spezifische klangliche Bewegung. Das ist besonders in den „spontanen“ Rhythmen bei Strawinsky von Bedeutung. Hier aber gibt es noch einen weiteren Grund für das Nachzeichnen der spezifischen Rhythmen: die rhythmische Steigerung, d. h. die Abhängigkeit der Dynamik von rhythmischen Bewegungen (*Sacre: Glorification* und *Danse sacrale*). Eine wechselvolle Bewegung kann zwischen geschlagenen Taktzeiten ausgewählt werden, sie wird aber in den Taktwechseln nicht dargestellt. Es fragt sich daher, ob die tragenden Elemente einer Steigerung, statt nur innerhalb eines allgemeinen Schemas auszählbar zu sein, nicht als solche bei Verzicht auf das Schema markiert werden sollten. Der metronomische Zählschlag nimmt keine Rücksicht darauf, was in den Takten gespielt wird, das hat 1. zur Folge, daß der metrische Auftakt in den Zählschlägen das instrumentelle Anspielaviso meistens unberücksichtigt läßt und 2. daß sich die rhythmische Prägung der instrumentellen Anklänge nur an ihrem Zeitschema und nicht an ihrem Charakter orientieren kann. Auf jeden Fall führt die klangästhetische Gestaltung vom abstrakten Schema fort auf die Darstellung der realen Folgeerscheinungen der Klänge, das bedeutet irgendeine nicht-taktschlagende Form der Darstellung, sei es ein Vorzeichnen der Rhythmen, sei es nur ein Impuls markanter Elemente, sei es eine nicht geschlagene (das heißt nicht z e r schlagene !) melodische Linienführung oder ein frei entfaltetes dynamisches Ausspielen der Klangfolgen.

Die Einheit der klangfärbenden Elemente sind nicht nur die verwirklichten Töne der Partitur. Einheit der Klangphänomene bedeutet darüber hinaus Einheit mit den reflektierten Tiefen des Raumes. Die Auseinandersetzung mit raumakustischen Extremen soll die positiven klangfärbenden Möglichkeiten an Hand ihres negativen Gegenbeispiels später herausstellen. Der zu „trockene“ oder der zu „hallige“ Raum beeinträchtigt das natürliche Klangphänomen. Der Nachhall des Raumes hat einen sehr starken klangfärbenden Einfluß durch die Tatsache, daß er nicht nur eine „Atmosphäre“ darstellt, sondern als Mitklang in den folgenden, direkten Klangbildern wirksam wird. Die Klangfolge des zu „trockenen“ Raumes ist ohne organische Steigerung, das heißt ohne Bindung klangfärbender Elemente. Durch Ausschalten der Tiefen werden die Höhen überintensiviert. Es kommt vor allem zu keiner akustischen Integration der Orchesterinstrumente. Aber die negativen Seiten des anderen Extrems sind genau so reichhaltig. Zu starke Eigenresonanz des

Materials der Wände, des Aufbaus über dem Podium, stehende Wellen in parallelen Wandflächen, übertriebener Hall schaffen eine derartige Anballung reflektierter Tiefen, daß sie die direkten Klangbilder beeinflussen. Die Folge davon ist, daß die Klangcharaktere der Instrumente nicht zur Geltung kommen und daher eine etwa gewünschte kammermusikalische Ausgewogenheit nicht erreichbar ist. Dagegen sind die positiven Seiten der Raumwirkung: die Einheit von Bindung und Klarheit. Steinerne Hall, weite, ausgewogene Proportionen, nicht verbautes Podium, bringen die Farbenfülle des Klangphänomens akustisch voll zur Geltung. Aber auch hier, wo immer ein reichhaltiges Klangbild in Erscheinung tritt, sind besondere Probleme zu berücksichtigen. Klang setzt sich mit Hall auseinander, genauer gesagt: die reale Klangfolge ist eine Auseinandersetzung musikalischer und akustischer Zeiten. Akustische Zeiten sind 1. die Umlaufzeit des reflektierten Schalls und 2. die Nachhallzeit. Beide Zeiten stehen miteinander in enger Beziehung, ohne jedoch identisch zu sein. Sie sind beide in gleichem Maße abhängig von den Proportionen des Raumes, in verschiedenem Maße vom Material des Raumes. Bei großen Raumproportionen, genauer gesagt: bei großem Abstand der Schallquelle von der gegenüberliegenden Wand, entsteht lange Umlaufzeit des reflektierten Schalls, also lange Nachhallzeit. Jedoch ist auf den Nachhall das Material des Raumes von entscheidendem Einfluß. Wie verhalten sich nun Umlaufzeit des reflektierten Schalls und musikalische Zeitfolgen (Tempi) zueinander? Ist die Umlaufzeit konstant, ändern sich aber die zeitlichen Klangfolgen, so ändern sich auch die Klangbilder. Eine raschere Klangfolge bewirkt bei konstanter Umlaufzeit (das heißt im gleichen Raum) ein mehrfaches Überklingen in der Reflektion und erzeugt ein vielfach komplexes voluminöses Klangbild des Nachhalls. Sind dagegen die Umlaufzeiten verschieden (das heißt mehrere Räume), die musikalische Folge aber konstant (das heißt das gleiche Tempo), so ergeben sich ebenfalls verschieden komplexe Klangbilder. Praktisch ausgewertet bedeuten diese Verhältnisse: im gleichen Raum ist die klangästhetische Wirkung verschiedener Tempi verschieden. In verschiedenen Räumen ist die klangästhetische Wirkung des gleichen Tempos verschieden. Die akustische Wirkung des Klangbildes, die vornehmlich durch das Tempo geschaffen wird, hängt eng zusammen mit der Instrumentation, das heißt mit dem damit verbundenen Klangvolumen. Das komplexe Klangbild aus der Bindung reflektierter mit direkten Klängen ist weitestgehend abhängig von der Komplexheit des Originalklangbildes selber. Alle Klangbilder haben relativ zu ihren Tempi verschiedene akustische Wirkungen. Ausgleich entweder in den Instrumentierungen bei konstantem Tempo oder bei gleicher oder stärkerer Instrumentierung durch Verlangsamung des Tempos sind die beiden Möglichkeiten zur Intensivierung des Klangbildes während des Ablaufs der Klangfolge. Die Auffassungsfrage der Tempi erhält durch die klangfärbende Raumwirkung daher eine ganz fundamentale Bedeutung. Die historisch-musikalische Stilfrage dieser Auffassung steht selbstverständlich im Vordergrund, und eine Variabilität bei verschiedenen Konzertsälen, die in der Dynamik durchaus ohne Beeinträchtigung stilistischer Prinzipien berücksichtigt werden kann, ist bei den Tempi nicht gegeben. Diese Auseinandersetzung ist vielmehr nur eine grundsätzliche Frage, die das Verhältnis der Tempi zu jedem Raum, das heißt zur Berücksichtigung der Raumwirkung im allgemeinen, betrifft.

Das Tempo ist durch die Klangfolge eine klangfärbende Bestimmung des Volumens der Klangbilder. Das Wachstum des Volumens in der Klangfolge aber ist eine Frage der Dynamik, das bedeutet das Wachstum in der Steigerung. Die Bezeichnung „Wachstumsprozeß“ ist klanglich dynamischen Steigerungen von jeher in dem Wort „Crescendo“ gegeben. Die organische Art der Toneinschwingung als Realisierung der Klangfarben und die organische Entfaltung der Steigerung stehen in unmittelbarem Zusammenhang. Organisch heißt in diesem Zusammenhang das Anwachsen des Klangvolumens in der übertragenen Folge vollentfalteter Klangbilder. Dazu gehört die vollstetige Einschwingung jedes einzelnen Klages. Die Verbindung der Toneinschwingung mit dem Crescendo ist ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Anspieltvorgang und Steigerung. Die Fortführung dieses Vorgangs im Durchatmen des vollen Tones bei Bläsern ergibt den Ursprung des organischen Crescendos. Von der Atmung des Tones führt nur ein kleiner Schritt zur Atmung einer melodischen Spanne, was ganz besonders an das Problem der Phrasierung heranführt. Die Verbindung zur Toneinschwingung aber eröffnet noch eine zweite klangästhetische Möglichkeit der Steigerung. Dem organischen, klangfärbend voll entfalteten Crescendo steht die Steigerung der hart angespielten Klänge gegenüber. Die bereits angeführte Möglichkeit der harten rhythmischen Akzente und ihr klangfärbend begrenzend wirkender Einfluß auf die Klangcharaktere hat auch bedeutende Momente in der Steigerung. Die starke Rhythmisierung gesteigerter Klangfolgen erzeugt großentfaltete Klangbilder von begrenztem Volumen, aber intensiver Durchschlagskraft. Gerade diese beiden Möglichkeiten der Steigerung haben von jeher in den „Klanginterpretationen“ der Werke eine entscheidende Rolle gespielt (z. B. die organischen Entfaltungen in den romantischen Sinfonien, das heißt Steigerungen ohne Accelerandi). Gerade in der Dynamik mit ihren vielfältig variablen Gegebenheiten der Entfaltung von Klangbildern ist der Auffassung weitester Spielraum gelassen, und die wenigen einfach erfaßbaren klangästhetischen Grundtatsachen werden hier zu einer Vielzahl musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten. Angesichts dieser überragenden gestalterischen Bedeutung erhebt sich die Frage nach etwaigen klangästhetischen Grenzen der Dynamik. Diese Frage erhält ein besonderes Schwergewicht durch die Tatsache, daß in der Aufführungspraxis vereinzelte Erscheinungen dynamischer Extreme aufgetreten sind. Es soll daher zunächst einmal der Begriff „dynamisches Extrem“ geklärt werden. Die dynamische Skala der klangfarbenentfaltenden Tonfrequenz ist sehr groß, und zwar kann sie bestimmt werden als Skala zwischen der subtilsten Hörbarkeit des volleingeschwungenen Tones bis zur intensivsten oder voluminösesten Vollentfaltung der Klangfarben. Was von Extremen in beiden Richtungen darüber hinaus zu sagen ist, soll angesichts der Einschwingvorgänge, die gleichbedeutend mit der Klangfarbenentfaltung sind, offenbar werden. Die Töne sprechen bei einem Mindestmaß von Intensität erst an, bei einem pppppp ist keine eigentliche Toneinschwingung möglich, es kommt daher bei dieser minimalen Schallbewegung zu keiner erkennbaren Klangfarbenentfaltung. Dagegen bedeutet das äußerste Fortissimo in höchst forcierter Spielmöglichkeit weder Erweiterung des Klangvolumens noch Klarheit der Intensität, wie manchmal fälschlich angenommen wird. Hier zeigt sich, daß Volumen und Intensität mit Lautstärke nicht identisch sind. Die äußerste

Lautstärke ist nur in äußerst forciertem Tonansatz zu erreichen. Das Forcieren der Anspielvorgänge fordert einen zeitlich derartig gedrängten Anstoß, daß die Verhärtung des Klangbildes fast bis zur Dominanz des mitklingenden Geräuschspektrums führt, das heißt 1. das Volumen der Klangfarben wird einschneidend begrenzt und 2. die intensiven Obertöne werden verzerrt. Dynamische Extreme werden manchmal „effektiv“ mißbraucht, ohne Rücksicht darauf, daß die Qualität des Klangbildes in ihnen nicht mehr gewährleistet ist. Bei aller Toleranz gegen jede mögliche Klanginterpretation gibt es dennoch einen klangästhetischen Geltungsbereich, der da aufhört, wo Klang nicht mehr als Klang, das heißt als Klangfarbeneinheit wirksam wird. Die Notwendigkeit der Anwendung dynamischer Extreme ist insofern nicht einzusehen, als die dynamische Skala innerhalb des klangästhetischen Geltungsbereichs so ausgedehnt ist, daß eine Fülle von gestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten in ihr gegeben ist.

Klangästhetische Voraussetzungen haben eine Anschauung geschaffen, die zwei Hauptfaktoren miteinander verbindet: 1. die prinzipiellen Forderungen der Klangästhetik und 2. die hierin ermöglichte Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten jeder Auffassung der Aufführungspraxis. Ästhetik ist keine einseitige Begrenzung oder Dogmatik, sondern eine bestimmte Erfassungsart der Phänomene, die ihrer Vielseitigkeit Ausdruck verleiht und die Freiheit der künstlerischen Gestaltung ermöglicht.

Jacques Handschin zum Gedächtnis

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Am 25. November 1955 ist Jacques Handschin in Basel nach längerem Leiden gestorben. Von Schweizer Eltern am 5. April 1886 in Moskau geboren und erzogen, wurde er nach Neuchâtel zur kaufmännischen Ausbildung geschickt. Nach dem Schulabschluß in Moskau hörte er 1905 an der Universität Basel Mathematik und Geschichte, sodann in München außerdem Philologie und Nationalökonomie. In München studierte er daneben bei Reger Theorie und Orgel und folgte diesem nach Leipzig, wo er auch Schüler Straubes war. Hier besuchte er zugleich einige Vorlesungen Hugo Riemanns. Um auch die französische Orgeltechnik an der Quelle kennenzulernen, ging er vorübergehend zu Widor nach Paris. Der Erfolg seines zähen Fleißes blieb nicht aus: schon 1909 erhielt er einen Ruf als Orgellehrer an das Moskauer Konservatorium. Von 1914 ab versah er gleichzeitig das Organistenamt an der lutherischen Petrikerkirche. 1916 wurde er zum Professor ernannt. 1920 gründete er mit Kowalenkoff ein akustisches Laboratorium. Aber im gleichen Jahr noch verließ er Rußland, um sich in der Schweiz eine neue Existenz aufzubauen. Von 1921 bis 1924 war er Organist an der Lindebühlkirche in St. Gallen, von 1924 ab an der Peterskirche in Zürich, später in Basel an der Martinskirche. Gleichzeitig widmete er sich nunmehr intensiv der Musikwissenschaft. 1921 promovierte er bei Karl Nef mit einer Arbeit über die Notre-Dame-Epoche, 1924 habilitierte er sich mit einer Schrift über die mehrstimmigen St.-Martial-Werke. Seit 1923 publizierte er eine Fülle von musikwissenschaftlichen Studien, zunächst vor allem zur mittelalterlichen

Musikgeschichte, die ihm mit ihrer Exaktheit und Präzision schnell einen ausgezeichneten Ruf verschafften. So wurde er 1930 Nachfolger Karl Nefs und 1935 Ordinarius. Man wählte ihn in die Direktorien der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Eine weitere internationale Anerkennung erfuhr sein Baseler Wirken 1949 dadurch, daß die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft Basel als Tagungsort ihres ersten Nachkriegskongresses wählte.

Jacques Handschin hat eine immense Zahl von Publikationen geschaffen, die stets durch eine bestechende Klarheit und Genauigkeit imponieren. Es war offenbar seine mathematische Veranlagung und Schulung, die ihn auch in der Geisteswissenschaft stets die Hypothesen vermeiden und ein gesichertes Beweisverfahren suchen ließ. So hat er in vielen kleinen Bausteinen die Musikwissenschaft, insbesondere auf dem mittelalterlichen Gebiet, um ein beachtliches Stück gefördert. Es scheint mir besonders wichtig, daß er sich dabei keineswegs auf das rein Philologische beschränkte. Im Gegenteil! Zwar hatten F. Ludwig und J. Wolf, die die entscheidende philologische Basis für die Mittelalter-Musikwissenschaft gelegt hatten, auch schon stilkritische Methoden angewandt, — insbesondere Ludwig hatte schon die stilistische Entwicklung der mittelalterlichen Musik im großen grundlegend herausgearbeitet. Aber die Einzelheiten des Bildes fehlten noch, und hier hatte Handschin den richtigen Blick für das, was die Musikwissenschaft zu leisten hat. Man darf mit Recht sagen, daß er die stilkritische Betrachtung der mittelalterlichen Musik ganz wesentlich begründet und ausgebaut hat. Sein Aufsatz „Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter“ (Zeitschrift für Musikwissenschaft 1928) ist vielleicht die schönste dieser Leistungen, — sie zeigt eine klassische Vollendung, die man nur bewundern kann.

Neben die Studien zur mehrstimmigen mittelalterlichen Musik traten ab 1927 auch Arbeiten zur einstimmigen Musik dieser Epoche. Vor allem Sequenz und Prosa mit ihrer verwickelten Problematik waren die Formen, die ihn naturgemäß wieder besonders reizten und zu immer neuen Ansätzen führten. Es ist schön, daß er sie zum Schluß mit einer zusammenfassenden Darstellung (im 2. Band der „New Oxford History of Music“ 1954) hat krönen können. Daß wir Handschin gerade auf diesem Gebiet besonders wesentliche Fortschritte verdanken, ist längst allgemein anerkannt.

Von hier aus führte ihn die Linie seiner Gedanken ganz folgerichtig nach Byzanz und Syrien. Eine Glanzleistung sein Aufsatz „Antiochien, jene herrliche Griechenstadt“ (Archiv für Musikforschung 1942)! Eine grundlegende Arbeit sein Buch „Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung“ (Basel 1942), das den bisherigen rein liturgisch orientierten Studien der musikalischen Byzantinistik ein ganz neues Gebiet gegenüberstellt und erstmalig erschließt!

Der Geist der Mathematik ließ ihn auch schon früh den Wert der systematischen Musikwissenschaft erkennen. Ihr hat er immer wieder erneut seine Kräfte gewidmet und endlich 1948 das Buch „Der Toncharakter“ geschenkt. Als Endergebnis einer langen Entwicklung sind alle Gedankengänge, sowohl beweisender wie weiterführender Natur, in den Hauptverlauf des Buches eingeschaltet. In diesen Exkursen steckt ein Material und eine Arbeit, die unschätzbar sind. Aber ich glaube, daß auch

der Grundgedanke des Buches Wert besitzt, ja, daß er eine wirkliche Einsicht bringt: Unsere moderne Tonpsychologie ist vorwiegend experimentell und systematisch orientiert. Handschin dagegen verfügt außerdem über die große historische Sicht und stellt dementsprechend den Ton in den Zusammenhang der geschichtlichen Entwicklung. Damit steht er naturgemäß gegen manche andere Meinung. Ich persönlich bin aber überzeugt, daß er derjenige ist, der hier den richtigen Blick gehabt hat, und daß sich noch viele Anregungen aus seiner Einstellung ergeben werden.

Neben diesen Hauptproblemen hat Handschin sich vielen weiteren Gebieten der historischen Musikwissenschaft gewidmet, der Orgel, der Orgelmusik, der russischen Musik, dem französischen Impressionismus, Bachs „Kunst der Fuge“, die auch er (mit Recht) für ein Klavierwerk hielt, und manchem anderen. Auch hier gab er eine prägnante Zusammenfassung seiner Gedanken, Ergebnisse und Anregungen in seiner „Musikgeschichte im Überblick“ (Luzern 1948).

Eines aber darf zum Schluß nicht verschwiegen werden. Wer Handschin persönlich näher kannte, der weiß, daß seine Gedanken zwar von unerbittlicher Klarheit und Schärfe waren, daß sein Herz aber in einer oft geradezu rührenden Kindlichkeit und Güte schlug.

Fausto Torrefranca († 26. November 1955)

VON RODOLFO PAOLI, CAGLIARI

Am 26. November 1955 verschied nach kurzer Krankheit in Rom Fausto Acànfora di Torrefranca, eine der hervorragenden Gestalten der italienischen Musikwissenschaft. Am 1. Februar 1883 in Monteleone Calabro geboren, von altem Adel, ergriff er zuerst, dem Rate der Familie folgend, einen technischen Beruf und wurde Ingenieur, widmete sich jedoch sofort der Musikwissenschaft. Im Jahre 1915 wurde er Privatdozent, dann Bibliothekar des Konservatoriums von Neapel, später des Konservatoriums von Mailand; erst 1941 wurde er ordentlicher Professor für Musikgeschichte an der Universität Florenz und erhielt somit den einzigen ordentlichen Lehrstuhl dieses Faches in Italien.

Um sein schweres Leben zu begreifen und sein Werk zu würdigen, muß man sich den Stand der Musikwissenschaft in Italien zu seiner Zeit vergegenwärtigen. Überall stieß Torrefranca auf Widerstände, und so kann man verstehen, daß sein Werk nur mühsam und stets mit einer polemischen Note versehen fortschreiten konnte. Sein erstes Buch *La vita musicale dello spirito* (1910, in einer deutschen Übersetzung schon fertig, aber noch nicht gedruckt) kann man als ein bahnbrechendes Werk der modernen italienischen Musikästhetik betrachten. Rein polemischen Wert hingegen hat sein zweites Buch *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (1912). Sein ständiges Bemühen galt jedoch den italienischen Instrumentalkomponisten des 18. Jahrhunderts; die wichtigen Aufsätze, die er jahrelang über diese meist unbekanntesten Meister in der *Rivista Musicale Italiana* veröffentlichte, ließen nach und nach ein neues Buch reifen: *Le origini del romanticismo musicale in Italia* (1930). Andererseits wandte sich sein Interesse auch dem Ursprung der italienischen Vokalmusik des 15. Jahrhunderts zu, und er sah in der volkstümlichen Villota den

Ausgangspunkt der polyphonen Musik dieses Jahrhunderts; so entstand sein Buch *Il segreto del Quattrocento* (1939). Erst in seinen letzten Lebensjahren lernte man in Italien seine Tätigkeit schätzen; er hatte endlich auch einen Verleger gefunden, der ihn verstand. So werden, leider erst nach seinem Tode, seine Bücher über Vivaldi, Boccherini, Platti und die Entstehung des Quartetts (vier umfangreiche Werke) erscheinen und den Verstorbenen vor der internationalen Musikwissenschaft in seiner wirklichen Größe wieder aufleben lassen.

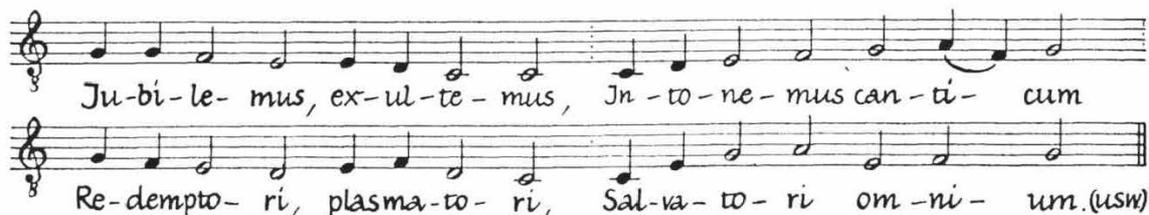
BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur Frage der Rhythmik des St. Martial-Conductus „Jubilemus“

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

Ewald Jammers setzt dem ersten Kapitel seines Buches *Anfänge der abendländischen Musik*¹ den Anfang der Grundstimme des Conductus „Jubilemus“ der ältesten St. Martial-Handschrift in einer von ihm vorgenommenen, rhythmischen Übertragung als Devise voran. Nimmt er im weiteren in den der frühen Mehrstimmigkeit gewidmeten Kapiteln mehrfach auf diese paradigmatisch bedeutungsvolle Komposition Bezug, so beschließt er seine Schrift mit einem Kapitel *Schlußbeispiel Konduktus Jubilemus (St. Martial)*, in dem er die Übertragungsprobleme eingehend erörtert und eine Übertragung der ganzen Komposition gibt. Derselbe Conductus war spezieller Gegenstand meines Bamberger Kongreßreferats *Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche*² und meines Aufsatzes *Jubilemus, exultemus!*³. Jammers setzt sich nun mit meinen Ausführungen und Übertragungen kritisch auseinander. Während er im Gegensatz zu Jacques Handschin⁴ und in Übereinstimmung mit mir annimmt, daß die Organalstimme „echte Instrumentalmusik“ sei, kommt er zu einer sowohl von Handschin als von mir abweichenden Auffassung über die Rhythmik beider Stimmen. Er fordert zunächst für jede Stimme einen „vernünftigen Rhythmus“ und lehnt Handschins These von dem „Haltetonstil“ der Komposition ab. Wenn er schreibt (168): „Zeitlich gehört unser Beispiel einem Stile an, der der Hochromanik der bildenden Künste entsprechen würde, gekennzeichnet durch eine ausgeglichene, gestaltreiche Ordnung“, so spricht er die gleiche Überzeugung aus, die ich an der genannten Stelle formuliert habe.

Im Gegensatz zu mir geht Jammers von der Organalstimme aus und setzt eine folgenreichere Prämisse (163): „Obwohl instrumentale Ausführung anzunehmen ist, sind unbegründete große Differenzen der Tondauer abzulehnen: also empfiehlt es sich, mit  und  als Unterteilungswerten und  als Zählzeit auszukommen, solange es angeht.“ Der Grundstimme, für sich genommen, kommt nach Jammers (7) folgende Rhythmik zu:



¹ Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 31, Straßburg/Kehl 1955.

² Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 240 ff.

³ In Musica 1952, S. 491 ff.

⁴ Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel, ZfMw. X, 1927, S. 8 ff.

Da aber nach seiner Ansicht weitgehende Tondiminution in der Organalis „unbegründet“ ist, sieht er sich gezwungen, mit Rücksicht auf die tonreichen Abschnitte der Organalis Tondehnungen in der Principalis vorzunehmen, wie bereits aus dem Anfang seiner Übertragung ersichtlich ist:

Seine Übertragung unterscheidet sich mithin nicht prinzipiell, sondern nur graduell von der Handschins; sie steht so im Widerspruch zu seiner (Jammers') theoretischen Forderung eines „vernünftigen Rhythmus“ beider Stimmen⁵.

In Konsequenz seiner Auffassung sieht sich Jammers ferner genötigt, die klare, der Principalstimme immanente taktische Ordnung durch Einschlebung von Takten und durch Taktwechsel zu durchbrechen. Er stellt intrikate Berechnungen über die „Symmetrie“ der Taktzahlenordnung an (164 f.), muß dann aber doch gestehen: „Trotzdem ist diese Zahlenordnung nicht vollkommen.“ Andererseits schreibt er (166) über die liturgische Funktion des „Jubilemus“, es handle sich um einen „Weihnachtsumzug“. Aber wie auch immer man sich diese Funktion des Conductus als „Begleitmusik“ zu einem bewegungsmäßigen Vorgang vorstellen mag, auf alle Fälle fordert die Einheit von Musik und Bewegung eine „vollkommene“ taktische Ordnung sowie eine straffe, durch „Haltetöne“ nicht gestörte Rhythmik. Beide Momente sind jedoch durch Jammers' Übertragung nicht gewährleistet! Durch seine Prämisse, die Unterteilung der Notenwerte der Organalis dürfe nicht über den Achtelwert hinausgehen, versperrt er sich die Möglichkeit zu einer Verwirklichung der von ihm angestrebten „gestaltreichen Ordnung“, die herzustellen das Anliegen meiner im Bamberger Kongreßbericht veröffentlichten Übertragung war. Hier sei der Anfang wiedergegeben:

⁵ Wie Handschin spricht denn auch Jammers von „Orgelpunktbildungen“ (164) und einer „Haltetontechnik“ (168) der Grundstimme.

zu lesen, bei „canticum“ dagegen



Eine „Angleichung“ erweist sich außerdem aus einem anderen Grund als unzulässig. Auf die Silbe „cum“ entfallen nach der Handschrift 13 Töne der Organalis. Jammers verschiebt willkürlich die Zuordnung beider Stimmen, indem er auf die Silbe „ti“ 20 Töne der Organalis setzt. Bei richtiger Zuordnung der Organaltöne zum g der Principalis (Silbe „cum“) ist aber die „Angleichung“ aus Gründen des Zusammenklangs nicht möglich!

Obleich der Text in der Handschrift unter der Principalis steht und obgleich Jammers die Organalis instrumental deutet, setzt er den Text eng unter die Organalis, so daß sein Notenbild eine vokale Ausführung der Organalis und nicht der Principalis suggeriert. Dazu schreibt er (165): „Wohl wurde in einigen anderen Punkten von der Handschrift abgewichen: Überall dort, wo die Textunterlegung der Instrumentalstimme (!) nicht mit den Noten des C. f. zusammenfällt, ist diese C. f.-Note etwas verschoben worden. (In der Übertragung stehen gestrichelte Pfeile.)“ Sein Verfahren, vielfach Töne der Principalis in ihrer Zuordnung zur Organalis zu verschieben, ist zwar eine logische Konsequenz seiner Prämisse von der nur bis zum Achtelwert gehenden Unterteilung der Organalis, stellt aber eine willkürliche Abweichung von dem handschriftlichen Befund dar, die nicht mit der Behauptung (164) gerechtfertigt werden kann, der Schreiber habe die Töne der Principalis „mit einer gewissen Unbekümmertheit“ unter die Organalis gesetzt.

Ein Wort noch zur Diastematik der Principalis! Jammers läßt die Principalis auf g einsetzen, obgleich die Handschrift fraglos c gibt⁷. Diesem tonal bedeutsamen Herausstellen des c gleich zu Beginn entspricht sinngemäß in rhythmischer Hinsicht der Beginn mit einer Länge. Ist aber durch den Quartsprung zu Beginn der Rhythmus ♩ ♩ gegeben, so folgert daraus dessen Verbindlichkeit für die ganze Melodie.

In seinem Buch *Musik und Sprache*⁸ schreibt Thr. Georgiades (S. 29): „Das Wesentliche der musikgeschichtlichen Interpretation sollte im Musik-Machen bestehen. Man sollte zeigen, wie man Klang hinstellen kann.“ So möge denn durch eine vergleichende Verklanglichung des „Jubilemus“ auf Grund der Übertragung von Jammers einerseits und mir andererseits auch das Ohr entscheiden, welche Übertragung der authentischen Klangform am nächsten kommt⁹!

⁷ Handschin überträgt (a. a. O.) den ersten Ton der Principalis zwar auch mit g, korrigiert sich aber in seinem Aufsatz „Über Voraussetzungen . . . der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit“, Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft, II, 1927, indem er in dem dort wiedergegebenen Anfang des „Jubilemus“ die Principalis auf c einsetzen läßt.

⁸ Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.

⁹ Nachträglich nehme ich Kenntnis von Jammers' Beitrag zur Festgabe zum 60. Geburtstag von Willi Kahl (1953, ungedruckt), *Nichtmodale Interpretation einiger lateinischer Achtsilber*, S. 26 ff. In diesem Aufsatz erörtert Jammers ebenfalls die Übertragungsprobleme des „Jubilemus“ und gibt eine — z. T. von seiner späteren abweichende — Übertragung der Komposition. S. 32 nimmt er auf mein Übertragungsbeispiel in *Musica* Bezug und schreibt: „Krüger versucht einen modalen Rhythmus der Übertragung zugrunde zu legen. Das Ergebnis enthält aber so viele und so schlimme Gewaltigkeiten, daß diese Übertragung größte Zweifel erregt. Gewiß mag ein modales Element mitwirken, aber dann im Discantus, der im Triolenrhythmus vorgetragen werden mag, aber nicht im Tenor. Ich möchte vielmehr nachfolgende Übertragung vorschlagen. Ich bin zu ihr einerseits durch die Beobachtung gekommen, daß die Melismen melodisch in Gruppen von 2 oder 3 Tönen zerfallen . . .“ Der Vorwurf der „Gewaltigkeit“ trifft mich also — und zugleich gesteigert — wie Friedrich Ludwig. Von einem „Zerfallen“ der „Melismen“ in Gruppen von 2 oder 3 Tönen, aus dem J. folgert, daß in dem von ihm als „Discantus“ bezeichneten Duplum ein „modales Element“ mitwirke, kann aber auf Grund einer Prüfung der Handschrift nicht gesprochen werden. Im übrigen spricht J. hier nicht von einer Instrumentalbestimmung des Duplum und setzt den Text unter das Duplum. Die Tatsache, daß er in seiner späteren Übertragung in gleicher Weise verfährt, obgleich er jetzt das Duplum als „echte Instrumentalmusik“ bezeichnet, könnte als eine verhehentlich nicht erfolgte Umdisposition des Textes gedeutet werden. Dem steht aber entgegen, daß J. von der „Textunterlegung der Instrumentalstimme“ schreibt!

Mittelalterliche Totentanzweisen

VON WALTER SALMEN, FREIBURG I. BR.

Hellmut Rosenfeld leitet sein 1954 erschienenes Buch über den mittelalterlichen Totentanz mit dem Satz ein: „Der Totentanz fand von jeher das Interesse sowohl der Sammler und Liebhaber alter Kunst wie der literarhistorischen und kunstgeschichtlichen Forschung“¹. Dieses alle bisherigen Spezialforschungen zusammenfassende Werk beschränkt sich nun wiederum auf eine nur philologische und ikonographische Untersuchung der seit der Mitte des 14. Jahrhunderts erhaltenen Texte und Bilder, ohne jedoch auch auf die musikhistorische Seite dieses Fragenkomplexes und die überlieferten Weisen einzugehen. Daher mag es erlaubt sein, hier einige ergänzende Anmerkungen zu machen, nachdem kürzlich bereits von Stephan Cosacchi eine Spezialabhandlung über die auf den Totentanzbildern wiedergegebenen Musikinstrumente vorgelegt worden ist².

Die Überlieferung der nicht sehr zahlreich erhaltenen Weisen zu Totentänzen gliedert sich in echte Singtänze, Spielstücke und geistlich-betrachtende, untänzerische Lieder. Die Tradition reicht von der Mitte des 14. Jahrhunderts, den Jahren der fast ganz Europa heimsuchenden verheerenden Seuchen und im Gefolge davon der vagierenden Flagellanten-Gruppen, bis in die Gegenwart hinein. In einigen deutschen Rückzugsgebieten wurden noch bis vor kurzem kraft lebendiger mündlicher Überlieferung geistliche Volkslieder gesungen, in denen der „lange Aschemann“ als Spielmann ein Tänzlein begehrt, an das „ein jeder d'ran“ muß, vom „Römischen Kaiser“ bis zum Bettler³. Während in diesen neueren, das Ende einer langen Entwicklung repräsentierenden Belegen das tanzhafte Element einem mehr besinnlich-intimen Hausliedton gewichen ist, sind dagegen die ältesten Zeugnisse deutlich geprägt von der grauenhaften realen Tanzvorstellung des späten Mittelalters, nach der hart und unerbittlich, alles Vergängliche bloßlegend der Tod als Spielmann und Reigenführer in „ein ander lant“ aufspielt. Desillusionierend, Fassaden niederreißend zwingt der Tod mit betörender Zaubermelodie jedermann auf Flöten, Fiedeln, Trommeln, Sackpfeifen und anderen Instrumenten zur willenlosen Teilnahme am allgemeinen Springreigen, denn unerbittlich heißt es in einem Text: „der rei ist min!“. Nach Rosenfeld (S. 301) ist die Todesauffassung, „die den Tod als Spielmann sieht“, spezifisch deutsch, doch auch dem Lied „Ad mortem festinamus“ aus der den Jahren der schwarzen Pest entstammenden spanischen Quelle „Llibre Vermell“ vom Montserrat ist das unheimlich-hart Packende des dämonischen Springreigens eigen⁴. Totentänze gab es im Volksbrauchtum in mannigfachen Formen; seit dem späten Mittelalter begegnen sie sowohl als mimische Aufzüge in Kirchen wie aber auch, des eigentlichen Sinnes entleert, als getanzte Gesellschaftsspiele bei Hochzeiten⁵.

Als wohl ältester singbarer deutscher Totentanz läßt sich einer der „ethlich rayen vnder weltlichen rayen noten“ ansprechen, die um 1460 ein vor der Verzweiflung sich rettender, die Welt mahnender Dichter im Hohenfurter Liederbuch zusammengestellt hat. In dem beschwörenden Singtanz „Ir tanczer vnd spranczer“ (Nr. 57) kommt die Vorstellung vom Spielmann Tod recht deutlich zum Ausdruck⁶. Es ist eine echte, kernige Reigenweise im 2/4-Takt, deren Kehrstrophe mit der Zeile „Ab vnd ab! Ab vnd ab! Trum! trum! trum!“

¹ Münster 1954, S. V.

² Siehe Mf VIII (1955), S. 1 ff.; Ergänzungen dazu werden später an anderer Stelle in größerem Zusammenhang gebracht werden.

³ Zu den von Rosenfeld, S. 344 f. angegebenen Belegen aus neueren Volksliedsammlungen ist noch hinzuzufügen: G. Amft, Volkslieder der Grafschaft Glatz, Habelschwerdt 1911, Nr. 552, sowie eine andere Fassung desselben Liedes in H. Bräutigam, Deutsche Volkslieder aus der jugoslawischen Batschka, Kassel 1941, Nr. 92.

⁴ J. B. Trend, The Music of Spanish History to 1600, Oxford 1926, Bsp. 28.

⁵ Vgl. F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, Bd. I, Leipzig 1886, S. 46 ff., siehe auch die Melodie aus der Mark Brandenburg, ebd., Bd. II, Nr. 305, sowie Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, Nr. 1059.

⁶ Dazu W. Wiora u. W. Salmen, Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter, Zs. f. Volkskunde 50 (1953), S. 174.

schließt, welche an die zeitlich und örtlich nahe Totentanzdarstellung von Metniz in Kärnten (1490) erinnert, auf der der Tod als Trommelschläger erscheint⁷.

Der Student älterer Zeit gehörte mit zu den bedeutendsten Trägern und Überlieferern von Sing- und Spielgut früher Schichten. Seiner mittelnden, überständischen Funktion als „*schreiber*“ verdanken wir die Erhaltung vielen alten Volksgutes, das er, oft leicht stilisiert, in seine der Geselligkeit dienenden Gebrauchssammlungen in bunter Fülle eintrug. So bieten auch zwei Lautenbücher aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts Totentanzmelodien als Spielstücke, die ihrer Form und Art nach erheblich älter sein müssen. Ein „*Todtentanz*“ im $\frac{4}{4}$ -Takt begegnet in einem Leipziger Lautenbuch von 1619⁸, ein anderer in dem als wahre Fundgrube für älteres norddeutsches Sing- und Tanzgut zu schätzenden Lieder- und Lautenbuch des Petrus Fabricius von 1605 ff. (Kgl. Bibl. Kopenhagen Ms. Thott. 4^o, 841) auf Bl. 84 b. Dieser vom Sammler in einem spielerisch-freien Rhythmus zu Papier gebrachte „*Todten-Tantz*“ ist bemerkenswert eng verwandt mit dem in Nörmigers Tabulaturbuch von 1598 begegnenden „*Maschkarij Tantz*“⁹. Dieser Zweizeiler im Quart-Rahmen und mit der Binnenkadenz auf der Obersekunde gehört zu den Urtypen des europäischen Liedes. Er ist in abgewandelten Fassungen in sämtlichen Gattungen zu finden¹⁰. Fabricius notierte ein lautengerechtes Spielstück, das offenbar der studentischen Unterhaltung diene und hier unter vielen stilisierten Tänzen innerhalb eines internationalen Repertoires erscheint. Man darf daher annehmen, daß diese Melodie viel älter ist und ursprünglich als zügige Spielmannsweise auch zu einem wirklichen Tanze, einem Totentanze, gehörte.

Die Anfänge der Lautenbaukunst in Schwaben

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN/DONAU

Die ersten Lautenmacher finden wir in Oberdeutschland in den größeren Reichsstädten¹: in Nürnberg 1393 einen Lautenmacher *Fritz*, 1413 einen *Heinz Helt* und einen *Bertold*, in Augsburg 1412 einen Lautenmacher *Rudolf* und in Straßburg von 1414 bis 1418 *Claus von Herde*, den „*lutenmacher am vischmerket*“, der außerdem auch Hafner war². Für diese Zeit an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert lassen sich aber auch bereits für das Allgäu und angrenzende Gebiete archivalische Belege finden, welche die Pflege des Lautenspiels in den Städten Landsberg, Füssen und Kempten um das Jahr 1400 bezeugen dürften. In einer Landsberger Urkunde aus dem Jahre 1391 wird ein „*Lautenschlachter*“ (Name oder Berufsbezeichnung?) als früherer Besitzer einer Hofstatt zu Eglingen³ und in Füssen in einem Hofbuch aus dem Jahre 1436 ein „*Perchtold der lautenmacher*“⁴ genannt. Ein *Steffan Luten-schlacher* genannt *Luterwin* findet sich in einer Kempter Urkunde von 1418⁵.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts mehren sich die archivalischen Nachrichten über die Lautenmacher im Allgäu und im übrigen bayerischen Schwaben. Zunächst ist im Jahre 1451 in dem Weiler Kalchenbach in der Oberallgäuer Gemeinde Rettenberg (bei Immenstadt) ein

⁷ Rosenfeld, Abb. 15.

⁸ A. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. I, Leipzig 1909, S. 247.

⁹ Vgl. Mf VIII (1955), S. 440.

¹⁰ Parallelen bei W. Wiora, Europäischer Volksgesang, Köln 1952, S. 20, und W. Salmen, Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage, Kassel 1954, Bsp. 3.

¹ Vgl. W. L. Frh. v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 1922, II. Bd., S. 44, 149, 210, 429.

² H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Oberrhein I. Quellen. 1936, S. 251.

³ Hauptstaatsarchiv München, Gerichtsurkunden Landsberg: Urk. 21. 4. 1391.

⁴ Nach frdl. Mitteil. v. Dr. G. Guggemos, Füssen, im Stadtarchiv Füssen.

⁵ A. Weitnauer, Kempter Bürger aus sechs Jahrhunderten. Alte Allgäuer Geschlechter XXIII. 1942, S. 35.

Lautenmacher mit Weib und drei Söhnen bezeugt⁶. Die gleiche Quelle nennt eine „*Barbel Lutenschlachterin und ire kind ze Wolffartsschwendi*“ (= Wolfertschwenden bei Ottobeuren). In dem Rettenberger Salbüchlein von 1469 werden „*Hans, Endres und Haintz die Luttenmacher*“ als Besitzer eines Gutes zu Kalchenbach aufgeführt; wahrscheinlich handelt es sich bei ihnen um die drei Söhne des bereits 1451 genannten Lautenmachers in Kalchenbach⁷. Einen genaueren Namen überliefert ein Lehenbuch von 1490, nach welchem der Lautenmacher *Stefan Uland* von Kalchenbach in dem unweit davon gelegenen Weiler Buchenberg (gleichfalls in der Gemeinde Rettenberg) im Jahre 1505 ein Gut zu Lehen empfangen hat⁸. In Kalchenbach ist aber auch noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Lautenmacherhandwerk heimisch. Das beweist ein Steuerbuch der Leibeigenen in der Pflüge Sonthofen aus dem Jahre 1566; es führt als Leibeigene in dem Weiler Kalchenbach auf: „*Michiel Lautenmachers wittib mit zway kinder*“ sowie „*Bartle Vland, genant Lautenmacher, ain weib, sibenn khind*“⁹. Demnach scheint in Kalchenbach vor allem in der Familie Uland das Lautenmacherhandwerk vererbt worden zu sein.

Außer in Kalchenbach lebt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wenigstens noch in vier weiteren Orten Schwabens einzelne Lautenmacher: in Lauingen a. d. Donau, Nördlingen, Augsburg und Füssen. Lauten- und Orgelmacher zugleich war der um 1480 mehrmals nachweisbare „*Meister Balthasser*“ (Balthes) in Lauingen, vermutlich ein nicht unbedeutender Instrumentenbauer, der u. a. dreimal nach Rom, zweimal nach Köln, Aachen und Maastricht sowie an zahlreiche Wallfahrtsorte reiste¹⁰. Orgelbauer und wahrscheinlich auch Lautenmacher war ebenfalls der 1466–1486 in Nördlingen nachweisbare Breslauer *Stephan Castendorfer*, dessen Söhne *Meldior* und *Michiel Castendorfer* ausdrücklich als Lautenmacher bezeichnet werden¹¹. In Augsburg lassen sich im 15. Jahrhundert nach dem Lautenmacher *Rudolf* noch die Lautenmacher *Hans Meisinger*, genannt Ritter (1447), *Peter Lamemit* (1460–1484), *Kranuch* (1477), *Hans Saldier* (1483), *Georg N.* (1496) und der Lauten- und Hackbrettmacher *Barthel Schuster* (1499–1516) nachweisen¹².

In Füssen, wo bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Lautenmacher lebte, fehlen zunächst nahezu sechs Jahrzehnte hindurch weitere Nachrichten über dessen Werkstätterben oder Nachfolger. Das Füssener Bürgerbuch verzeichnet erst unter den Einträgen des Jahres 1493 den zweiten Füssener Lautenmacher des 15. Jahrhunderts, *Jörg Wolf*¹³, dessen Familie bis 1591 den Beruf des Stammvaters weitervererbt¹⁴. Manches spricht dafür, daß auch die wohl bekanntesten Lautenmacher der Zeit um 1500, die in Bologna wirkenden *Laux* und *Sigismund Maler*, aus Füssen stammten; denn der Familienname *Maler* läßt sich dort zwischen 1450 und 1503 mehrmals nachweisen. In einem Verzeichnis der bischöflich augsburgischen Liegenschaften aus der Zeit um 1450 ist unter den Hausinhabern in Füssen ein *Ludwig Maler* genannt, der in der Nähe der Burg wohnte¹⁵. Im Jahre 1455 lebte im Kloster St. Mang zu Füssen ein *Frater Johannes Maler* und im Jahre 1503 in der Stadt der Bürger *Andreas Maler*¹⁶. Freilich — noch fehlen eindeutige Belege über die Herkunft *Laux* und *Sigismund Malers*. Das gilt auch für manchen anderen Lautenmacher des ausgehenden

⁶ A. Weitnauer, Das Rotenfelser Urbar und Leuteverzeichnis von 1451. Alte Allgäuer Geschlechter II. 1938, S. 15, 76.

⁷ A. Weitnauer, Das Rettenberger Salbüchlein von 1469. Alte Allgäuer Geschlechter VII. 1939, S. 5, 12.

⁸ Frdl. Mitteilung v. Dr. G. Guggemos, Füssen.

⁹ Hauptstaatsarchiv München, Augsburger Hochstift Neub. Abg., Akt Nr. 1314.

¹⁰ Jahrbuch des Histor. Vereins Dillingen XVII (1904), 108 f.

¹¹ Lütgendorff, a. a. O., II, S. 72.

¹² Ebd. I, 178. — Über *Lamemit* s. Chroniken der deutschen Städte 5, S. 242.

¹³ A. Weitnauer, Das Füssener Bürgerbuch 1359–1590. Alte Allgäuer Geschlechter XIX, 1940, S. 31.

¹⁴ Vgl. die vom Verf. zur Verfügung gestellten Notizen bei René Vannes, Dictionnaire Universel des Luthiers, 1951, S. 397.

¹⁵ Hauptstaatsarchiv München, Hochst. Augsburg. Münchner Best. Lit. Nr. 569.

¹⁶ D. Leistle, Das St. Magnusstift zu Füssen, 1898, S. 18, 30 Anm.

15. Jahrhunderts, beispielsweise für *Hans Wolf* in Passau¹⁷ oder *Konrad Widmann*, *Konrad Gerle*, *Hans Ott* und *Hans Frey* in Nürnberg¹⁸, deren Namen gleichfalls die Herkunft aus dem Allgäu vermuten lassen.

In der ersten Hälfte und um die Mitte des 16. Jahrhunderts lassen sich außer in Kalchenbach und Füssen an manchen anderen Orten des östlichen Allgäus Lautenmacher nachweisen. In Bernbeuren am Auerberg lebt um 1540 der Lautenmacher *Hans Langenegger*¹⁹. Den nahegelegenen Weiler Tiefenbruck in der Gemeinde Roßhaupten verlassen um jene Zeit mehrere Söhne der Familie *Tieffenbrugger*, die es in Venedig, Padua, Genua und Lyon schnell zu Ansehen und Ruhm bringen. der Hoferbe *Michael Tieffenbrugger* setzt die kunsthandwerkliche Tradition der Familie in Roßhaupten fort²⁰. In Schongau am Lech begründet die aus Füssen stammende Familie Bosch (Boß), der 1541 eingebürgerte *Hans Bosch* und der vielbeschäftigte und vielgerühmte *Laux Bosch*, den guten Ruf der Schongauer Lauten, den Merian noch im 17. Jahrhundert bezeugt²¹. Um 1550 bewerben sich ziemlich gleichzeitig mehrere auswärtige Lautenmacher um das Schongauer Bürgerrecht, so *Pauli Sturm* (1549), *Jakob Schnebl* (1553), *Hans Voglegg* (1554); um 1560 lebt außerdem der Lautenmacher *Hans von der Müll* in der Stadt. Sturm kehrt später in seine Vaterstadt Augsburg zurück, Schnebl übersiedelt nach Landshut²².

Bernbeuren und Roßhaupten gehörten wie Füssen und Kalchenbach zum Hochstift Augsburg, Schongau war bayerisch. Außerhalb dieser Herrschaftsgebiete finden sich noch Lautenmacher im Stift Kempten in dem Dorfe Immenthal und unweit davon in Hartmannsberg bei Obergünzburg. In Immenthal war es vor allem die Familie Gerle (Gerlin), die neben den Familien Tieffenbrugger, Bosch und Stehele zu den drei hervorragendsten Allgäuer Lautenmacherfamilien des 16. Jahrhunderts zählt. Sehr wahrscheinlich entstammen dieser Familie *Konrad* und *Hans Gerle* in Nürnberg, beide berühmte Lautenmacher, von denen letzterer sich bekanntlich auch als Lautenist und Komponist einen Namen gemacht hat²³. Einen „*Bentz Gerlin*“ von Immenthal und einen „*Contz Gerlin*“ in Memhölz nennt das Lehenbuch des fürstlichen Stifts Kempten von 1451²⁴. Der Familie in Immenthal gehört der Innsbrucker Hoflautenmacher *Georg Gerle* an; sein Sohn *Meldior Gerle* wurde sein Nachfolger²⁵. In dem nahe bei Immenthal gelegenen Hartmannsberg lebte um 1558 ein Lautenmacher *Adam Stäger* mit seinem Sohne Peter²⁶. Ein weiterer Sohn war vermutlich *Lorenz Steger*, der im Jahre 1576 in Salzburg als Lautenmacher genannt wird²⁷.

Die bisher zusammengestellten Belege, die sicher aus noch nicht herangezogenen Archivalien ergänzt werden könnten, ermöglichen im Zusammenhang die folgenden musikgeschichtlich bemerkenswerten Feststellungen: Im Allgäu sind Lautenspiel und Lautenbau spätestens seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts heimisch. Das Lautenmacherhandwerk blüht bereits im 15. Jahrhundert in mehreren Orten und entwickelt sich dort allmählich zu einer bedeutsamen kunsthandwerklichen Tradition. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen einige der bekanntesten älteren Lautenmacher, etwa Laux und Sigismund Maler in

17 Vannes, a. a. O., S. 397.

18 Lütgendorff, a. a. O., II, S. 148, 163, 362, 559.

19 Hauptstaatsarchiv München, Gerichtsurkunden Schongau, Fasc. 44, Nr. 772.

20 Näheres berichtet der Verf. in einer Biographie Kaspar Tieffenbruggers, in: Lebensbilder aus dem Bayer. Schwaben Bd. 4.

21 Merian, Topographia Sueviae, 1643, S. 30.

22 P. Dr. Hildebrand Dussler (Ettal), Schongauer Bürgerbuch. Mskr.

23 Lütgendorff, a. a. O., II, S. 163 f.

24 A. Weitnauer, Das Lehenbuch des Fürstl. Stifts Kempten von 1451. Alte Allgäuer Geschlechter III, 1938, S. 22, 82.

25 Vgl. W. Senn, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, 1954, S. 159 ff.

26 Hauptstaatsarchiv München, Fürststift Kempten Neub. Abg. Lit. 1717, fol. 262, 265. Frdl. Mitteilung von Herrn Staatsarchivdirektor Dr. Vock.

27 Lütgendorff, a. a. O., II, S. 810.

Bologna sowie Hans Ott und Konrad Gerle in Nürnberg, aus dem Allgäu. Vermutlich haben die älteren Allgäuer Meister auch einen wesentlichen Anteil an der allmählichen Umgestaltung der älteren Form der Laute zu den in der Renaissance klassisch gewordenen, hochentwickelten modernen Formen der verschiedenen Lauteninstrumente. Dafür sprechen Namen wie Maler und Tieffenbrugger.

Zum Mittelpunkt des Kunsthandwerks der Lautenmacher im Allgäu wurde schließlich das an einer wichtigen deutsch-italienischen Handelsstraße gelegene Lechstädtchen Füssen. Dort mehrte sich gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts durch Zuzug aus anderen Allgäuer Orten die Zahl der Lautenmacher. Im Jahre 1544 heiratet dort der später nach Lyon ausgewanderte *Kaspar Tieffenbrugger*, 1548 erwirbt sich der nachmalige Innsbrucker Hoflautenmacher *Georg Gerle* aus Immenthal das Füssener Bürgerrecht, und im selben Jahr läßt sich auch der aus Wald in der Pflege Oberdorf stammende *Bernhart Stehele*, dessen Söhne einige Jahrzehnte später nach Straßburg ziehen, in Füssen nieder. Im Jahre 1553 bekommt weiterhin noch *Kaspar Rauch* von Schönberg im Ammergauer Gericht das Bürgerrecht in Füssen²⁸. Offenbar bestanden in Füssen — genau wie in Schongau — dank der günstigen Lage und dank weitreichender Handelsbeziehungen an der alten Handelsstraße von Nürnberg und Augsburg nach Oberitalien besonders günstige Voraussetzungen für den Absatz der Instrumente. Diese Vorteile mögen die genannten Meister angezogen haben.

Die rasche Zunahme bewog nun die Meister, sich nach dem Vorbild anderer Handwerksvereinigungen zu einer Zunft zusammenzuschließen. Im Jahre 1562 legten die Füssener Lautenmacher in einer zehn Artikel umfassenden Zunftordnung besondere Bestimmungen, z. B. über eine fünfjährige Lehrzeit, die Wanderjahre und die Zulassung zum „*Meisterstück*“, fest, die fortan durch Jahrhunderte für die Füssener Lauten- und Geigenmacher maßgebend blieben²⁹.

Die Füssener Lautenmacherzunft ist die erste und war lange die einzige ihrer Art in Deutschland und in ganz Europa³⁰. Mit ihrer Gründung erlangt Füssen bald eine einzigartige Bedeutung in der Geschichte der europäischen Instrumentenbaukunst; denn nun beginnen zahlreiche junge Füssener und auch Lautenmacher aus den umliegenden Orten nach Italien, Frankreich und in die Städte des Reiches auszuwandern. Bald finden wir die Namen von Allgäuer Lautenmachern in den Städten Unteritaliens ebenso wie in den Hansestädten an der Ostsee, in Lyon und Paris ebenso wie in Prag und Wien und nahezu überall in den größeren Reichs-, Residenz- und Universitätsstädten des alten Reiches.

Im ganzen habe ich in jahrelangen Einzelforschungen mehrere hundert Allgäuer Lauten- und Geigenmacher ermitteln können³¹. Dabei hat sich immer wieder gezeigt, daß zwar in vielen größeren Städten schon vor dem Auftreten der Allgäuer Lautenmacher vereinzelt Instrumentenbauer lebten, daß diese aber meistens nur Handwerker bescheidenen Formates waren; mit dem Auftauchen der schwäbischen Meister belebt sich jedoch fast immer der Instrumentenbau, und häufig schließt sich an den ersten oder die ersten Allgäuer Lautenmacher eine Art Schule von Lauten- und Geigenmachern an. So haben diese schwäbischen Meister oftmals ihr Handwerk zu einem Kunsthandwerk erhoben und es ist kaum zuviel gesagt, wenn man Schwaben — und im besonderen das Allgäu — als die klassische Heimstätte der Lautenbaukunst in der Renaissance bezeichnet.

²⁸ A. Weitnauer, Das Füssener Bürgerbuch, a. a. O., S. 53—55.

²⁹ Hauptstaatsarchiv München, Augsburger Hochstift Neub. Abg., Akt Nr. 36.

³⁰ Vgl. A. Layer, Die Füssener Lautenmacherzunft, in: Unbekanntes Bayern, 1955, S. 45—54.

³¹ Die Ergebnisse der Forschungen wird der Verf. in einer größeren Arbeit veröffentlichen.

Haydn und Goethe

VON WILHELM VIRNEISEL, BERLIN

In seinem Buch *Goethe und die Musik* (Leipzig 1949) kommt H. J. Moser im Rahmen des Kapitels *Goethe in den Vertonungen seiner Zeitgenossen* (S. 103 f.) auch auf die Frage von Kompositionen Goethescher Texte aus der Feder Joseph Haydns zu sprechen. Er nennt dort eine der Staatsbibliothek Berlin gehörende „(zur Zeit nicht greifbare) *Musikhandschrift Mus. 219 228*“, in der Haydn „mit nicht weniger als 10 Chören auf Goethes Texte vertreten“ sein soll. Moser führt die in Frage kommenden Textanfänge gesondert an und gelangt auf Grund der Tatsache, daß einzelne dieser Texte erst nach Haydns Tod von Goethe geschrieben worden sind, zu der Vermutung, daß es sich — wenigstens in den von ihm eigens genannten Fällen — um Textierungen Haydnscher Melodien handeln müsse, die erst nach dem Tode des Wiener Meisters vorgenommen sein könnten. Solche Textunterlegungen sind in der Tat nachweisbar; es sei nur an J. A. P. Schulz erinnert, der langsame Sätze aus Haydnschen Sinfonien in Kantaten benutzte und textierte.

Das Interesse, das die Ausführungen Mosers beanspruchen dürfen, gebot geradezu, diesen Hinweisen nachzugehen. Es ergab sich indes dabei, daß Moser ein bedauerliches Versehen unterlaufen ist, insofern es sich bei der (in dieser Form übrigens nicht existierenden) Signatur „*Musikhandschrift Mus. 219 228*“ gar nicht um eine Handschrift handelt (die höchsten Nummern bei den Handschriftsignaturen Mus. ms. liegen bei 40 000), sondern um einen Band aus der weithin bekannten Deutschen Musik-Sammlung mit der genannten Nummer und folgendem Titel: *Joseph Haydn — Johann Wolfgang Goethe. Eine Folge von Liedern und Gesängen Joseph Haydns mit Texten von Johann Wolfgang Goethe für Schulen* hrsg. von Otto Hellmann (Heidelberg: Hochstein 1931). Daneben existiert im Bestand der DMS ein weiterer Band unter der Nummer 219 229 mit diesem Titel: *Joseph Haydn — Johann Wolfgang Goethe. Gesänge für Männerchor z. T. mit Begleitung . . . mit Texten von J. W. Goethe und Musik von J. Haydn bearb. u. hrsg. von Viktor Keldorfer* (ebenda 1931), dessen Inhalt Moser mit dem des vorgenannten Titels vermischt. Was in diesen Bänden vorliegt, sind Arrangements vorwiegend Haydnscher Sololieder für chorische Besetzung, entstanden aus dem Bedürfnis, für das Doppeljubiläumsjahr 1932 beider Künstler Material für besondere Gelegenheiten zu bieten. — Die Bezeichnung einer Musikhandschrift mit der genannten hohen Zahl mußte schon Verdacht anregen, und wenn das in Frage kommende Objekt seinerzeit nicht greifbar war, konnte ein Rückgriff von dem von Moser befragten überhaupt nur Druckwerke der neueren Zeit erfassenden Textkatalog auf den alphabetischen Katalog schnellstens Klarheit schaffen.

Ähnlich liegt der Fall bei dem von Moser genannten Band O. 58 386, der eine Vertonung Haydns von Goethes „*Heiß mich nicht reden*“ enthalten soll. Auch hier liegt keine Handschrift vor, sondern folgender Druck: *Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit* hrsg. von Blanka Glossy und Robert Haas, Wien: Strache (1925). In diesem Druck befindet sich auf S. 33 das oben genannte Lied, dessen Quelle die Hs. 15 892 der Österreichischen Nationalbibliothek ist. Daß die Urheberschaft Haydns keineswegs gesichert ist, wurde schon von Pohl-Botstiber: *J. Haydn*, Bd. 3 (Leipzig 1927, S. 328) betont. Auch hat Max Friedlaender in seiner Ausgabe der Lieder Haydns (Gesamtausgabe Serie XII, Bd. 1, Leipzig 1932) von dieser Komposition keine Notiz genommen. Mit den vorstehenden Feststellungen dürfte die — vermutete — Vertonung Goethescher Texte durch Joseph Haydn, zum mindesten soweit sie aus Berliner Quellen belegbar sein könnte, als nicht gegeben anzusehen sein.

Ein Fund aus der Kasseler Landesbibliothek

VON CHRISTIANE ENGELBRECHT, MARBURG

Bei einer Arbeit über anonyme Musikhandschriften der Kasseler Landesbibliothek gelang die Identifizierung einiger Kompositionen. Unter diesen befindet sich das geistliche Konzert von Johann Erasmus Kindermann „*Turbabor sed non perturbabor*“ für drei Vokalstimmen, zwei Violinen und Generalbaß, das bisher nur unvollständig in einer Tabulaturammlung von Gustav Düben aus dem Jahre 1663 auf der Universitätsbibliothek Uppsala erhalten ist. Das Werk war ehemals auch in der Chorbibliothek der St. Michaeliskirche in Lüneburg vorhanden¹. Der vollständige Titel der Kasseler anonymen Handschrift lautet

*Turbabor sed non perturbabor, quia vulnerum Christi recordabor à 5 2. Violin.
A. T. B. auff verstimbter Violinen arth*

Dieses Manuskript — wohl eine in Kassel gefertigte Abschrift, da das Wasserzeichen dreier Blätter hessische Embleme zeigt — ist um so wertvoller, als es den in Uppsala nicht mitgeteilten Text bringt. Dadurch wird leicht erklärlich, daß weder Felix Schreiber² noch Bertha Antonia Wallner³ bei der Veröffentlichung des geistlichen Konzerts die Unterlegung des von Heinrich Schütz in seinen *Cantiones sacrae* ebenfalls verwendeten Textes gelang, da Schütz ihn weniger gebräuchlich als „*Turbabor sed non perturbabor quia vulnerum Salvatoris mei recordabor*“ bringt, Kindermann hingegen das häufigere „*quia vulnerum Christi recordabor*“ verwendet. Das bedeutet den Fortfall von vier Silben gegenüber der Schützischen Fassung, die B. A. Wallner zu einer Kürzung des Textes in „*Turbabor sed non perturbabor Salvatoris mei recordabor*“ zwang. Wertvoll ist außerdem die Mitteilung, daß Kindermann hier „*verstimmte*“ Violinen verlangt, mit dem „*Accord*“ *es*“ (*e'*), *b'* (*a'*), *f'* (*d'*), *ces'* (*!*) (*g*). Er zielt damit in erster Linie auf eine neue Klangfarbe, außerdem wohl auf bessere Spielbarkeit (die Komposition steht in *Es*). Damit wird neben seinen zahlreichen, z. T. leider verlorenen Werken mit scordierten Streichinstrumenten dieses geistliche Konzert nun als Kindermanns einziges Vokalwerk mit verstimmten Violinen bekannt, m. W. das erste deutsche Vokalwerk mit Abzug bei Streichinstrumenten überhaupt; schon zehn Jahre später sind diese Kompositionen keine Seltenheit mehr. Auch ist die Verwendung der verstimmten Violinen ein Hilfsmittel für eine Datierung des Werkes; es muß demnach recht spät angesetzt werden, da Kindermanns *Neu-verstimmte Violin-Lust* und die teilweise mit scordierten Instrumenten arbeitenden *Canzoni Sonatae* erst in den Jahren 1652 und 1653, also drei bzw. zwei Jahre vor seinem Tode erschienen sind; vorher ist die Verwendung scordierter Instrumente bei ihm nicht bekannt. Noch mehr bezeugen indessen der reife Stil des geistlichen Konzertes und die für Kindermanns späte Vokalwerke so charakteristische mystisch-religiöse Textwahl das Spätwerk.

Ein Vergleich der Kasseler Handschrift mit der Dübenschen Tabulatur zeigt nur geringe Abweichungen, meist rhythmischer Art. Der Kasseler B. c. trägt im Gegensatz zur Tabulatur Bezifferung. Für das Akzidentienproblem wird nicht nur die Orgeltabulatur in erster Linie maßgebend — wie man doch eigentlich annehmen sollte —, sondern auch die Kasseler Handschrift, da die Transposition den Schreiber zu besonderer Sorgfalt in der Setzung der

¹ Max Seiffert, Die Chorbibliothek der St. Michaeliskirche in Lüneburg, SIMG IX, S. 608.

² DTB XIII, Vorwort S. LX, Anm. IV.

³ DTB XXIV.

Akzidentien zwang. So bringt z. B. Kassel



Uppsala dagegen



wobei man wohl in jedem Falle die Kasseler Schreibweise vorziehen wird und annehmen darf, daß der Tabulaturenschreiber hier vergaß, das in der Vorlage wahrscheinlich stillschweigend vorausgesetzte *as* (Orgeltabulatur *gis*) ausdrücklich zu bezeichnen.

Darüber hinaus weisen die wenn auch meist unbedeutenden, so doch sehr vielfältigen Abweichungen voneinander auf getrennte Vorlagen hin, was darauf schließen läßt, daß die Komposition zwar wohl nur handschriftlich, aber nicht wenig verbreitet war.

Damit wird dieser Fund zu einer willkommenen Ergänzung der Dübenschenschen Tabulaturaufzeichnung, wodurch die Veröffentlichung in den DTB freilich revisionsbedürftig geworden ist.

Zur Quellensituation der Musikethnologie in Deutschland

VON KURT REINHARD, BERLIN

Wenn man sich zehn Jahre nach dem Kriege ein Bild von Umfang und Art der in Deutschland verfügbaren musikethnologischen Quellen zu machen sucht, so wird sich diese Frage vor allem auf das klingende Material beziehen. Die literarischen Quellen, namentlich die für eine historische Schau der außereuropäischen Hochkulturen wichtigen Schriften, dürften nämlich nicht im gleichen Umfang vom Kriege in Mitleidenschaft gezogen worden sein wie die oft nur in einem oder wenigen Exemplaren vorhandenen Schallbeispiele. An der Situation dieser schriftlichen Quellen hat sich also nichts Bemerkenswertes geändert. Ihre Zahl ist durch Publikationen der inzwischen in vielen außereuropäischen Ländern herangewachsenen Musikwissenschaftler zwar vergrößert worden, entscheidender ist aber der große Wandel, der sich bei den in aller Welt hergestellten Tonaufnahmen vollzogen hat. Von diesen Quellen, die — im Gegensatz zur europäischen Musikgeschichte — ja für die Musikethnologie nach wie vor das wesentlichste Arbeitsmaterial darstellen, soll hier die Rede sein, und zwar sogar nur von den Klangbeispielen *außereuropäischer Musik*¹.

Bis in den letzten Krieg hinein standen der musikethnologischen Forschung neben den industriell hergestellten Schallplatten, deren wissenschaftlicher Wert zweifellos sehr unterschiedlich ist, meist allerdings unterschätzt wurde, lediglich solche Tonaufnahmen zur Verfügung, die Expeditionen, Einzelforscher oder auch sonstige Reisende mitbrachten. Nur selten — der zu umfangreichen Aufnahme-Apparatur wegen — waren es geschnittene Wachsplatten oder Folien, fast immer dagegen Phonogramme. Die Geräte für diese Walzenaufnahmen stellte in den meisten Fällen das Berliner Phonogramm-Archiv. Da die eingebrachten Originalwalzen, die sich selbstverständlich auch kopieren ließen, hier zentral archiviert wurden, konnte sich dieses Institut, auf dessen einstige Bedeutung man nicht mehr besonders hinzuweisen braucht², zum Mittelpunkt der Musikethnologie in Deutschland

¹ Obwohl von der sich inzwischen an Stelle des Begriffs „Vergleichende Musikwissenschaft“ einbürgernden Fachbezeichnung „Musikethnologie“ neben dem Gesamtkomplex der außereuropäischen Kunst- und Volksmusik auch die europäische Folklore erfaßt wird.

² Vgl. hierzu die Berichte des Verf. in „Die Musikforschung“ VI (1953), S. 46–49 und in „Journal of the International Folk Music Council“ VI (1954), S. 57/58.

entwickeln. Bis in den letzten Krieg hinein hatte man so viel Material gesammelt, daß die deutsche Forschung noch für viele Jahre mit zu bearbeitendem Quellenmaterial „versorgt“ war. Da aber von den weit über 10 000 Aufnahmen etwa 90 % durch Kriegs- und Nachkriegsereignisse verloren gegangen sind, hat sich die Situation völlig verändert. Unter den verbliebenen Resten, die im übrigen nur noch z. T. als Walzen kopiert, wohl aber auf Tonbänder umgespielt werden können, befinden sich zum Glück doch noch einige bisher nicht publizierte Sammlungen.

Wenn also das Berliner Phonogramm-Archiv mindestens, was sein altes Quellenmaterial betrifft, keineswegs mehr die frühere Bedeutung hat, so sind dafür fast noch mehr andere Gründe maßgebend. Viele Einzelforscher und Expeditionen rüsten sich heute selber mit modernen Tonaufnahmegeräten aus, sei es, daß sie vornehmlich Sprachaufnahmen machen wollen, sei es, daß sie die Tonbänder später im Rundfunk und zu sonstigen Vorträgen bzw. zur Synchronisation ihrer dazu gehörigen Filmaufnahmen verwenden wollen. Viel seltener kommt es vor, daß sie primär Musikaufnahmen machen wollen oder gar sich dafür ein bestimmtes musikethnologisches Programm vorgenommen haben. Sofern diese Aufnahmen tatsächlich ausgewertet werden (d.h. also in den meisten Fällen: in die Hand eines Musikethnologen gelangen), sind sie als zugängliche Quellen anzusehen. Schon jetzt aber läßt sich überblicken, daß der größte Teil der so oder ähnlich zustande gekommenen Aufnahmen kaum je musikwissenschaftlich ausgenutzt werden wird. Das wird auch weiterhin so bleiben, solange nicht von musikethnologischer Seite energische Schritte zu einer Änderung unternommen werden.

Das Sammeln dieses Materials ist allerdings sehr schwierig, da es gilt, die schwer übersehbaren, vielfach unbekanntesten Stellen, denen exotische Musikaufnahmen vorliegen, auffindig zu machen und — was bisweilen noch schwieriger ist — dafür zu gewinnen, Kopien für eine wissenschaftliche Auswertung zur Verfügung zu stellen. Trotz dieser Schwierigkeiten versucht das Berliner Phonogramm-Archiv eine solche Sammlung. Diese Versuche haben z. T. schon schöne Früchte getragen, werden aber nicht etwa unternommen, um die Bedeutung des einst so wichtigen Instituts um jeden Preis zu erhalten oder wiederherzustellen. Es ist vielmehr nur selbstverständlich, daß das — nach wie vor — einzige deutsche Institut, das sich ausschließlich mit exotischer Musik beschäftigt, aus der Erkenntnis der völlig veränderten Quellsituation sinnvolle Konsequenzen gezogen hat.

Das ist aber erst ein Anfang; man darf darum auch hier die Bitte aussprechen, alle interessierten Kreise möchten das Vorhaben unterstützen, zumal es ihnen ja selber voll zugute kommt. Auf der einen Seite gibt es eine Fülle neuen Klangmaterials, auf der anderen haben diese tönenden Quellen nur einen wissenschaftlichen Wert, wenn sie bekannt und durch zentrale Archivierung oder zumindest Katalogisierung möglichst allen Musikethnologen zugänglich gemacht werden. Über den gangbarsten Weg hierzu mag noch diskutiert werden. Von den Kategorien von Sammlern, die sich bisher herauskristallisiert haben, seien die wichtigsten genannt:

1. Einzeln reisende Wissenschaftler und Expeditionen. Von ihnen sind Kopien im allgemeinen ohne weiteres zu erhalten, ja, sie begrüßen meist die Möglichkeit der Auswertung, sofern sie — das muß in jedem Falle selbstverständlich zuerst geklärt werden — nicht schon bestimmte Persönlichkeiten für die Bearbeitung vorgesehen haben.
2. Nichtwissenschaftliche Reisende, Journalisten usw. Hier ist die Situation schwieriger. Zum Teil sind Vertreter dieses Personenkreises so verständnisvoll, vorbehaltlich jeder nicht rein wissenschaftlichen Verwendung, Kopien zu erlauben, zum anderen Teil begegnet man aber der Auffassung, daß das Material nicht nur durch öffentliche Vorträge, im Rundfunk, durch Publikationen usw., sondern auch durch Überlassung an wissenschaftliche Stellen Geld bringen müsse. Da die geforderten Summen oft erschreckend hoch sind, bleiben die oft sehr wertvollen Aufnahmen unzugänglich.

3. Rundfunkanstalten. Meist findet sich hier ein Teil des unter 1. und 2. genannten Materials, daneben gibt es dort aber auch eigene Aufnahmen. Hier konnte durch Verhandlung mit einigen Sendern bzw. Aufnehmenden in einzelnen Fällen schon ein Übereinkommen getroffen werden, durch das einerseits die Interessen der Betroffenen gewahrt bleiben, andererseits Kopien für eine wissenschaftliche Auswertung zur Verfügung stehen. Künftig werden die wichtigsten Aufnahmen aus dieser Kategorie vom Schall-Archiv des Deutschen Rundfunks in Frankfurt am Main archiviert, so daß dieses Material wenigstens leicht feststellbar ist. Anfragen bei den Urhebern sind aber auch dann nicht zu umgehen.

4. Filmgesellschaften. Deren Tonmaterial droht, sofern es nicht tatsächlich in Kultur- und Spielfilme, für die gedreht wurde, aufgenommen wird, gänzlich verloren zu gehen, da es still und unbekannt in den Filmarchiven schlummert. Gerade von diesem Archivmaterial konnte schon einiges übernommen werden. Schwieriger dürfte eine Kopiererlaubnis für die musikethnologisch interessanten Stellen aus den im Verleih befindlichen Filmen zu erlangen sein. Soweit es sich allerdings um Kulturfilme handelt, wird sich wenigstens das benutzen lassen, was in das Göttinger *Institut für den wissenschaftlichen Film* aufgenommen und damit sogar schon als ethnologisch wichtig anerkannt worden ist.

5. Schallplattenfirmen. Der Vollständigkeit halber muß auch diese Quelle genannt werden, obwohl sie in Deutschland im Augenblick zahlenmäßig keineswegs ins Gewicht fällt. Vor dem Kriege gab es — von v. Hornbostels *Musik des Orients* und den Platten des Instituts für Lautforschung abgesehen — zwar auch keine wissenschaftlichen Plattenaufnahmen, die Produktion exotischer Platten als Exportartikel war aber außerordentlich umfangreich. Wenn es oft auch schwer war, diese Platten zu erwerben, so fehlt heute fast jede Möglichkeit, da Deutschland in nur sehr geringem Maße für die Herstellung solcher Schallplatten herangezogen wird.

Der letzte Punkt gibt Veranlassung, einen Blick auf die Quellensituation des Auslands zu werfen. Hier ist man, besonders in den USA, dazu übergegangen, von Wissenschaftlern Aufnahmen machen zu lassen und diese dann, zu Sammlungen zusammengestellt, in Serie zu produzieren. Dieses jedermann zugängliche Material hat inzwischen einen erstaunlichen Umfang angenommen³. Wenn es großenteils auch hier und da wissenschaftlichen Anforderungen nicht ganz standhält, so bildet es doch schon heute eine der wichtigsten Quellen für die internationale Musikethnologie. Wie weit aber — neben den beigegeführten Kommentaren — eine gründliche Auswertung durch die Aufnehmenden selbst vorgesehen ist, d. h. inwieweit Übertragungen der Platten von anderen publiziert werden können, muß wohl von Fall zu Fall geklärt werden.

Außer diesen Sammlungen erschienen im Ausland auch zahllose andere Schallplatten, die natürlich nur bedingten Wert haben. Bevor man ihre Wahllosigkeit aber kritisiert, muß man sich vor Augen halten, daß sie ja nur von solchen Musikformen aufgenommen werden, die sich in den betreffenden Ländern auch wieder verkaufen lassen. Primitive Kulturen sind hier also in keinem Fall vertreten. Die Platten deshalb aber als indiskutabel abzulehnen, dürfte inzwischen überholt sein. Als das musikethnologisch Wertvollste gilt zwar nach wie vor das Echte und Unbeeinflusste. Darüber darf man aber nicht die zahllosen Mischprodukte übersehen, die jetzt die Volksmusik vieler exotischer Völker beherrschen. Wir können diese Überschichtungen, deren innere Zwangsläufigkeit sich ja nicht zuletzt in den Absatzquoten der genannten Schallplattenindustrie spiegelt, jetzt in statu nascendi beobachten und wollen uns nicht von späteren Generationen den Vorwurf machen lassen,

³ In den USA sind es vor allem die Reihen der „*Library of Congress*“ und der „*Ethnic Folkways Library*“. In Frankreich gibt u. a. das *Musée de l'Homme* bei „*Contrepoint*“ *Musique Folklorique* heraus, und in England setzt sich vornehmlich die „*African Music Research Library*“ für ähnliche Platten-Publikationen ein.

bei der Fixierung des dann inzwischen abgeschlossenen Entwicklungsprozesses aus unbegreiflicher Voreingenommenheit versagt zu haben. So gesehen, haben auch die innerhalb der „normalen“ Produktion erscheinenden Platten durchaus ihren Wert.

Hat man sich dazu bekannt, so müßte sich auch ein Weg finden lassen, die — im Augenblick allerdings noch wenigen — Platten unmittelbar zugänglich zu machen, die deutsche Firmen im Auftrage ausländischer Verleger herstellen. Noch wichtiger aber wäre es — nicht zuletzt im Hinblick auf die zahlreichen außerdeutschen Publikationen —, wenn die deutsche Industrie sich entschlösse, ebenfalls wissenschaftliche Plattenreihen herauszugeben. Daß der Haupthinderungsgrund, die finanziellen Anforderungen des Wiederaufbaues nach dem Kriege, inzwischen wohl hinfällig geworden ist, zeigen die herausgebrachten Reihen zur europäischen Musikgeschichte, deren Verkaufserlös sicherlich auch kaum die Herstellungskosten deckt.

Als letzter, aber nicht ganz unwichtiger Punkt müssen

6. die archiveigenen Aufnahmen angeführt werden. Sie wurden, soweit sich die Möglichkeit bot, schon früher von den Leitern des Phonogramm-Archivs durchgeführt und konnten auch nach dem Kriege fortgeführt werden. Sie fallen als Quellen zahlenmäßig allerdings weniger ins Gewicht, da sich nicht allzu oft die Gelegenheit bietet, Aufnahmen von in Deutschland gastierenden exotischen Musikern oder gar von Primitiven zu machen. Deshalb müßte die hier genannte Kategorie von Aufnahmen, die der Musikethnologe selbst durchführt und die deshalb in jeder Hinsicht am verlässlichsten sind, auf eine andere Ebene gehoben werden, d. h. es müßten Musikethnologen die Teilnahme an größeren Expeditionen oder — noch besser — selbständige Reisen ermöglicht werden⁴. Das hierbei eingebrachte Material könnte — wie es im Ausland der Fall ist — den Inhalt der oben angeregten deutschen Plattenreihen bilden.

Nach diesen Erörterungen über das musikethnologische Quellenmaterial mag schließlich die Frage nach dem Bedarf auftauchen, d. h. also die Frage nach der allgemeinen Stellung und augenblicklichen Bedeutung der Musikethnologie in Deutschland. Nachdem es lange Zeit um die deutsche Musikethnologie still war, hat man heute in beiden Disziplinen, in denen das Spezialfach verankert ist, vielfach erneut auf seinen Wert und auf seine Unentbehrlichkeit hingewiesen. Ein Blick ins Ausland, vor allem nach den USA, zeigt, zu welcher Bedeutung dort das Fach gelangt ist. Daß auch in Deutschland der Punkt, wo sowohl die Ethnologie als auch die Musikwissenschaft ohne die ergänzende Mitarbeit der Musikethnologie kaum mehr auskommen werden, nicht allzu fern zu sein scheint, wurde z. B. in dem öffentlichen Vortrag Friedrich Blumes auf dem Bamberger Kongreß 1953 deutlich, in dem der Redner zum Schluß die Forderung erhob, den akademischen Fachbetrieb um die musikethnologischen und grundlagenforschenden Teilgebiete der Musikwissenschaft zu erweitern⁵. Geschähe das, so wäre auch in einiger Zeit die Nachwuchsfrage gelöst, die dann aktuell wird, wenn die Musikethnologie auch in Deutschland so weit ist, daß sie zu eigenen Feldforschungen übergehen kann. Für die Heranbildung dieses Nachwuchses aber ist vorher schon eine Vergrößerung des vorhandenen Quellenmaterials notwendig. Die tönenden Quellen der Musikethnologie sollen ja nicht nur einmal ausgewertet werden, ihre fast noch wichtigere Aufgabe ist doch wohl, als Demonstrationsmaterial zu dienen und dadurch das Studium der außer-europäischen Musik überhaupt erst zu ermöglichen.

⁴ Wie ergiebig die Konzentration auf die Untersuchung der musikalischen Kultur und auf die dazugehörigen Tonaufnahmen und detaillierten Fragebögen ist, zeigte eine vom Verf. mit Unterstützung der Freien Universität Berlin durchgeführte Reise in die Türkei von Februar bis Mai 1955.

⁵ Vgl. Kongreß-Bericht Bamberg 1953, S. 14 oben und S. 22, Ziff. 3.

Bibliographische Miscellen zu Mozart und Chopin

VON OSWALD JONAS, CHICAGO

Als weitere Ergänzung zu der Aufstellung von E. H. Mueller von Asow¹ kann ich folgende Angaben über Handschriften, die sich in amerikanischem Besitz befinden, beisteuern:

- KV. 143: Washington, D. C., Library of Congress
- KV. 296: New York, Public Library
- KV. 310: New York, Rudolf Kallir
- KV. 318: New York, Public Library
- KV. 331: New York, Paul Gottschalk (Türkischer Marsch, letzte Seite)
- KV. 381: New York, H. Weyhn (Seite 10/11)
- KV. 385: Washington, D. C., National Orchestra Association
- KV. 386: Rochester, N. Y., Sibley Music Library (ein Blatt)
- KV. 440: Washington, D. C., Library of Congress
- KV. 461: Washington, D. C., Library of Congress (Nr. 5 u. 6)
- KV. 467: New York, Heinemann Foundation
- KV. 486: New York, Public Library (Nr. 1, Skizze)
- KV. 515: Washington, D. C., Library of Congress
- KV. 620: New York, H. Weyhn, (Nr. 9, Skizze).

Außerdem:

- 6 Violinsonaten KV 301, 302, 303, 304, 305, 306, Walter Hinrichsen, New York
- 315a Trio zum letzten Menuett, Public Library, New York.

*

Die Handschrift der g-moll-Ballade Chopins² befindet sich in den USA, und zwar im Besitz von Gregor Piatigorsky. In Takt 7 steht an der fraglichen Stelle kein *Es*, also ein *D*. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß Chopin die Änderung (zu *D*) im Druck selbst veranlaßt hat.

Randbemerkungen zu A. Berners Besprechung¹

VON HANS HICKMANN, KAIRO

Der Autor einer wissenschaftlichen Veröffentlichung sollte auf die Besprechung seiner Arbeit nicht öffentlich antworten, auch dann nicht, wenn er die Auffassung seines Rezensenten nicht teilt. Wenn ich hier trotzdem auf A. Berners Ausführungen zu meinen oben genannten Studien eingehe, so geschieht es gewiß nicht aus Verlangen nach Polemik, sondern einzig und allein um gewisser prinzipieller Fragen willen, die ich bereits einmal im Rahmen dieser Zeitschrift angeschnitten habe².

Zunächst zur Frage der Sinnggebung der merkwürdig rechteckigen, langgezogenen, zweifelligen Trommeln mit Flankeneinschnürung: es besteht kein Zweifel daran, daß dieses Instrument, nach den heute vorliegenden bildlichen Quellen zu urteilen, von Frauen gespielt worden ist. Diese Feststellung genügt m. E. nicht, um daraus zu schließen, daß es sich bei dieser seltenen Form um ein Geschlechtssymbol handelt, bzw. daß sie das „Zurücktreten eines weiblich betonten Kults“ bezeugt.

Es sei zugegeben, daß sich diese Ideenverbindung beim erstmaligen Betrachten des Instruments aufdrängt. Auch mir ist die Möglichkeit einer solchen Ausdeutung durchaus nicht entgangen; sie ist mir außerdem sogar von verschiedenen Seiten, noch vor der Abfassung

¹ Vgl. Die Musikforschung VIII, S. 74 ff., dazu auch die Berichtigung von W. Virneisel, ebenda, S. 345 f.

¹ Vgl. K. R. Jüttner, Bemerkungen zu Chopins g-moll-Ballade op. 23, in Die Musikforschung VIII, S. 212.

¹ Die Musikforschung VIII, 1955, S. 502 ff.

² Die Musikforschung VII, 1954, S. 454—455.

meiner Arbeit, immer wieder nahegelegt worden. Wenn ich trotzdem darauf nicht eingegangen bin, so deshalb, weil die Gleichung vierkantige Trommel = Geschlechtssymbol nicht bewiesen werden kann. Außerdem ist dieses Instrument niemals „symbolisch-kultisch“ benutzt worden. Die Ägypter kannten zur Zeit der 18. Dynastie schon lange nicht mehr solche symbolischen Bindungen zwischen Instrumenten und soziologischen Gegebenheiten aller Art, wie sie erst wieder, unter griechisch-vorderasiatischem Einfluß, in der Spätzeit auftauchten. Die runde Rahmentrommel wurde ebenfalls fast ausschließlich von Frauen gespielt. Muß dieses Instrument nun ebenfalls „symbolisch-kultisch“ ausgedeutet werden, vielleicht sogar einem Geschlechtssymbol entsprechen? Wer sagt uns außerdem, daß nicht einer unserer ägyptologischen Kollegen gerade jetzt im Begriff ist, ein neu entdecktes Grab freizulegen, in dem wir die Darstellung von männlichen Musikern mit (runden oder eckigen) Rahmentrommeln finden werden? Das Bild ändert sich im Rahmen dieses abseitsliegenden Forschungsteilgebiets so häufig, daß es unnötig, verfrüht, ja, in manchen Fällen sogar vorzeitig wäre, zu Zusammenfassungen oder gar endgültigen Feststellungen kommen zu wollen. Um einen ähnlichen Fall handelt es sich bei den Harfen. Sich auf eine Reihe älterer Belege stützend und vielleicht auch in Ermangelung neuerer Veröffentlichungen, schrieb M. Wegner in seinem Büchlein *Die Musikinstrumente des alten Orients*³, die Bogenharfe des ägyptischen Alten Reiches sei nur von Männern gespielt worden. Auf dieser falschen Behauptung baut nun bereits der sonst so vorsichtige Jaap Kunst auf⁴, und es steht zu befürchten, daß diese Einzelheit unkontrolliert von einer Veröffentlichung in die andere hinüberzitiert werden wird, obwohl es eine ganze Reihe bildlicher Darstellungen aus dieser entlegenen Zeit gibt, die eindeutig beweisen, daß sich sowohl Berufsmusikerinnen als auch vornehme Laienspielerinnen dieses Instruments bedienen.

Unsere Rahmentrommel ist nach den heute vorliegenden bildlichen Quellen von Frauen gespielt worden. Ob sie (oder die runde Rahmentrommel) den Wert eines Geschlechtssymbols gehabt hat, können wir im Höchsthalle vermuten, auf keinen Fall aber beweisen.

Der Name ist damit zu erklären, daß das Instrument mit seinen vier Ecken selten eine tief geschwungene, häufiger aber nur eine sehr leichte Flankenschweifung aufweist, in diesem Falle also mehr einem Rechteck ähnelt. Dazu kommt, daß es späte oder gar moderne, rein rechteckige oder selbst quadratische orientalische Instrumente gibt, die ohne jede Spur einer Flankeneinschnürung geformt sind. Spätzeitformen lehnen sich aber häufig, gerade im Orient und besonders in Ägypten, an sehr alte Formen an⁵. Vielleicht wäre es tatsächlich vorsichtiger, von viereckigen Trommeln (*quadrangulaires*) zu sprechen, wenn freilich auch bei dieser Bezeichnung der Zusatz „mit Flankeneinschnürung“ nötig wäre.

Im Falle der Darabukkah handelt es sich um eine andere Problemstellung. Es ist durchaus abzulehnen, daß in den merkwürdigen Gegenständen des Gottes Bes Riesenrasseln zu sehen seien. Alle bekannten und archäologisch belegbaren Rasselarten Altägyptens sind erst kürzlich eingehend behandelt worden und gehören ganz anderen Formbereichen an⁶. Bes

³ Münster 1950, S. 10.

⁴ *Sociologische Bindungen in de Muziek*, 's Gravenhage 1953, S. 12. Wie gefährlich solche rein theoretischen Konstruktionen sind, zeigt A. Berners Besprechung: auf S. 502 (unten) handelt es sich um eine Möglichkeit („es dürfte hier in Verbindung mit der eindeutig weiblichen Funktion . . . eine genitale Organprojektion zu Grunde liegen“), die auf S. 503, Zeile 11, bereits eine Gewißheit geworden ist, denn wir wissen ja tatsächlich nicht, ob es sich wirklich um eine „kultisch bedingte Form“ handelt.

⁵ Man kann diese Erscheinung gerade in Ägypten häufig in der koptischen bzw. modern-folkloristischen Kunst beobachten (*Die Musikforschung* VIII, 1955, S. 398). Über eine nahezu rechteckige Form unserer Trommel vgl. *Miscellanea musicologica* X, Abb. 2. „Square tambourines“ werden von Farmer, Galpin und Sachs erwähnt (*Miscellanea* X, S. 328–329), vier- bzw. achteckige Instrumente werden aus Albanien, Marokko und China gemeldet, nach Belegen von Mahillon, Marcel-Dubois, Schaeffner (*tambour carré*) und wiederum Sachs, Referenzen, die in unseren *Miscellanea* X, ausdrücklich erwähnt sind (S. 328–329). Wir erinnern endlich an den arabischen Ausdruck (S. 330, Z. 3), der sich nicht weglegen läßt und durchaus den von Sachs, Galpin, Farmer u. a. gebrauchten Bezeichnungen entspricht, die mir vorgeworfen werden.

⁶ H. Hickmann, *Die altägyptische Rassel* (*Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 79, 2, 1954).

ist außerdem kein Gott der Fruchtbarkeit, sondern der Gott der Volksbelustigungen, ehemals ein afrikanischer Tanzgott, der leichte, handliche Instrumente spielt, vor allem aber — Trommeln. Außerdem spielt er eine schwer definierbare Rolle im intimen Leben der Frauen, erheitert diese durch seine Späße und hilft ihnen, die schweren Stunden des Gebärens zu überstehen. Alle diese Angaben helfen also nicht weiter, und es ist kaum einzusehen, warum das Instrument nun eher eine Rassel als eine Trommel sein soll, Urform der Darabukkah oder einfache, langgestreckte Gefäßtrommel.

Warum soll es nun nicht möglich sein, ein so typisches folkloristisches Element aus den volkstümlichen und organologischen Gegebenheiten des Landes abzuleiten, in dem es eine so große Rolle spielt? Es entspricht durchaus dem „Geist und Werden“ des orientalischen Instrumentariums, aber auch orientalischem, funktionellem Denken, daß unsere westlichen Arbeitsmethoden gewissen entwicklungsgeschichtlichen Vorgängen, die östlichen Geist ausdrücken, nicht gerecht werden. Wir werden natürlich immer wieder versuchen, historische Zusammenhänge aufzuspüren, aber unsere morphologischen und organologischen Erwägungen müssen den orientalischen Gesichtspunkt berücksichtigen: wir müssen lernen umzudenken. Die vergleichende Musikwissenschaft sollte nunmehr beginnen, weniger zu „vergleichen“ als zu vertiefen, alle musikwissenschaftlichen Gegebenheiten eines bestimmten Landes nach den dort einwandfrei belegbaren, entwicklungsgeschichtlichen Fakten zu überprüfen und in einen organischen, folkloristisch bedingten Zusammenhang zu bringen. In diesem Sinne ist es gelungen, die ägyptische, ausgereifte Trompete der 18. Dynastie an die wahrscheinlich schallbecherlose Trompete des Alten Reiches anzuknüpfen; in diesem Sinne sollte versucht werden, die heutige Tongefäßtrommel an die — wenn auch nur bildlich bekannte und schwer zu identifizierende — Gefäßtrommel des alten Ägyptens anzuschließen. Dieser Versuch ist mit aller gebührenden Vorsicht unternommen worden. Andere Ausgrabungen, weitere Entdeckungen werden auch auf diesem Teilgebiet der Musikwissenschaft eine präzisere Stellungnahme erlauben, als sie heute möglich ist.

*Annales musicologiques*¹

Ein neues internationales musikwissenschaftliches Jahrbuch

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Mit diesem Band (dem inzwischen ein zweiter gefolgt ist und dem ein dritter in diesen Tagen folgt) tritt ein neues internationales musikwissenschaftliches Jahrbuch auf den Plan. Es zählt zu den *Publications de la Musique d'Autrefois* (Direktion: Geneviève Thibaut), die der Musikwissenschaft schon so manche feine Veröffentlichung geschenkt haben. Das Redaktionskomité besteht aus M. Bukofzer, F. Lesure, L. Schrade und G. Thibaut, es schlägt also eine Brücke über den Atlantik. Der Rahmen ist ausdrücklich auf Mittelalter und Renaissance beschränkt, also Gebiete, die einerseits noch wirklich gründliche und sorgfältige Bearbeitung verlangen, andererseits besonders reizvolle und interessante Probleme enthalten. So darf man schon von dieser glücklichen Konzentrierung aus dem neuen Jahrbuch eine sicherlich glänzende Entwicklung voraussagen.

Diese Prognose verstärkt sich noch, wenn man den Inhalt des 1. Bandes im einzelnen ansieht. Der erste Beitrag — von L. Schrade — behandelt *Political compositions in french music of the 12th and 13th centuries*. Die äußere Form mit ihrem die älteste wie die neueste Literatur sorgfältig zitierenden Anmerkungsapparat ist hervorragend. Der Inhalt

¹ *Annales musicologiques* — *Moyen-Age et Renaissance*, Tome I, 1953, Société de Musique d'Autrefois, 70 Rue du Bac, Paris 7e, 418 S.

selbst gibt Zeugnis von dem ernsthaften Versuch des Verf., sich in die Probleme mittelalterlicher Musik einzuarbeiten. Eine hübsche Einleitung bespricht verschiedene lateinische politische „Lieder“ (die von Schrade gewollte Absetzung des Conductus gegen das Lied wird freilich schon durch die Tatsache widerlegt, daß weltliche „Lieder“ als Tenores von „Conductus“ auftreten). Dann wendet sich die Aufmerksamkeit drei Notre-Dame-Conductus zu und erfaßt verschiedene Möglichkeiten einer Deutung der Texte. Das rhythmische Problem wird eingehend diskutiert. Freilich passiert Schrade das Mißgeschick, daß er sich bei „*Ver pacis*“ auf Gennrich als Kronzeugen beruft, der aber inzwischen die Richtigkeit meiner Übertragungen im 4. Modus anerkannt hat. Auch kann man nicht sagen, daß St. Gallen 383 die beste Handschrift sei, — aber auch sie hat nicht 2., sondern 4. Modus (die über „*utrumque*“ und über „*incursus*“ stehenden Ligaturen sprechen eindeutig gegen 2. Modus). Abteilungsstriche müssen nicht immer auch Pausen bedeuten, das geht schon aus des Anonymus IV Behandlung der „*suspiria*“ hervor. Die beiden Musikübertragungen stellen vollends alle Grundprinzipien der Übertragung auf den Kopf².

Demgegenüber kommt die zweite Studie *Interrelations between Conductus and Clausula* — von M. Bukofzer — zu wirklichen Resultaten; jede Behauptung des Verf. wird mit einem tatsächlich beweisenden Faktum belegt. Zunächst erscheinen Conductus mit entlehnten Tenores, dann solche mit entlehnten Clausulae, beides mit gutem Blick gesehene Schlüsselprobleme der Mittelalter-Musikwissenschaft. Hier ist Bukofzer die Entdeckung der Verwendung einiger gregorianischer Melismen und einer Organumklausel in an Conductus angeschlossenen „*Benedicamus domino*“ gelungen. Freilich kann ich dem Verf. nicht folgen, wenn er in wohlberechtigtem Entdeckerglück glaubt, hiermit die Verwendung von Organummusik in Conductus nachgewiesen zu haben (was aber auch nicht derartig erstaunlich wäre und vielleicht tatsächlich noch einmal nachgewiesen wird, — denn die Einbettung französischer und provenzalischer Lieder in Conductus ist doch wohl noch viel konträrer und ideell problematischer), — das Melisma steht ja nicht im Conductus selbst, sondern in dem „*Benedicamus Domino*“, dem jener als Vorspann („Einleitungstropus“) vorausgeht, und für die Verwendung von Organummelismen in „*Benedicamus domino*“ haben Ludwig und Ficker schon Beispiele gegeben. Endlich werden die Identitäten von melismatischen und syllabischen Partien in Conductus nochmals länger besprochen (freilich ohne Einarbeitung von neuerer Literatur, die dagegen bei Schrade schon zitiert wird). Auch hier sind manch feine Identifikationen eingeflochten, z. T. in den Anmerkungen geradezu versteckt.

Der nächste Artikel — von A. Rosenthal — *Le manuscrit de La Clayette retrouvé* (*Bibl. nat., nouv. acq. fr. 13521*) beschreibt nach dem Wiederauftauchen der Gautier-Handschrift von Soissons den zweiten Fall jüngster Wiederentdeckung eines wichtigen, verschollenen Manuskripts mit mittelalterlicher Musik. Die Handschrift La Clayette enthält auf f. 1 — 368 für die französische Geschichte und Literaturgeschichte wichtige Texte; erst der letzte Faszikel (f. 369—390v.) bringt den Doppel- und Tripelmotettenteil, der die Musikwissenschaft von jeher so brennend interessiert hat. Der Faszikel enthält drei bisher unbekannte Doppelmotetten (von deren einer das Triplum schon im weltlichen Liedrepertoire vorkommt), ergänzt ein neues Triplum und vier bisher unbekannte Quadrupla. Dagegen ist Text 73 „*Amours mi font*“ kein neuer Einzeltext, wie Rosenthal meint, sondern das (in Ba und Psi melodisch vorliegende) Triplum der folgenden Motette „*In bethleem*“. Die Texte 5, 6, 7 faßt Rosenthal als drei Einzelstrophen auf (sie sind in F ebenfalls überliefert, und „*Anima*“ ist ein textiertes Conductusmelisma³). Ich nahm zuerst, als ich die Handschrift 1953 studierte, an, daß es sich um die drei Oberstimmen einer Tripelmotette handle, deren Tenor fehlt (was aber sonst in Cl nicht vorkommt). Dafür spricht, daß Cl nur Motetten mit gregorianischen Tenores enthält (von den beiden, für Rosenthal nicht fest-

² Zur Kritik von „*Beata nobis gaudia*“ vgl. AfMW XI, 1951, S. 22 und 37.

³ Wie ich AfMW XI, S. 30/31 mit den Belegen veröffentlichte.

stellbaren Tenores ist *Gentes* = „*gentes*“ aus dem All. „*Confitemini*“, und der unbezeichnete Tenor ist „*florebit*“ aus dem All. „*Justus germinabit*“, in Notre Dame häufig gebraucht). Doch halte ich jetzt auch für möglich, daß nichts fehlt. Wir hätten dann eine lateinische Doppelmotette mit lateinisch austextiertem Tenor (der, wie gesagt, ursprünglich ein Conductusmelisma ist) vor uns, ähnlich den französischen Motetten mit französisch durchtextiertem Tenor. Das Stück besäße dann drei verschiedene lateinische, voneinander unabhängige Texte und wäre damit der gesuchte hypothetische Vorgänger der italienischen Tripelmadrigale etc. Wegen seiner besonderen Bedeutung sei es daher hier in dieser dreistimmigen Gestalt mitgeteilt.

Was die geschichtliche Stellung des Notentextes der Handschrift *C1* betrifft, so ergab mir ein Studium der Varianten, daß die vorliegende Überlieferung ausgezeichnet ist und der Handschrift Montpellier besonders nahe steht.

Der zweite, größere Teil des Jahrbuches ist der Renaissance gewidmet. Zunächst handelt D. P. Walker über Ficino's „*Spiritus*“ and music. Ficino unterscheidet Körper, Geist (*spiritus*) und Seele. Der Geist entsteht als Verdampfung des Blutes. Deshalb ist Musik ihm besonders angemessen: sie ist eine Schwingung der Luft und dem Geist daher wesensverwandt. Diese Ideen scheint Ficino den pseudo-aristotelischen Problemen entnommen zu haben. Den Geist-Begriff erweitert er dann, wohl nach stoischen Gedankengängen, zu dem eines Welt-Geistes. Damit öffnet sich der Weg zur Sphärenmusik, die dem Weltgeist gemäß ist.

Die nächste Studie — von F. L. Harrison — behandelt *The Eton Choirbook, its background and contents* (*Eton College Library ms. 178*), das wichtigste Manuskript der englischen vorreformatorischen Musik⁴. Der Aufsatz gibt zunächst einen eingehenden, gut belegten Abriss der Musikpflege im Eton College, besonders in der ersten Zeit nach seiner Gründung (1443). Dann werden die Bücherinventare des Colleges besprochen, in denen auch die vorliegende Handschrift erscheint. Eine Liste der Komponisten und ein exaktes Inhaltsverzeichnis der Kompositionen mit Konkordanzen und Bemerkungen bilden den Beschluß der Studie.

N. Bridgman behandelt *Un manuscrit italien du début du XVIe s. à la Bibliothèque nationale* (*Département de la musique, Rés. VM⁷ 676*). Die Herkunft der Handschrift wird festgestellt — die Wasserzeichen geben einen ersten Fingerzeig nach Bologna. Die Datierung gab der Schreiber selbst an: 4.—26. 10. 1502. Komponisten und Texte weisen sodann näher nach Mantua und Ferrara. Der Hauptteil der Studie verzeichnet die musikalischen Incipit aller Stimmen der 144 Stücke der Handschrift, die Konkordanzen sowie auf die Stücke bezügliche Beobachtungen und Feststellungen. Die Incipit geben die originalen Werte, Schlüssel usw. und sind in den eckigen Charakteren der weißen Mensuralnotation gesetzt. Das ganze Verzeichnis ist hierin wie in all seinen Einzelheiten ein wirklicher Genuß für den Liebhaber exakter, philologisch fundierter Arbeitsweise.

Dasselbe kann man von der folgenden Studie sagen. F. Lesure und G. Thibaut geben die *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin (1549—1576)*. Wie wichtig solche Unternehmen sind, zeigt die Tatsache, daß von den hier behandelten 100 Werken des berühmten Pariser Druckers nur 44 in Eitners Quellenlexikon verzeichnet sind. Zunächst werden die historischen Daten des Lebens Du Chemins und der Entwicklung seines Verlages gebracht. Liebevoll schildern die Autoren sein Verhältnis zu seinen Hauptautoren Regnes, Goudimel, Bisson und Chandor. Die Zusammensetzung des Verlagswerks wird kurz analysiert. Darauf folgt der Abdruck der bisher ungedruckten Dedikationen. Nunmehr bringt der Hauptteil die 100 Verlagstitel mit genauem, komplettem Titel, Fundorten, kompletter Inhaltsangabe und den nötigen Bemerkungen, Bibliographie usw. Die Titel sind

⁴ Es wird in „*Musica Britannica*“ Vol. X komplett ediert werden.

Ca - ro spi-ri- tui quid sub-de- ris quid tenu- i flatum suspende-
 His hec rati- o tu- o iu- dici- o finem sube- at
 A- nu- ma u- gi la- cri- mas dif- flu- e

ris ad so- li- ta re- verte- re vi- ta tri- ta cur- ri- tur li- be- re
 co- hi- be- at carnis impe- tus iu- sti iu- dicis me- tus
 di- lu- e sau- ci- e sor- tes con- sci- en- ti- e

stes le- gis di- vi- tum ve- ti- tum li- ci- tum pu- tes ad li- bi- tum de- vi-
 ex- pi- e- tur a- ni- ma car- nis vic- ti- ma li- be-
 fac ti- bi tu- um lute- um vas ex- u- e lu- tum su- bi-

a curres non de pa- tri- a na- tu- re nec i- ta cul- tu- re letos age
 re ser- vi- tu- tis o- pe- re spe sa- lu- tis vi- ge-
 tus ex- i- tus pi- um ne pro- po- si- tum per- i-

di- es le- ve re- qui- es cure tedi- um sit quod vi- vat pi- um
 at penitenci- e . gra- ci- a pate- at pa- tri e vi- a
 mat me- ri- tum re- dimat vi- te dampna per- di- te

typographisch genau in drei verschiedenen Charakteren gedruckt. Häufig sind Faksimiles den Titelseiten beigegeben. Drei Register vermitteln den schnellen Zugang zum Hauptteil. Das Ganze ist von glänzender Präzision und ein wahres Meisterwerk.

Zu edlen Gerichten gehört auch ein hübsches Dessert. K. J. Levy bietet *Susanne un jour, the history of a 16th century chanson*. Der Text dieser „chanson spirituelle“ wurde nicht weniger als 38mal vertont. Verf. untersucht die Zusammenhänge und Beziehungen dieser Kompositionen, ein ungewöhnlich reizvolles Problem, wie es auch für andere weitverbreitete Chansons öfter in Angriff genommen werden sollte.

Überblickt man diesen Band im ganzen, so darf man feststellen, daß hier eine bewundernswerte Publikation entstanden ist, die der modernen Musikwissenschaft zu wirklicher Ehre gereicht und zugleich ein schönes Zeichen der neu erstehenden internationalen Zusammenarbeit ist.

Kaspar Ulenberg und Konrad von Hagen

(Zur Neuausgabe der Psalmen des Conrad Hagius)

VON SIEGFRIED FORNAÇON, BERLIN

Im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte hat Johannes Overath „Die Psalmen Davids nach Kaspar Ulenberg“ von Cunradus Hagius Rinteleus (Düsseldorf 1589, 2. Auflage Oberursel 1606) neu herausgegeben (Denkmäler Rheinischer Musik, Bd. 3, Düsseldorf 1955, Musikverlag Schwann). Diese Edition macht uns mit einem fast nur von Eitner¹ erwähnten Komponisten des 16. Jahrhunderts bekannt. Leider ist der Herausgeber von der guten Sitte, in Neuausgaben eine Biographie des behandelten Musikers zu bieten, abgewichen².

So wird man es vielleicht begrüßen, wenn hier einiges über Hagen und sein Werk zusammengetragen wird, in der Hoffnung, daß Lokalgeschichtsforscher sich seiner in stärkerem Maße annehmen möchten, als es bisher geschehen ist und als es dem Referenten ohne Einblick in die Originalquellen möglich war.

Da Hagens Komposition eine Bearbeitung des Gesangbuchs „Die Psalmen Davids in allerlei Teutsche gesangreimen bracht“ von Kaspar Ulenberg (Köln 1582) ist, müssen wir uns zunächst mit diesem beschäftigen. Über sein Leben braucht hier nur gesagt zu werden, daß er 1549 zu Lippstadt als Sohn lutherischer Eltern geboren war, 1572 zur römischen Kirche übertrat, zur Zeit seiner Psalterausgabe Priester in Kaiserswerth war, danach als solcher in Köln wirkte und 1617 starb; die Literatur³ gibt über ihn erschöpfende Auskunft.

Ulenbergs Psalter sollte ein Gegenschlag wider die lutherischen Psalmlieder sein, von denen Ulenberg behauptet, sie seien eine Vergewaltigung der alttestamentlichen Psalmtex-te; ihre Verfasser (vor allem Luther selbst) hätten die hebräischen Lieder mißbraucht, um darin ihr „sola fide“ zu exemplifizieren und eine Waffe gegen Rom zu schmieden. Man wird Ulenberg darin Recht geben müssen, daß Luther mit dem biblischen Wortlaut oft sehr frei umgegangen ist; jedoch ändert das nichts daran, daß seine Psalmlieder Zeugnisse echten Christenglaubens sind. Die Psalmdichtung der reformierten Kirche — Ambrosius Lobwasser (1565), Peter Dathen (1565), Paul Schede (1572) — scheint Ulenbergs Zustimmung gefunden zu haben; jedenfalls deutet er das an. Sein Wunsch ist, „daß man... dem gemeinen volck an stat der verführerischen sangbücher gotselige reine vnd vngefelschete

¹ Quellen-Lexikon 4, 475.

² Die 6 Zeilen über Hagen (S. VII) bringen nicht einmal, was Eitner von ihm weiß; Overath hat sogar einen Druckfehler Eitners übernommen („Schwanenburg“ statt Schawenburg = Schauenburg, Schaumburg). Irreführend und unerfreulich ist ferner, daß der Komponist auf dem Rückentitel der Neuausgabe als „Rinteleus“ und nicht als Hagen oder Hagius erscheint.

³ Allgemeine Deutsche Biographie 39, 181 ff. — J. Solzbacher, Kaspar Ulenberg, Münster/Westf. 1948, sowie Kirchenmusikalisches Jahrbuch 34, 1950, S. 41 ff.

gesenge mitteile“ (Vorrede S. cij), wie es schon Johann Leisentritt und Rutger Edinger getan hätten. So habe auch er die alttestamentlichen Psalmen „nach ihrem rechten vrsprünglichen verstande, so viel mir demselben nachzuforschen möglich gewesen, in allerlei Teutsche reimen bracht“, allerdings nach Art einer Paraphrase, da hebräischer und deutscher Wortlaut nicht immer gleich gut zueinander paßten. Wieweit Ulenberg dem biblischen Psalter mehr Gerechtigkeit hat widerfahren lassen als Luther, ist hier nicht zu untersuchen.

Zu seinen 150 Psalmbereimungen hat Ulenberg selber 81 Melodien geschrieben. Diese zeigen eine deutliche Verwandtschaft mit dem Genfer Psalter⁴: Sie sind streng syllabisch; es gibt nur zwei Notenwerte: Semibrevis und Minima (sowie die Schluß-Maxima); Punktierungen sind völlig vermieden; am Liedanfang steht immer, am Zeilenanfang fast überall eine Semibrevis; am Zeilenschluß findet sich meist eine ganze Pause (wo sie fehlt, sind zwei Zeilen rhythmisch eng zusammengeschlossen — ebenfalls nach Genfer Vorbild); der überall eingehaltene gerade Takt wird nur an wenigen Stellen durch Synkopen belebt; in der Hauptsache bewegen sich die Weisen, wie die von Guillaume Franc, Louis Bourgeois und Pierre Dagues, in den Kirchentönen; in der 2. Auflage (1603) fügt Ulenberg einige biblische Cantica hinzu, wofür auch der Genfer Psalter Beispiele bietet. Dazu kommt eine Fülle von Entlehnungen aus den Genfer Weisen. Der Genfer Psalm 8 erscheint fast notengetreu bei Ulenberg als Psalm 24⁵ — entgegen der Meinung Overaths, der in der 1. Auflage keine Genfer Melodien findet; in der 2. Auflage übernimmt Ulenberg drei Weisen des Genfer Psalters. Darüber hinaus begegnen in mindestens 20 Psalmen starke Anklänge an die Genfer Kompositionen. Dafür einige Beispiele:

Genf Psalm 130

Ulenberg Psalm 124

Sogar in der Notation (die hier originalgetreu wiedergegeben ist) hält sich Ulenberg also an seine Vorlage. Ein ganz ähnliches Bild ergibt sich beim Vergleich zwischen dem Genfer Psalm 128 und Ulenbergs Psalm 51:

⁴ Bezeichnungen wie „Französischer Psalter“, „Hugenotten-Psalter“, „Lobwasser-Psalter“ sollten in der Musikwissenschaft als zu volkstümlich endlich aufgegeben werden. Denn der gemeinte Psalter ist nicht in Frankreich und schon gar nicht bei den Hugenotten, sondern unter Calvins Anregung hauptsächlich in Genf entstanden: Lobwasser schließlich hat mit dem Musikalischen gar nichts zu tun, sondern ist nur der Verdeutscher der Psalmtexte von Clément Marot und Théodore de Bèze. „Genfer Psalter“ ist die einzig zutreffende Benennung.

⁵ Ulenberg bedient sich natürlich der Vulgata-Zählung des Psalters; um zur Übereinstimmung mit der hebräischen Zählung, die auch die evangelische ist, zu kommen, muß man zu den Nummern von Psalm 10 bis 146 jeweils 1 zuzählen; Psalm 9 und 10 sind in der Vulgata zu Psalm 9 vereint, Psalm 147 in 146 und 147 geteilt. Im folgenden wird jeder der beiden Psalter nach seiner eigenen Zählung zitiert.

Genf Psalm 128

Ulenberg Psalm 51

Hier läßt Ulenberg, wie Bourgeois, die Pause zwischen Zeile 1 und 2 weg. Übrigens benutzt er den Genfer Psalm 128 noch einmal in ähnlicher Weise bei seinem 121. Psalm. Daß er auch die schon in Calvins *psautier primitif* von 1539 zu findende — später ausgeschiedene — Weise zu Psalm 3 gekannt hat, beweist sein Psalm 22:

(Genf) Psalm 3

Ulenberg Psalm 22

Es bedarf wohl keiner weiteren Worte darüber, wie wenig originell Ulenbergs Weisen sind. Viele Übereinstimmungen zwischen seinen und den Genfer Melodien rühren natürlich daher, daß beide Psalter auf der Basis der Kirchentonarten stehen. Aber damit ließen sich zwar einzelne melodische Floskeln, nicht jedoch die Übernahme mehrerer zusammenhängender Zeilen erklären. Ulenberg erreicht melodisch sein Vorbild auch nur selten. 81 Melodien zu schreiben, setzt eine gute Erfindungsgabe voraus; immerhin beweist der Psalter des Burkhard Waldis mit seinen prächtigen Weisen, daß auch ein einzelner Komponist bei einer solchen Aufgabe Treffliches leisten kann. Ulenbergs Weisen sind nichts weiter als Schulkompositionen, auch beherrscht er die Kirchentonarten durchaus nicht so souverän wie die Genfer Kantoren; das zeigt folgende Tabelle (a = authentisch, p = plagal, z = zusammen):

	Ulenberg						Genf					
	Melodien			prozentual			prozentual			Melodien		
	a	p	z	a	p	z	a	p	z	a	p	z
Dorisch	26	23	49	32	28	60	32	7	39	39	9	48
Phrygisch	—	3	3	—	4	4	8	1	9	10	1	11
Mixolydisch	3	2	5	4	2	6	9	6	15	11	8	19
Äolisch	—	5	5	—	6	6	2	5	7	3	6	9
Jonisch	8	11	19	10	14	24	15	15	30	19	18	37
	37	44	81	46	54	100	66	34	100	82	42	124

Ulenberg bedient sich fast nur noch des Dorischen und des Jonischen. Bezeichnend ist auch das Überwiegen der plagalen Modi, die dem vom Volkslied herkommenden Deutschen mehr lagen als die authentischen. Einige Melodien klingen auch an weltliche Weisen an, so Psalm 25 an „Es jagt ein Jäger wohlgemut“, Psalm 27 und 111 an den Pavier Ton (lutherisch: „Durch Adams Fall“), Psalm 58 an „Bei meines Buhlen Haupte“; Psalm 30 ist eine nur wenig abweichende Variante des Benzenauer-Tons (lutherisch: „Lobt Gott, ihr frommen Christen“), Psalm 138 eine Umformung von „Une jeune fillette“ (lutherisch: „Von Gott

will ich nicht lassen“). Charakteristisch ist, daß Ulenberg sich fast völlig vom lutherischen Kirchenlied gelöst hat; nur sein 20. Psalm erinnert an Zeilen aus „Ein neues Lied wir heben an“ und aus „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“.

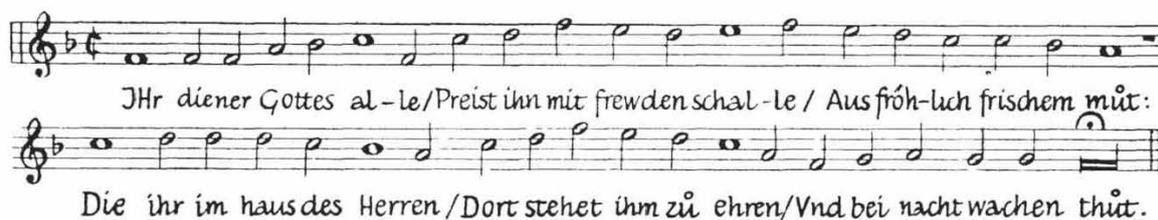
Nicht viele Weisen in Ulenbergs Psalter haben etwas Profil; man könnte etwa Psalm 12, 16, 91, 92 und 133 anführen. Die beiden schönsten Melodien seien hier mitgeteilt:

Psalm 16



ER- hör mein frömkeit tre- wer Herr Ist mein beger / Vernim mein bitter-
sehnlichs Klagen/In diesem za- gen Merk auff mein bit flehli- cher wort/Mein ei-
nug hord/Die nicht herkömt aus falschem munde / Aus lo- sem grunde.

Psalm 133



Jhr diener Gottes al- le/Preist ihn mit freuden schal- le / Aus fröh- lich frischem mü-
Die ihr im haus des Herren /Dort stehet ihm zu ehren/Vnd bei nacht wachen thüt.

Daneben stehen aber auch sehr mittelmäßige Weisen, z. B. die zum 41. Psalm:

Psalm 41



Wie ein hirsch gir- lich schrei- en thüt / Nach fri- schen wasserbrunnen gü-
So seh- net sich die seel in mir/ Schreit Herr zu dir mit ganzer gir.
Nach dir sie groß ver- lan- gen hat / Dem le- ben- di- gen starcken Got/
Wenn soll ich zu dir kommen ein / Er- scheinen für den au- gen dein?

Ulenberg wollte hier offenbar ein Gegenstück zu dem sehr verbreiteten und beliebten Genfer Psalm „Wie nach einer Wasserquelle“, der unvergänglichen Weise von Louis Bourgeois, schaffen, da er seine Melodie nicht weniger als sechsmal verwendet; aber er besaß anscheinend nicht genug Selbstkritik, um zu erkennen, daß seine Schöpfung mit der des Genfer Peterskantors nie und nimmer konkurrieren konnte.

Ulenbergs Psalter hat sich nicht durchgesetzt, obwohl feine Melodien gerade gemeindegemäß sein sollten; man spürte offensichtlich das Künstliche an diesem Werk, von dem sich die Genialität lutherischer Weisen und die Intensität der Genfer Psalmen wirkungsvoll abhoben. Selbst die mehrstimmigen Sätze zu Ulenbergs Melodien von Orlando und Rudolph di Lasso und von Sigerus Paul haben ihnen nicht zu einem Dauererfolg verholfen, ebenso wenig wie Hagens Kompositionen, trotz zweimaliger Auflage mit kirchenbehördlichem Placet.

Die deutsche Form des Namens *Cunradus Hagius Rinteleus* ist Konrad von Hagen; so nennt er sich auf dem Titelblatt seiner „Intraden“. Zu den adeligen Familien „von Hagen“

gehörte er sicher nicht, da diese nie in oder bei Rinteln gesessen haben⁶. Der Name von Hagen ist also eine Herkunftsbezeichnung, er bezieht sich zweifellos auf das unweit von Rinteln gelegene, in früherer Zeit stets nur „Hagen“ genannte Stadthagen. Von dort wohl ist die Familie nach Rinteln gekommen, das Konrad von Hagen auf den Titeln seiner Werke mit dem Wort „*Rinteleus*“ als seine Heimat bezeichnet. Ob er dort tatsächlich geboren ist, steht noch nicht fest. Sein Geburtsjahr läßt sich aus der Angabe „*AETATIS SVAE 45. Depictum Anno 1595*“ zu seinem Bildnis in den „*Tricinien*“ von 1604 errechnen⁷. Demnach ist er 1550 geboren. Rinteln gehörte zur Grafschaft Schaumburg, in der sich bald nach 1550 langsam die Reformation vorbereitete. Der Zwischenzustand, in dem das römische Kirchenwesen im Abklingen und das reformatorische Christentum noch nicht zum Durchbruch gekommen war, beeinflusste Hagens konfessionelle Haltung für sein ganzes Leben: er scheint in keiner Kirche recht heimisch geworden zu sein (wozu freilich auch der humanistische Geist, in dem er, wie die meisten Musiker seiner Zeit, aufwuchs, beigetragen hat.

Zwanzig Jahre seiner Jugend hat Hagen auf Reisen zugebracht, wie er selbst in der Vorrede zu seinen „*Intraden*“ berichtet⁸. Unter anderem sah er Österreich, Böhmen, Ungarn, Polen, Preußen und Litauen. Einige geringe Zeugnisse für diese Reisen scheinen sich erhalten zu haben. Das erste gibt allerdings keine Gewißheit, ob es sich wirklich um den Musiker Konrad von Hagen handelt. In der Matrikel der Universität Königsberg findet sich im Sommersemester 1570 unter dem Rektorat des Ambrosius Lobwasser folgende Eintragung:

„*Nr. 5. 15. Aprilis. Conradus von Hagen. Ilfeldensis.*“

Leider fehlt eine Angabe des Bezirks, in welchem der Heimatort des Immatrikulierten lag. Gemeint sein könnten: 1. Ilfeld bei Nordhausen, 2. Ihlenfeld im mecklenburgischen Kreis Stargard, 3. Ühlfeld an der Aisch in Mittelfranken, 4. Illafeld im oberfränkischen Bezirksamt Pegnitz. 5. Es ist aber auch möglich, daß es früher in der Gegend von Rinteln ein Ilfeld (o. ä.) gegeben hat. 6. Schließlich könnten Konrad von Hagens Eltern zur Zeit, da er nach Königsberg ging, in einem der genannten Orte gewohnt haben, und er hätte diesen an Stelle von Rinteln als Herkunftsort genannt, was in Matrikeln durchaus vorkommt.

Sicherer als sein Aufenthalt in Preußen (d. h. Ostpreußen) läßt sich seine Anwesenheit in Polen feststellen. In Thorn ist 1594 eine fünfstimmige Komposition Hagens gedruckt: „*Glückwünschung zu einem glückseligen eingang des 94. Jahres*“, offenbar eine Gabe an den Rat von Thorn (oder an eine ähnliche Stelle), mit der Hagen sich ein Neujahrsgeschenk erwerben wollte⁹. Er dürfte sich also schon 1593 in Thorn aufgehalten haben. In Polen wird 1595 auch sein 1604 abgedrucktes Bildnis (s. o.) angefertigt, wie das darunterstehende Distichon zeigt:

*Terra Polonorum modulantem quando fovebat
me, tali vultu conspicientem eram*¹⁰.

Das erste sichere Zeugnis, außer der Geburtsangabe, ist Hagens Bewerbung um das Organistenamt der Groten Kercke in Emden. Dieses war seit 1577 von einem Pauwel Hansen Knoep (Knauff) versehen worden, der gleichzeitig Hoforganist beim Grafen Edzard II. von Ostfriesland gewesen zu sein scheint¹¹. Knoep wurde im Sommer 1584 entlassen¹². Offenbar war das Freiwerden dieser Stelle bekannt geworden, und so begab sich Hagen nach Emden. Das Ausgabenbuch der Groten Kercke besitzt darüber zwei Notizen¹³:

⁶ So schrieb mir freundlicherweise Herr H. S. von Hagen in Sinzheim unter dem 8. 8. 1955.

⁷ Emil Bohn, *Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700 . . . zu Breslau . . .*, Berlin 1883, S. 166.

⁸ Abgedruckt bei Georg Becker, *Conrad Hagius von Hagen*, *MfM.* 13, 1881, S. 177.

⁹ *Eitner* 4, 475.

¹⁰ Bohn, a. a. O. S. 166.

¹¹ Vgl. zum folgenden Anton Kappelhoff, *Die Musikpflege am ostfriesischen Hofe*, *Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden*, 24. Bd., Emden 1936, S. 96; gedankt sei Herrn Kappelhoff auch an dieser Stelle für sein ausführliches Schreiben vom 23. 7. 1955.

¹² Schreiben Edzards II. vom 15. Juli 1584 aus Berum an die Stadt Emden, *Emder Stadtarchiv*, I. Reg. Nr. 422 (Organisten); Mitteilung von Herrn Kappelhoff.

¹³ Abgedruckt in: „*Upstalsboom-Blätter*“, 3. Jg., Nr. 5 u. 6, Febr. 1914, S. 112 f.

„1584. Als Conradus Hagius Componista hir komen, vermeinende, dat de Chordenst vry was, unde darna van Unsen G. Heren vereret, vor sine Unkosten und tho Tergelt geven 2 Gulden.“

Hagen war zu spät gekommen: Edzard hatte schon Cornelius Conradi als Organisten angestellt, wie aus seinem bereits erwähnten Schreiben hervorgeht; Conradi (1557–1603) hatte schon von 1571 bis 1580 in ostfriesischen Diensten gestanden, war aber inzwischen nach Amsterdam gegangen, vermutlich, um dort bei Sweelinck zu studieren¹⁴. Doch scheint Hagen seine Reise nach Ostfriesland nicht ganz vergeblich gemacht zu haben, denn in der zweiten Notiz (ebenfalls vom Jahre 1584) heißt es:

„Conradus Hagius Componista tho Hove der Groten Kercke vorehret mit etlichen Gesungen in Musica Parten, de he gemaket, unde eme wedder ehret mit einem Koningsdaler, de gult 24 schaepe = 2 Gulden 4 sch.“

Danach ist Hagen wohl als Musiker an Edzards Hofe untergekommen. Doch scheint seine Stellung nicht sehr einträglich gewesen zu sein, sonst hätte er dem Emdener Rat kaum mit „Vorehrungen“ aufzuwarten brauchen. Welche Kompositionen Hagen den Emdenern schickte, ist leider nicht überliefert; nach dem Ausdruck „Musica Parten“ zu schließen, waren es mehrstimmige Sätze, und da in der (reformierten) Groten Kercke außer der Orgel alle Instrumente schwiegen, muß man an Vokalsätze denken.

Allzu lange kann Hagen nicht in Ostfriesland geblieben sein. Spätestens 1586 befand er sich als Musiker am (römisch-katholischen!) Hof des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich-Cleve-Berg in Düsseldorf¹⁵; er war von den Reformierten zu deren Gegenpol hinübergewechselt. Daß er schon 1586 in Düsseldorf weilte, geht aus der Vorrede zu seinen „Psalmen Davids“ von 1589 hervor; dort sagt er, die mehrstimmige Bearbeitung des Ulenbergschen Psalters sei schon vor drei Jahren im Freundeskreis erörtert worden.

Auch in Düsseldorf hielt es ihn nicht lange. Die nächste uns bekannte und schon erwähnte Station seines Lebensweges war Thorn, wo er sich mindestens von 1593 bis 1595 aufgehalten haben muß.

Er taucht dann wieder an einem reformierten Fürstenhof auf, in Heidelberg; im Titel seiner „Tricinien“ von 1604 nennt er sich „Churf. Pfaltz. Musicus“. Wann er nach Heidelberg gekommen ist, läßt sich nur andeutungsweise eruieren. In seine „Intraden“ von 1615 hat er auch Kompositionen anderer Musiker, die ihm persönlich bekannt waren, aufgenommen¹⁶, darunter einen vierstimmigen Satz „An dir, Music, himmlische“ von Tobias Hoffkuntz. Dieser Hoffkuntz ist für 1599 als Altist im pfälzischen Hofchor bezeugt¹⁷. Möglich ist also, daß auch Hagen schon 1599 in Heidelberg war. Dort gab es einen Hofchor und ein Hoforchester. Der Leiter des Chores war der am 30. Januar 1582 in pfälzische Dienste getretene Johann Dröttlein¹⁸, der mindestens seit dem 24. Juni 1598 dieses Amt versah. Er scheint 1599 oder 1600 gestorben oder aus Heidelberg abgewandert zu sein, denn 1600 übernimmt Andreas Raselius den Kapellmeisterdienst¹⁹. Unter diesen beiden dürfte Hagen in Heidelberg musiziert haben. Das Werk, das er hier herausgab, trägt den Titel „Newe Deutsche Tricinien“ (gedruckt bei Wolfgang Richter zu Frankfurt am Main)²⁰. Er dediizierte es dem Regenten seines Heimatlandes, dem Grafen Ernst II. von Holstein, Schaumburg und Sternberg, um auf sich aufmerksam zu machen.

¹⁴ M. Seiffert in AfMw, 2. Jg., 1919/1920, S. 272 ff.

¹⁵ Wenigstens für diesen Teil der Biographie Hagens hätte man von Overath einige archivalische Forschungen erwarten dürfen, da über die Musik am Düsseldorfer Hof doch wohl noch Urkunden vorhanden sein werden.

¹⁶ Eitner, MfM, 13. Jg., 1881, S. 16. — Becker, a. a. O., S. 179.

¹⁷ Eitner 5, 172.

¹⁸ Fritz Stein, Geschichte des Musikwesens in Heidelberg, 1921, S. 57.

¹⁹ Stein, S. 60–63.

²⁰ Eitner 4, 475. — Bohn, a. a. O., S. 166.

Zunächst scheint der Heimkehrplan Hagens ohne Erfolg gewesen zu sein, die Erscheinungs-orte seiner nächsten Werke weisen in ganz andere Richtung. Seine Bearbeitung des Ulenbergschen Psalters war mancherorts in katholischen Schulen günstig aufgenommen worden; auch der Erzbischof und Kurfürst von Mainz, Johann Schweickhard, hatte Gefallen daran gefunden, und so wurde in dem zu Kur-Mainz gehörigen Städtchen Oberursel bei Frankfurt eine verbesserte Neuauflage der Psalmsätze gedruckt, die im Gegensatz zur 1. Auflage alle Strophen der Psalmen enthielt. Nach der Vorrede befand sich Hagen selbst in Oberursel, um den Druck zu überwachen. Daß er für die Edition eines katholischen Chorbuchs von dem reformierten Kurfürsten Friedrich IV. Urlaub bekommen haben sollte, ist schwer glaublich. Er wird sich wohl von Heidelberg gelöst und bereits einige Zeit, mindestens seit 1605, in kurmainzischen Diensten gestanden haben. Auf Betätigung für die römische Kirche weist auch die Titelfassung eines zweiten Werks aus dem Jahre 1606 hin: „*Canticum Virginis intemeratae*“²¹, — in der evangelischen Kirche, für die das Magnificat ja ebenfalls oft bearbeitet wurde, hätte man das Wort „*intemeratae*“ vermieden. Diese Komposition erschien in Dillingen. Ungeklärt ist noch, ob Hagen seinen Wohnsitz nach Dillingen verlegt hat.

Inzwischen hatte Graf Ernst III. 1606 seine Residenz von Stadthagen nach Bückeberg verlegt; er schuf hier eine Heimstatt für Kunst und Wissenschaft. Dazu gehörte auch die Musik, denn Ernst war musikliebend²². So wird der Umzug nach Bückeberg die Neugründung oder mindestens Reorganisation einer Hofkapelle mit sich gebracht haben. Es war wohl günstig, daß Hagen seine versteckte Bewerbung vom reformierten Heidelberg hatte ausgehen lassen; denn Ernst hatte Hedwig, die Schwester Moritz' des Gelehrten von Hessen, zur Gemahlin, sie war reformierten Bekenntnisses. Ernst selber neigte auch mehr zur reformierten als zur lutherischen Kirche²³. So tat Hagen wiederum den Schritt zurück, zum dritten Male in den Bereich des Reformiertentums. Leider wissen wir über seine Bückeburger Tätigkeit nichts; Nachforschungen im Bückeburger Archiv wären wahrscheinlich lohnend. Hagen scheint bei Ernst wohlgekommen gewesen zu sein, denn der Graf entließ ihn — spätestens 1613 — in eine Art Ruhestand mit dem Titel „Hofkomponist“ unter der einzigen Auflage, dem gräflichen Hofe jährlich eine Komposition zu schreiben. Das Jahr 1613 als äußerste Grenze für Hagens Dienst in Bückeberg läßt sich daraus entnehmen, daß Hagen für 1614 eine solche Komposition zu liefern hatte. Nach seinem unruhigen Leben zog sich der 63jährige nach Rinteln zurück; vermutlich hatte er dort Verwandte, die ihn aufnahmen. Am 31. Mai 1615 wurde die von Esajas Compenius erbaute Orgel der neuen Kirche zu Bückeberg in Gebrauch genommen; Hagens Beteiligung an diesem musikalischen Ereignis ist wahrscheinlich.

Mit der Kompositionslieferung für 1614 verspätete Hagen sich; er konnte die Vorrede erst am 3. März 1615 schreiben; der Druck scheint sich sogar bis 1616 oder 1617 hingezogen zu haben, nach den Datierungen der einzelnen Stimmbände zu urteilen. Die Sammlung heißt: „*Neue künstliche musikalische Intradén*“²⁴ und enthält außer eigenen Werken Hagens allerlei Kompositionen anderer Meister, die er in seinem langen Wanderleben kennen gelernt hatte. Unter ihnen sind Alessandro Orologio der Jüngere²⁵ und Johann Staden²⁶ etwas bekannter; daneben ist auch der Engländer Thomas Simpson zu nennen, der gleich Hagen in Heidelberg war und 1617 in schauburgische Dienste trat. Von Tobias Hoffkuntz war schon die Rede. Das Buch enthält Lieder, Tänze und Fugen. In manchen Kompositionen, deren Autoren er taktvoll verschweigt, hat Hagen Satzfehler verbessert, wie er in der Vorrede angibt.

²¹ Eitner 4, 475.

²² Vgl. Robert Bruck, Ernst zu Schaumburg, Berlin 1917, S. 7, 29.

²³ Franz C. T. Piderit, Geschichte der hessisch-schaumburgischen Universität Rinteln, o. J. u. O., S. 96.

²⁴ Becker, a. a. O., S. 177 ff.

²⁵ Eitner 7, 246 ff.

²⁶ Riemann, Musiklexikon, 2. Bd., S. 1747.

Im September 1616 wird Hagen als bereits verstorben bezeichnet²⁷; Simpsons Dienstantritt im Jahre 1617 legt die Vermutung nahe, daß man in Bückeberg noch nicht allzu lange ohne Kapellmeister war. So wird Hagen im Sommer 1616 gestorben sein. Nachkommen von ihm haben sich bisher nicht finden lassen.

Vielleicht regen diese Ausführungen zu Nachforschungen in den Archiven von Düsseldorf, Karlsruhe, Mainz und Bückeberg²⁸ an; wenngleich Hagen überall nur ein flüchtiger Gast war, so könnte er doch hier und dort Spuren hinterlassen haben, die es uns ermöglichen, sein Leben etwas plastischer zu beschreiben, als es hier geschehen konnte.

Offensichtlich hat Hagen beim Ulenberg-Psalter mit dem Dichter-Melodisten zusammengearbeitet; denn der enge Zusammenhang, den die Melodien mit dem Genfer Psalter aufweisen, läßt sich auch bei den Sätzen erkennen; dazu dürfte Hagen doch wohl von Ulenberg angeregt sein. In der Hauptsache besteht Hagens Werk aus schlichten Kantionalsätzen, wie wir sie aus der evangelischen Kirchenmusik seiner Zeit kennen, und zwar scheint Hagen sich nach der Anlage des Psalters von Claude Goudimel (1565) gerichtet zu haben. Die Sätze, deren cantus firmus im Tenor liegt (88), überwiegen wie bei Goudimel. Daneben stehen 50 Sätze mit Diskantmelodie, auch Goudimel hat in seinem Psalter von 1564 fast alle cantus firmi in den Sopran gelegt; die Bearbeitung von 1565 weist ebenfalls eine Reihe solcher Sätze auf. Abweichend von Goudimel bringt Hagen noch zwei Kantionalsätze mit der Melodie im Alt bzw. im Baß. Darin aber, daß auch motettische Sätze — acht mit Tenor- und zwei mit Diskantmelodie — bei ihm auftreten, stimmt er mit Goudimel überein, wie auch in der Art, solche Melodien zu behandeln, die bei Ulenberg mehrfach auftreten. Ein Musterbeispiel dafür sind die sieben Bußpsalmen, für die Ulenberg nur eine Melodie verwendet; Hagen findet hier eine sehr lebendige Abwechslung:

Psalm 6	Kantionalsatz	Tenormelodie	E-Phrygisch
Psalm 37	Kantionalsatz	Sopranmelodie	E-Phrygisch
Psalm 49	Kantionalsatz	Sopranmelodie	E-Phrygisch
Psalm 50	Kantionalsatz	Tenormelodie	E-Phrygisch
Psalm 101	Kantionalsatz	Baßmelodie	A-Phrygisch
Psalm 129	Kantionalsatz	Altmelodie	E-Phrygisch
Psalm 142	Motette	Tenormelodie	E-Phrygisch

Die ersten Bearbeitungen sind sehr schlicht, während die letzten aus pädagogischen Gründen (wie Hagen selbst sagt) etwas anspruchsvoller gestaltet sind.

Waren schon bei Ulenberg die Kirchentöne ziemlich ins Hintertreffen geraten, so läßt Hagen fast gar nichts mehr von ihnen übrig. Mit mancherlei Akzidentien modelt er Dorisch und Äolisch nach Moll, Mixolydisch und Ionisch nach Dur um, jedoch nur selten zum Schaden der Ulenbergschen Weisen.

Grundsätzliches und Spezielles zu Neuausgaben barocker Kirchenkantaten

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Die vorliegende Studie zieht folgende in letzter Zeit erschienene Neuausgaben heran, die im folgenden mit ihren Ziffern zitiert werden:

1. Johann Christoph Fra u e n h o l t z, Kantate „*Verbirg nicht deine holden Strahlen*“ für Sopran, Violine und Orgel (Generalbaß), hrsg. von Hans Albrecht. Lippstadt o. J. (1954), Kistner & Siegel & Co. Organum, Erste Reihe Nr. 30.

²⁷ Für die Mitteilung dieses Termins danke ich Herrn Stadtarchivar Dr. Feige in Rinteln (Schreiben vom 14. 11. 1955).

²⁸ Forschungen in Aurich sind mangels Material zwecklos, wie mir Herr Kappelhoff in dem oben erwähnten Brief mitteilte.

2. Johann Christoph Frauenholtz, Kantate „*Der Herr gedenkt an uns*“ für Sopran, Baß, vierstimmigen gemischten Chor, 2 Violinen, Cello (Continuo) und Orgel (Generalbaß), hrsg. von Hans Albrecht. Erscheinungsjahr und Verlag wie 1. Organum, Erste Reihe Nr. 31.
3. Gottfried Heinrich Stölzel, Weihnachtskantate „*Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis*“ für Sopran, Alt, vierstimmigen gemischten Chor, Oboe, zwei Violinen, Viola und Basso continuo, hrsg. von Hans Albrecht. Lippstadt o. J. (1953), Kistner & Siegel & Co. Organum, Erste Reihe Nr. 28.
4. Gottfried Heinrich Stölzel, „*Lob und Dank*“. Choral und Arie A-Dur für Tenor, Sopran, vierstimmigen Chor, Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola und Basso continuo, hrsg. von Hans Albrecht. Lippstadt o. J. (1954), Kistner & Siegel & Co. Organum, Erste Reihe Nr. 29.
5. Christoph Graupner, „*Jesu, führe meine Seele*“, Kantate für Baß-Solo, Violini unisoni, Basso (Violoncello, Kontrabaß) und Continuo (Orgel oder Cembalo), hrsg. von Friedrich Noack. Berlin und Darmstadt o. J. (1955), Merseburger. Reihe „Kirchenmusik der Darmstädter Meister des Barock“ Nr. 1.
6. Christoph Graupner, „*Wie bald hast du gelitten*“, Kantate für vierstimmigen, gemischten Chor, Violine I und II, Viola, Continuo (Orgel) und Basso (Violoncello und Kontrabaß), hrsg. von Friedrich Noack. Erscheinungsjahr und Verlag wie 5. Reihe „Kirchenmusik der Darmstädter Meister des Barock“ Nr. 2.
7. Wolfgang Carl Briegel, „*Und es erhob sich ein Streit*“, Kantate für Sopran (Baß), vierstimmigen gemischten Chor, Violine I und II (Oboe ad lib.) und Basso (Violoncello, Kontrabaß, Orgel), hrsg. von Friedrich Noack. Erscheinungsjahr und Verlag wie 5. Reihe „Kirchenmusik der Darmstädter Meister des Barock“ Nr. 3.
8. Wolfgang Carl Briegel, „*Fahre auf die Höhe*“, Kantate für Tenor, Baß, vierstimmigen gemischten Chor, Violine I und II (Oboe ad lib.), Violoncell (Fagott ad lib.) und Basso (Violoncell, Kontrabaß, Orgel), hrsg. von Friedrich Noack. Erscheinungsjahr und Verlag wie 5. Reihe „Kirchenmusik der Darmstädter Meister des Barock“ Nr. 4.
9. Dietrich Buxtehude, „*Nun laßt uns Gott dem Herren Dank sagen*“, Choralkantate für vierstimmigen Chor, 2 Violinen und Basso continuo, hrsg. von Dietrich Kilian. Erscheinungsjahr und Verlag wie 5. Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin.
10. Dietrich Buxtehude, „*Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*“, Choralkantate. (Die übrigen Angaben wie zu 9.)
11. Dietrich Buxtehude, „*Walts Gott, mein Werk ich lasse*“, Choralkantate. (Die übrigen Angaben wie zu 9.)

Die Produktion an musikalischen Publikationen der letzten Jahre erweckt den Eindruck, daß die Schwierigkeiten der Kriegs- und Nachkriegsjahre endgültig überwunden seien. Trotzdem zeichnen sich im Publikationswesen auffallende Änderungen ab, die vielleicht auf dem Gebiet der von staatlicher Einengung befreiten und daher heute stark aufblühenden Kirchenmusik besonders deutlich werden: An die Stelle wissenschaftlich redigierter Denkmäler- und Gesamtausgaben treten in zunehmendem Maße die praktischen Einzelausgaben. Das läßt sich an unzähligen Beispielen belegen, von denen hier einige wenige genannt seien: Verschiedene zwischen beiden Weltkriegen begonnene Gesamtausgaben sind unvollendet geblieben (Buxtehude, Scheidt, Praetorius), die neue Schein-Gesamtausgabe ist über den Subskriptionsprospekt nicht hinausgekommen; neu erscheinende Gesamtausgaben werden so herausgegeben, daß sie gleichzeitig praktisch benutzbar sind, oder die Herausgabe des Aufführungsmaterials dazu wird möglichst gleichzeitig angekündigt (Bach, Telemann);

andere Ausgaben erscheinen zunächst in Einzelheften für den praktischen Gebrauch, um später auch gebunden geliefert zu werden (Schütz, geplant: Schein; ferner die Ausgabe der Bach-Motetten im Möseler-Verlag); das Format wird gegenüber früheren Ausgaben handlicher, der Umfang der einzelnen Bände geringer. Zwar erscheinen auch noch Denkmäler- und Gesamtausgaben, z. T. als Neudrucke älterer Ausgaben, doch ist deren Produktionsmöglichkeit aufs ganze gesehen klein, da sie — als für einen beschränkten Abnehmerkreis bestimmt — auf Zuschüsse angewiesen sind, die z. Zt. nur schwer zu erlangen sind, während die Rentabilität praktischer Neuausgaben alter Musik heute sehr viel größer ist als noch vor wenigen Jahrzehnten.

Der Musikforscher kann darin den Lohn seiner langjährigen Arbeit erblicken, die auch dem Nichthistoriker die Augen für die Schönheiten alter Musikwerke geöffnet hat, doch bringt diese Situation gleichzeitig neue Probleme mit sich, die den Wissenschaftler zur Stellungnahme und bisweilen zum Einspruch herausfordern.

Zunächst ist die Auswahl praktischer Ausgaben stets auf die Bedürfnisse der heutigen Zeit gerichtet ohne die Absicht, auch das für den Komponisten Typische herauszubringen. Mehrhörige Stücke sind selten, Blechbläser werden tunlichst vermieden, und selbst die Oboe wird in den praktischen Neuausgaben oft nur „ad libitum“ geduldet (7, 8), oder aber der Herausgeber macht von sich aus Vorschläge für ihre Umbesetzung (3, 4). Stattdessen gilt seine Vorliebe der geringstimmigen Kantate (1, 5) in der Hoffnung, daß „die einfachen Mittel . . . zu ihrer Verbreitung gewiß beitragen“ werden (1). Ebenso wie unsere heutige Musizierpraxis bei der Wiedererweckung alter Instrumente zugunsten des „stillen“ Klanges (Blockflöte, Gambe, Laute, Fiedel) und zuungunsten der „penetranten“ Instrumente (barocke Trompete, Posaune, Zink, Krummhorn u. a.) subjektiv auswählt, so erfolgt also auch in der Neuausgabe alter Kantaten heute, der praktischen Verwirklichungsmöglichkeit zuliebe, eine Auswahl zugunsten der geringstimmigen Werke. Ein anderer Faktor, der die Auswahl mitbestimmt, ist der Text. So ist es gewiß kein Zufall, daß das Institut für Musikforschung Berlin bei der Herausgabe unveröffentlichter Kantaten Buxtehudes mit Choralkantaten beginnt (9—11), während das Erscheinen „mehnteiliger Kirchenkantaten, großbesetzter Festtagsmusiken, lateinischer [!] Kompositionen und einer Anzahl von Gelegenheitswerken“ für später angekündigt wird. Friedrich Noack glaubt mit Recht: Die „noch vom Sprachschwulst des späteren Barock unberührten Textunterlagen und die ausdrucksvolle, dabei ganz schlichte und leicht ausführbare Komposition dürften beim Bekanntwerden ausgewählter Kantaten dem Namen Briegel mehr Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts verschaffen“ (8). Eine kennzeichnende Nuance heutiger Bewertung: weder die Barockzeit noch die Zeit der Denkmälerausgaben würde je die Bedeutung eines Musikernamens von der Art seiner Textunterlagen oder der leichten Aufführbarkeit seiner Komposition abhängig gemacht haben!

Ein weiteres Problem, das der Wissenschaft aus der neuen Situation erwächst, wohl das am schwersten wiegende, ist die Unzulänglichkeit kritischer Einführungen und Berichte. Dabei scheint es keineswegs so wichtig, daß jeder Schreibfehler der Vorlage vermerkt wird; wenn man aber bedenkt, daß die Vorworte in den Denkmälerbänden früherer Jahrzehnte in zahlreichen Fällen schlechthin die Orientierungsquelle für den betreffenden Meister oder eine Werkgruppe bildeten, während heute schon die Erscheinungsweise in Einzelheften, ebenso aber auch die Abneigung des Praktikers gegen längere wissenschaftliche Belehrung solch umfassende Arbeiten von vornherein unmöglich machen, dann wird der Unterschied deutlich¹. Aber auch zahlreiche sonstige Angaben, die der Wissenschaftler braucht, fehlen

¹ Lediglich für Kantaten 9—11 ist eine ausführlichere Einleitung im später erscheinenden Gesamtband vorgesehen, und es bleibt zu hoffen, daß die Ausgabe bis dahin nicht das Schicksal der obengenannten Veröffentlichung der Bach-Motetten geteilt hat, deren Benutzer noch heute vergeblich auf die angekündigte kritische Gesamtausgabe warten.

in den Vor- und Nachworten heutiger Veröffentlichungen leider nur zu oft. Der Referent ist der Ansicht, daß der Hrsg. auch praktischer Ausgaben möglichst über die nachstehenden Dinge Rechenschaft ablegen sollte:

- Fundort der Quelle (fehlt in 7).
- Art der Quelle: Handschrift oder Druck (durchweg mitgeteilt)
 - Partitur oder Stimmen (fehlt in 3 und 4)
 - Originalquelle oder spätere Kopie (fehlt in 1—4)
- Besetzungsangaben der Quelle (nicht verläßlich genug mitgeteilt in 7, 8 und 11)
- Zutaten des Herausgebers² (fehlt in 5—8).

Erfreulich wäre ferner die Mitteilung des originalen Titels der Vorlage (fehlt in 1—6). Die quellenkritischen Angaben der hier betrachteten Publikationen halten sich in diesen Punkten noch weit über dem heute üblichen Durchschnitt. Wie schwer es aber z. B. ist, bei ungenügender Kennzeichnung von Herausgeberzutaten noch exakte Erkenntnisse von Instrumentarium und Stil eines Komponisten zu erlangen, wird vielleicht erst bei weiterem Fortschreiten dieser Entwicklung völlig klar werden. Es wäre daher außerordentlich wünschenswert, wenn sich die Herausgeber älterer Musik oder deren Verlage auf allgemeine Richtlinien zur Edition einigen könnten, die z. B. Fragen wie die Kennzeichnung von Original und Zutat, die Bedeutung eckiger, spitzer und runder Klammern, die Stellung der Bezifferung über oder unter dem Baßsystem und manches andere verbindlich regelten. Die einzelne Ausgabe brauchte dann für sich mit wesentlich weniger kritischen Bemerkungen belastet zu werden als bisher.

Neben diesen Problemen erheben sich jedoch für den Herausgeber auch neue Forderungen, um dem Charakter der praktischen Ausgabe gerecht zu werden. Der Tatsache, daß Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts ihren Platz wieder weitgehend in kirchlichen Aufführungen finden, sollte er durch Mitteilung der kirchenjahreszeitlichen Bestimmung (5, 6, 8) — möglichst schon im Titel (3) — oder (wo diese fehlt) der liturgischen Verwendbarkeit (4, 9—11) gerecht werden. Ein Nachweis der im Text vorkommenden Bibelstellen und Kirchenlieder ist gleichfalls angebracht, Hinweise für die stilgerechte Wiedergabe (etwa der Ornamente [5] oder Vorschläge zur Metronomisierung [1—4]) wird der Praktiker gern entgegennehmen. Auch eine gegenüber der Quelle reichere artikulatorische Bezeichnung dürfte sich in manchen Fällen empfehlen, doch sollte sie als Zutat kenntlich sein.

Zu den neu auftauchenden Problemen gehören auch die Fragen der Textierung. Wenn man überhaupt bestrebt ist, die veranstaltete Neuausgabe kirchenmusikalischer Praxis zuzuführen, wird man um Umdichtungen in vielen Fällen nicht herumkommen. Welche christliche Gemeinde wäre ernstlich bereit, sich die nachstehenden Textworte zu eigen zu machen:

„Eilet, ihr Flammen der himmlischen Liebe, kommt und bestrahlet die schwachtende Brust“ (1),

„Geheimnisvolle Worte, ihr habt gar große Kraft . . . Ja, aller Honigsaft kommt aus euch hergeflossen für mein beklemmtes Herz. Wer diesen Saft gekostet, den quälet nie kein Schmerz“ (3),

„Laß mich ein liebes Schaf von deiner Weide sein, so kann ich jederzeit beliebte Seelenruh genießen . . . und kann von solchen Stunden wissen, die stets Vergnügungs-Rosen streun“ (5).

Oder welche Gemeinde würde es verstehen, wenn — wie in Kantate 6 — der Neujahrstag unter dem Gesichtspunkt begangen wird, daß die Beschneidung Christi mit ihren Wunden

² Daß die Aussetzung des Generalbasses Zutat des Herausgebers ist, dürfte inzwischen so allgemein bekannt geworden sein, daß ihre Wiedergabe in Kleindruck (so 5—11) nicht mehr unbedingt nötig erscheint und mehr psychologischen als quellenkritischen Wert hat.

schon auf die Passion vorausweise? Gerade bei der Aufführung dieser musikalisch so reizvollen Kantate wird sich wohl schwerlich eine durchgreifende Umtextierung vermeiden lassen. Der Musikwissenschaftler mag sich dagegen um der historischen Wahrheit willen wehren — die Forderung selbst läßt sich von der Herstellung „praktischer“ Ausgaben nicht wegdenken.

Betrachten wir nun noch einige Besonderheiten einzelner Kantaten! Mit der Veröffentlichung zweier Werke von J. G. Frauenholtz (1, 2) stellt sich der Hrsg. bewußt der einseitigen Bevorzugung aller Kirchenmusik vor und bis Bach entgegen mit der Überzeugung, „daß die kirchenmusikalische Praxis sich nicht stilistisch einengen lassen sollte“, und wehrt sich dagegen, die musikalische und schlichte Kompositionsweise Frauenholtz' von der Praxis auszuschließen. Besonders reizvoll ist seine Solokantate (1), wiewohl der empfindsame Text nicht für jede Situation geeignet sein mag. Gleichzeitig wird mit ihrer Veröffentlichung aber auch der Forschung der Blick geöffnet für einen bisher nahezu unbekanntem Vertreter süddeutscher Barockmusik, dessen syllabische Deklamation und von Rhetorik wenig beeinflusste Kompositionsweise von Frankreich her inspiriert sein dürften, wie der Hrsg. im Vorwort darlegt.

Auch der Name Gottfried Heinrich Stölzel ist der Forschung bisher meist bekannt als der eines Instrumentalkomponisten, und die Veröffentlichung zweier Kantaten dieses Meisters (3, 4) beginnt mit der Erfüllung einer längst fälligen Aufgabe. Zunächst lernen wir auch hier zwei Werke mit schlichter und überwiegend syllabischer Textbehandlung kennen. Die Nähe zu Telemann verspürt man aus der Arie „Lobt, ihr Toren, Kot und Erden“ (4) mit ihrer frühgalanten Melodik, während das selbständige Konzertieren der Instrumente in der Arie „Geheimnisvolle Worte“ (3) wohl als eine Frucht italienischer Studien betrachtet werden darf, wie sie ja auch J. S. Bach — wenigstens von Weimar aus — seinerzeit betrieben hat. Ob die unkonventionelle Satzweise der Arie „Dies Geheimnis führt und treibt“ (3) — Alt unisono mit Bc. zu zwei darüber figurierenden Violinen — ein origineller Einfall oder eine häufiger geübte Technik Stölzels ist, werden uns hoffentlich weitere Veröffentlichungen noch verraten. Der Eingangschor der Kantate „Kündlich groß“ (3) mit seiner unkomplizierten Polyphonie sowie die reichlich enthaltenen schlichten Choralsätze vervollständigen das Bild eines reich begabten, soliden Kleinmeisters der Bachzeit. — In der Editionstechnik der Kantaten 1—4 ist die Lage der Bezifferung zwischen den Orgelsystemen ungewohnt, doch möchte der Referent ganz entschieden für diese Lösung plädieren, die dem selbständigen Continuospieler allein das richtige Blickfeld — Ziffer über dem Baß — verschafft.

Von Graupner lernen wir durch die Neuausgaben zwei recht ungleiche Frühwerke kennen: eine Baß-Solokantate (5), deren opernhafte Koloraturenketten und Ornamente auf Graupners Tätigkeit für die Oper in seinem ersten Darmstädter Jahrzehnt hinweisen, und eine reine Chorkantate (6), die mit ihrer durchgehenden Choralbearbeitung und der geringen Selbständigkeit ihres Instrumentalparts der Choralmotette näher steht als der Kantate (wie der Hrsg. ausführt), dabei aber durch ihre ausdrucksvolle Melodik — z. B. den Sextsprung „Wie bald“ in den Oberstimmen zu Beginn — entschieden für sich einnimmt. Aufschlußreich für die Musizierpraxis Graupners ist die Mitteilung der Anzahl erhaltener Stimmen; dabei nimmt es wunder, daß der Hrsg. die „sehr volle Besetzung des Instrumentalbasses“ in Kantate 6 — Violoncello, Violone, Continuo (beziffert) — als auffällig bezeichnet; es ist doch die allgemein übliche Barockbesetzung.

Mit Wolfgang Carl Briegel tritt ein weiterer bisher wenig bekannter Darmstädter Kleinmeister in unser Blickfeld, dessen solide Satztechnik bei ansprechender Erfindungsgabe dem Kirchenmusiker willkommene Literatur bietet. Briegel ist gewiß kein Genie, und die gewandte handwerkliche Bewältigung der kompositorischen Mechanismen des Barock zeigt wenig Ansätze zu eigenwilliger Formung; doch bieten Werke dieser Art mit ihrer schlichten und dabei äußerst plastischen Textauslegung ein deutliches Bild vom allgemeinen Hoch-

stand evangelischer Kantorenpraxis des Barock. Reizvoll ist die gleichsam unabsichtliche, oft kaum wahrnehmbare Einführung des Chorals in Kantate 8 in mancherlei Art der Bearbeitung, ferner die selbständig-konzertierende Führung der Instrumente.

Wer nun erwartet hatte, bei der Hinwendung zu den „*bisher nicht edierten Kantaten Dietrich Buxtehudes*“ (9–11) aus der Welt braver Kleinmeister in die des musikalischen Höhenfluges jenes größten Meisters zwischen Schütz und Bach zu gelangen, wird bitter enttäuscht. Die bisher vorliegenden Kantaten dieser Reihe zeigen kompositorisch dasselbe Bild: ein Choral wird in schlichtem, stropfenweise nahezu gleichbleibendem vierstimmigen Satz per omnes versus abgesungen, zeilenweise unterbrochen durch zwei konzertierende Violinen, die bisweilen auch den Chorsatz schmücken helfen. Eine Kompositionsweise, die bei drei Strophen reizvoll sein kann (10), bei sechs oder acht aber notwendigerweise ermüdet (11, 9). Was Buxtehude mit diesen anspruchslosen Werkchen bezweckte, wissen wir nicht. Es fällt aber schwer, sich vorzustellen, daß Bach, als er 1703 in Lübeck weilte, „*vmb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreifen*“ etwa gerade durch eine Choralkantate solcher Art zu seiner wenige Jahre später entstandenen eigenen Choralkantate „*Christ lag in Todes Banden*“ inspiriert worden sei.

Selbstverständlich können wir nur begrüßen, wenn die zum Stillstand gekommene Buxtehude-Gesamtausgabe auf diese Weise zu Ende geführt wird. Daß dabei nicht gerade die Spitzenwerke des Lübecker Meisters ans Tageslicht kommen, liegt in der Natur der Sache. Daß wir aber nun ausgerechnet diese Kantaten zu praktischen Aufführungen verfügbar haben, während sehr viel kunstvollere Werke nur bei den glücklichen Besitzern der Gesamtausgabe einzusehen sind, ist wohl doch ein ausgesprochener Nachteil der weiter oben dargestellten Entwicklung unserer Editionspraxis³.

Die Ausgabe selbst verdient hohe Anerkennung. Der Kritische Bericht orientiert über alles Wissenswerte und gibt gleichzeitig dem Aufführenden Hinweise über die zugrunde liegende Choralweise und die liturgische Verwendbarkeit der Kantate. Dazu noch einige Vorschläge: Sollte man nicht mit einzelnen Angaben etwas vorsichtiger sein? Ist es erwiesen, daß die Liedweise „*Nun laßt uns Gott dem Herren*“ (9) „*von Buxtehude*“ umgeformt worden ist und daß nicht etwa eine landschaftliche Veränderung vorliegt? Ein Hinweis auf das EKG klärt diese Frage nicht, sondern nur die Heranziehung von Lübecker Gesangbüchern und Choralbearbeitungen — eine Arbeit, die vielleicht für das Vorwort des Gesamtbandes vorgemerkt werden könnte⁴. Ist ferner die Vermutung, die Textierung der Kantate „*Walts Gott, mein Werk ich lasse*“ (11) mit den Worten „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ (1. Strophe, Tenor und Baß) gehe „*auf einen Vermerk im verlorengegangenen Autograph*“ zurück, hinreichend begründet, wo doch weder eine fortlaufende Unterlegung des Gerhardt'schen Textes in

³ Nach Mitteilung des Bärenreiter-Verlages wird die von ihm begonnene Reihe von Einzelausgaben der Chorkantaten demnächst gleichfalls fortgesetzt. Es ist also zu hoffen, daß der geschilderte Mangel durch künftige Ausgaben behoben wird.

⁴ Vgl. hierzu auch die Ausführungen des Hrsg. „*Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen*“ (EKG 227) in der Bearbeitung Buxtehudes, in: *Der Kirchenmusiker* VI, S. 129 ff. — Der Verf. sucht hier an Hand der Veränderung der Liedweise gegenüber Selnecker und Crüger nachzuweisen, „*daß Buxtehude . . . bestrebt war, ein neues Wort-Ton-Verhältnis herzustellen*“. Sogar die Zwischenspiele werden als „*in direkter Beziehung zu den vokalen Abschnitten*“ stehend gesehen. Meiner Ansicht nach ist dieser Versuch, Buxtehudes Lesarten in der Liedweise gegenüber Crüger zu verteidigen, gescheitert. Die von Buxtehude gewählte Fassung stellt in melodischer, harmonischer, rhythmischer und formaler Hinsicht eine Vereinfachung des Crügerschen Satzes dar, die sich wohl durch „*Zersingen*“ des Liedes erklären läßt, aber nicht durch das Bestreben, das Wort-Ton-Verhältnis der ersten Liedzeile enger zu gestalten, um dieser „*überzeugenden Lösung*“ damit die Deklamation der 2. Zeile und aller folgenden Strophen bedenkenlos zu opfern. Wenn es der Hrsg. ferner als „*ein wichtiges und typisches Zeichen seiner Kunst*“ ansieht, daß Buxtehude „*bei der vierstimmigen Neufassung der alten cantus-firmus-Weise sein schöpferisches Interpretationsbedürfnis*“ (das freilich nach Ansicht des Hrsg. zunächst einmal eine gründliche Änderung der Liedweise verursacht hatte! Anm. des Referenten) *den Gegebenheiten einer überlieferten Choralfassung unterwirft*, so ist dem entgegenzuhalten, daß sich Buxtehude diesen Zwang in seinen kunstvolleren Choralkantaten gerade nicht auferlegt und daher auch zu künstlerisch überzeugenderen Lösungen gelangt (z. B. „*Jesu, meine Freude*“), und daß es doch wohl nicht angeht, die Primitivität der hier besprochenen Kantate auch noch als „*wichtig*“ und „*typisch*“ für Buxtehude darzustellen.

Frage kommt noch eine Benennung der Weise nach diesem Lied durch Buxtehude bezeugt ist? Noch bis zu Bach wurde sie stets in erster Linie als „*Herzlich tut mich verlangen*“ bezeichnet und verstanden. Und ob wohl der Vorschlag des Hrsg., „*die Kantate am Karfreitag gottesdienstliche Verwendung finden*“ zu lassen, bei den Kirchenmusikern auf Gegenliebe stößt oder ob sie die Karfreitagsvesper nicht lieber Werken von ausgesprochenem de-tempore-Charakter vorbehalten wollen?

Im Jahre 1955 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin (*Freie Universität*). Gottfried Kaufmann, Psychoakustik des Lautsprechers. — Dietrich Manicke, Die Sprache als musikalischer Gestaltträger in Mozarts „Zauberflöte“. — Wolfgang Wtorczyk, Die Madrigale Vincenzo Ruffos. Untersuchungen zur stilkritischen Situation der Gattung um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Bonn. Heinrich Bunke, Die Barform im romantischen Kunstlied. — Hermann Haas, Über die Bedeutung der Harmonik in den Liedern Franz Schuberts. — Irmgard Ham bach, Formuntersuchungen zur szenischen Tonadilla.

Erlangen. Hermann Brendel, Mariae Verkündigung in musikalischer Darstellung. — Margarete Rupprecht, Die Klavierbauerfamilie Schiedmayer. Ein Beitrag zur Geschichte des Klavierbaues.

Frankfurt a. M. Paul Kast, Studien zu den Messen des Jean Mouton unter besonderer Berücksichtigung der Echtheitsfrage und der Chronologie. — Ursula Sennhenn, Hugo Wolfs Spanisches und Italienisches Liederbuch.

Freiburg i. Br. Karl-Werner Gumpel, Die Musiktraktate Conrads von Zabern.

Göttingen. Friedrich-Heinrich Neumann, Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikschrifttums des 18. Jahrhunderts.

Hamburg. Elisabeth Hartmann, Vokalspektren bei normaler, nasaler und offen genäselter Stimme. — Carl-Heinz Mann, Formale Probleme in den späten Werken Beethovens. Untersuchungen zum Stil der Kammermusik und des Klavierwerks. — Wilfried Wendhausen, Das stilistische Verhältnis von Dichtung und Musik in der Entwicklung der musikdramatischen Werke von Richard Strauss.

Heidelberg. Ernst L. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts.

Kiel. Georg Feder, Bachs Werke in den Bearbeitungen 1750 bis 1950. I. Die Vokalwerke.

Köln. Maria Busch, Formprinzipien der Variation bei Beethoven und Schubert. — Heinz Kettering, Quellen und Studien zur Essener Musikgeschichte des hohen Mittelalters. — Klaus Wolfgang Niemöller, Nicolaus Wollick (1480—1541) und sein Musiktraktat.

Leipzig. Siegfried Köhler, Die Instrumentation als Mittel musikalischer Ausdrucks-gestaltung.

Mainz. Karl Heinz Holler, Giovanni Maria Bononcini „Musico prattico“ in seiner Bedeutung für die musikalische Satzlehre des 17. Jahrhunderts. — Richard Jakoby, Untersuchungen über die Klausellehre in deutschen Musiktraktaten des 17. Jahrhunderts.

Münster. Horst Scharschuch, Über die Leittonklangtechnik in der Musik zwischen 1780 und 1930. — Alfred Voigts, Die Toccateen Jan Pietersz Sweelincks. Ein Beitrag zur frühen Instrumentalmusik.

Saarbrücken. Wendelin Müller-Blattau, Trouvères und Minnesänger. Kritische Ausgabe der Weisen zu István Franks gleichnamigem Werk nebst einem Beitrag zur Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes. — Hans Puls, Die Musikauffassung der französischen Romantik, dargestellt an Lamartine und Victor Hugo.

Tübingen. Dieter Schnebel, Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Sommersemester 1956

- Aachen.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragter Dr. F. Raabe: Jazz — Entstehung, Entwicklung und Verbreitung (2).
- Bamberg.** *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: Die romantische Oper (2) — W.A. Mozart (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke mit Vorführungen (1) — Harmonielehre I, Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).
- Basel.** Prof. Dr. W. Gurlitt: Erklären von musikalischen Kunstwerken (1) — Ü zur musikalischen Analyse und Stilkritik (2).
Privatdozent Dr. R. Hammerstein: Europäische Musikgeschichte des Barockzeitalters (2) — Ü zur Vorlesung (1).
Lektor Dr. E. Mohr: Harmonielehre I (1) — Zwei schweizerische Komponisten der Gegenwart: Honegger und Burkhard (1).
- Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. Vetter: Einführung in die Musikwissenschaft (4) — Schubert und das Lied des 17. bis 19. Jahrhunderts (2) — Überblick über die polnische Musik (1) — Ü: Lektüre mittelalterlicher Quellen (2).
Prof. Dr. E. H. Meyer: Musikalische Vorgeschichte und Antike (1) — Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2).
Assistentin Dr. A. Liebe: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (1) — Ü zur Vorlesung (1).
Assistent Dr. K. Hahn: Das niederländische Zeitalter bis zum Tode Lassos (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Heinrich Schütz und seine Zeit (1).
Lehrbeauftragter Dr. E. Stockmann: Ü: Instrumentenkunde (2).
Lehrbeauftragter Dr. H. Chr. Worbs: Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert (1).
Oberassistent H. Wegener: Ü: Literatur- und Quellenkunde (2) — CM voc. (2).
Lehrbeauftragter J. Mainka: Ü: Notationskunde (2).
Lehrbeauftragter V. Hesse: Die französische und italienische Oper im 19. Jahrhundert (2) — Ü zur Vorlesung (1).
Lehrbeauftragter H. Seeger: Ü zu Mozarts Operschaffen (2).
— *Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Die Musik des 16. Jahrhunderts in Deutschland (2) — S: Ü: Probleme der Mozart-Forschung (II) (2) — Pros: Die Motette des 16. Jahrhunderts in der Musiktheorie ihrer Zeit (mit Assistent) (2) — Colloquium für Doktoranden (1) — Historische Musizierformen: Chor des Musikwissenschaftlichen Instituts (2) — Instrumentalkreis (2).
Prof. Dr. H. H. Dräger: Kompositionslehren der Gegenwart (mit Demonstrationen) (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Theorie und Praxis der abendländischen Tonsysteme (2).
Dozent Dr. K. Reinhard: Vergleichende Betrachtung der Gestaltelemente in der exotischen Musik (2) — Ü: Die Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik (2) — Colloquium für Doktoranden — Musikethnologische Bestimmungs-Ü (2).
Lehrbeauftragter J. Ruffer: Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2) — Generalbaß, Formenlehre (je 1).
— *Technische Universität.* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Tänze und Suiten (2) — Béla Bartók (2).

Privatdozent Dr.-Ing. F. Winckel: Naturwissenschaftliche Grundlagen von Sprache und Musik (2) — Studio-Ü für Musikaufnahmen (2).

Prof. Dr. K. Forster: Große Chorwerke des 19. Jahrhunderts (1).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Die Musik der Antike und des Orients (2) — Das deutsche mehrstimmige Lied von den Anfängen bis 1600 (1) — Mozart und die Oper seiner Zeit (1) — S: W. A. Mozart (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — CM voc.: Das Lied L. Senfls (1).

Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: Schumann und Brahms (ein Vergleich des frühromantischen und des spätromantischen Kunstwerks) (1) — J. S. Bachs Kunst der Fuge (1) — Die Symphonien Beethovens (1) — Pros: Die Geisteswelt der mittelalterlichen Musiktraktate (2) — S: Studien zur Fuge in Klassik und Romantik (2) — CM instr. (1).

Privatdozent Dr. K. von Fischer: Die Mensuralnotation im 13. und 14. Jahrhundert (1) — Arthur Honeggers musikalisches Schaffen (1).

Lektor K. W. Senn: Aus der Geschichte der Passionskomposition (1).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Der gregorianische Choral (2) — Pros: Musikalische Paläographie (1) — Haupt-S (2) — CM voc., instr. (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Mozart (2) — Die Musikästhetik des Rokoko (1) — Ü zur Frühzeit der Symphonie (2) — Akad. Streichquartett: Mozart (3).

N. N.: Harmonielehre, Harmonielehre für Fortgeschrittene, Generalbaß, Kontrapunkt (Dreistimmiger Liedsatz) (je 1).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Geschichte der Oper (mit Sängerinnen, Sängern und Schallplatten) (1) — S: Ü zum Partiturlernen (Bartók, Hindemith, Strawinsky) (1) — S: Thema nach Vereinbarung (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. F. Noack: Musikalische Formen- und Stilkunde (2) — Robert Schumann (1) — Stimmbildung und Rede-Ü (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Musikalische Meisterwerke im Wandel der Zeit (mit Beispielen auf historischen Instrumenten und Schallplattenvergleichen) (1) — S: Ü zum Problem Rhythmus und Melodie (2) — Ü: Einführung in die musikalische Volkskunde (mit Dr. Fr. Krautwurst) (2) — CM voc., instr. (mit Dr. Fr. Krautwurst) (je 2).

Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Bach und Mozart (1) — Neue Musik in geschichtlicher Sicht (2) — S: Ü zur Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts (2) — Tabulaturen-Kunde (2) — CM voc., instr. (je 2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Musikinstrumente (mit bildlichen Demonstrationen) (2) — S: Ü zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Mensuralnotation (2) — Colloquium für Doktoranden (1).

Prof. Dr. F. Gennrich: Melodiebildung in der Musik des Mittelalters (2) — Übertragungen von Denkmälern der ars antiqua (2) — Bestimmen von Liedformen mit praktischen Beispielen (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Entwicklung der abendländischen Musik im Überblick (1) — Das musikalische Kunstwerk in der Rundfunkübertragung (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte: Werke von Bach und Händel (2) — Mittel-S: Ü zur musikalischen Orts- und Landeskunde (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Geschichte unserer Notenschrift (2) — Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke (1). — Haupt-S: Besprechung von Arbeiten (2) — CM (2).

Dozent Dr. R. Hammerstein: Europäische Musikgeschichte der Barockzeit (2) — Pros: Ü zur Vorlesung (2).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Heinrich Schütz (2) — S: Ü zur Musik des Mittelalters (2) — CM voc.: Alte A-cappella-Musik (1).

- Dozent Dr. W. Boetticher: Robert Schumann (2) — Pros: Das Problem der symphonischen Dichtung bei Franz Liszt (2).
- Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — II (2) — III (Modulation, Analysen) (1) — Kontrapunkt I (1) — III (2) — Ü zur Technik der Chorleitung (1) — Akad. Orchestervereinigung (2) — Akad. A-cappella-Chor (2).
- Prof. D Dr. Chr. Mahrenholz: Die neue lutherische Agende, ihre Entstehung und ihr liturgischer und kirchenmusikalischer Inhalt (1).
- Graz.** Prof. Dr. H. Federhofer: W. A. Mozart und seine Zeit (Fortsetzung) (2) — Ü: Lektüre von Theoretikertraktaten (2) — Ü: Kontrapunkt (Fortsetzung) (2).
- Halle.** Prof. Dr. M. Schneider: Die Musik des 17. Jahrhunderts (2).
- Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts II (2) — Die nationalen Schulen II (2) — Geschichte der Oper seit 1750 (2) — Grundfragen des musikalischen Realismus (2).
- Prof. Dr. J. Piersig: Formprobleme bei Schütz und Bach (1) — Geschichte der Musiktheorie (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. W. Braun: Einführung in die Musikwissenschaft (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. P. Schmiedel: Physik der Instrumental- und Vokalklänge (2).
- Lehrbeauftragt. W. Bachmann: Volksliedkunde (1).
- Hamburg.** Prof. Dr. H. Husmann: Strauss und Hindemith (3) — Pros: Lektüre von Cousse-maker, Anonymus IV (2) — S: Mozarts Requiem (2) — CM instr. (2).
- Prof. Dr. F. Feldmann: Geschichte der Messe vom 14. bis 19. Jahrhundert (2) — Musikhistorisches Colloquium (2).
- Prof. Dr. W. Heinitz: Probleme der musikalischen Orthographie (1) — Der Musiker und sein Instrument (1).
- Dr. H. Reinecke: Probleme moderner Frequenzmessung (1) — Akustische Arbeiten (2).
- Dr. H. Becker: CM voc. (2).
- Hannover. Technische Hochschule.** Dr. H. Sievers: Die musikalische Klassik: Haydn — Mozart — Beethoven (1) — Die Musizierpraxis im Wandel der Zeiten (1) — Colloquium, Proben des CM instr., Besprechung und praktische Aufführungen kammermusikalischer Kompositionen (2).
- Heidelberg.** Prof. Dr. Thr. Georgiades: Monteverdi (2) — S: Heinrich Schütz (2) — Mittel-S: Gregorianischer Choral (2) — Colloquium für Doktoranden (2).
- Dr. E. Jammers: S: Quellen zur Musik der mittelalterlichen deutschen Dichtung (2) — Poetae latini Carolini (philologisch und musikwissenschaftlich) (2) (mit Prof. Bulst).
- Dr. S. Hermelink: G. P. da Palestrina und H. Schütz (mit Vorführungen) (2) — Pros: Mensuralnotenschrift (2) — Generalbaßspiel (2) — Chor, Orchester (je 2).
- Innsbruck.** Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Musikgeschichte VIII (19. Jahrhundert) (3) — W. A. Mozart (Forts.) (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).
- Dozent Dr. H. Zingerle: Das Oratorium im 19. Jahrhundert (1).
- Dozent Dr. W. Senn: Einführung in die Instrumentenkunde (1).
- Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre und Kontrapunkt (4).
- Jena.** Prof. Dr. H. Bessler: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, mit Colloquium (5) — Romantik und Realismus in der Musik des 19. Jahrhunderts (2) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Madrigalchor (2).
- Lehrbeauftragt. Oberassistent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Einführung in die Musikwissenschaft, mit Colloquium (2) — S: Satztechnische Analyse moderner Werke (2).
- Lehrbeauftragt. P. Benary: Harmonielehre, Kontrapunkt (je 2) — Gehörbildung und Partiturspiel (1).
- Lehrbeauftragt. W. Schrammek: Notationskunde (2).

- Karlsruhe.** *Technische Hochschule.* Akad. Musikdirektor Dr. G. Nestler: Europäische Musikgeschichte von der Romantik bis zum Impressionismus (2) — Europäische Musik der Gegenwart (1) — Musikstunde (Einführung, Aufführung und Diskussion über Werke alter und neuer Musik) (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).
- Kiel.** Prof. Dr. F. Blume: Wolfgang Amadeus Mozart (4) — S: Probleme der neueren Mozartforschung (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (2).
- Prof. Dr. A. A. Abert: Die Anfänge der italienischen Monodie (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).
- Prof. Dr. H. Albrecht: Grundriß einer Musikgeschichte des Mittelalters (3).
- Prof. Dr. K. Gudewill: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert (2) — S: Ü zur Musik der Niederländer im 15. Jahrhundert (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildung (1).
- Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (3) — Ober-S: Ars antiqua (2) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüschen und Dr. H. Drux) (je 2) — Offene Abende des CM (1).
- Prof. Dr. W. Kahl: Die Musikerfamilie Bach (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten) (2).
- Prof. Dr. M. Schneider: Das europäische Volkslied (2) — Musik der Naturvölker II (1) — Mittel-S: Das deutsche Volkslied (2).
- Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musik und Musikanschauung der Antike (2) — Paläographische Ü (Tabulaturen) (1) — CM instr., voc. (je 2).
- Privatdozent Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).
- Lektor Dr. K. Roeseling: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (1).
- Lektor Prof. H. Schroeder: Instrumentationskunde, Partiturspiel (je 1).
- Leipzig.** Prof. Dr. W. Serauky: Die Bach-Händel-Epoche (2) — Einführung in die Instrumentenkunde (1) — Ü zur Bach-Händel-Epoche (2) — Ü zur Musik des Mittelalters (2).
- Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Das niederländische Zeitalter bis zum Tode Lassos (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Vergleichende Musikwissenschaft und ausländisches Volkslied (2).
- Prof. Dr. R. Petzoldt: Die Musik in der Geschichte II (1).
- Dr. R. Eller: Mozart (1) — Ü zur Vorlesung (1) — Stilkundliche Ü über Bachs Werke (2) — Mensuralnotation (2).
- Dr. E. Paul: Ü: Heinrich Schütz, Geistliche Chormusik 1648 (2).
- Dr. P. Rubardt: Ü: Spezielle Instrumentengruppen (2).
- Dr. P. Schmiedel: Ü: Elektroakustik (1).
- H. Grüß: CM voc., instr. (je 2).
- Univ.-Musikdir. Prof. F. Rabenschlag: Univ.-Chor: Madrigalkreis (5) — Kantorei (5) — Liturgisches Singen (6) — Sprecherziehung (6).
- Mainz.** Prof. Dr. A. Schmitz: W. A. Mozart (2) — Ü: J. S. Bachs Kunst der Choralbearbeitung (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2).
- Prof. Dr. E. Laaff: Das deutsche Sololied des 19. Jahrhunderts (1) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Madrigalchor), CM instr. (Orchester) (je 2).
- Marburg.** Prof. Dr. H. Engel: Richard Wagner, Überblick über Leben und Schaffen (1) — Ludwig van Beethoven (3) — In Verbindung mit dem Studium generale: Das Instrumentalkonzert II, von Beethoven bis zur Gegenwart (1) — S I: Tabulaturen (1) — S II: Ü zur frühen Mehrstimmigkeit (1) — Colloquium nach Vorführung ausgewählter Werke (14tägig 1) — CM voc. (1).
- Univ.-Musikdir. Prof. Utz: Harmonielehre I, Harmonielehre II, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Kompositionslehre (2) — Meisterwerke der Tonkunst, erläutert und vorgeführt (1) — Orgelunterricht (2) — Univ.-Chor, Kammerchor, Univ.-Orchester (je 2).

München. Vorlesungen noch nicht festgelegt.

— *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Musik der Völker (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: Epochen der europäischen Musik im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunst- und Geistesgeschichte (3) — Unter-S: Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Colloquium für Doktoranden (2) — CM instr. (2) — Das Musik-Kolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (14tägig), mit Dr. R. Reuter.

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Mehrstimmigkeit vom 13. bis 15. Jahrhundert (2) — S: Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Musikästhetik (2).

Kantor W. Klare: Die hohen Festtage des Kirchenjahres und ihre liturgische Gestaltung (1) — Das Lied der Gemeinde und des Chores zu den hohen Festtagen des Kirchenjahres (1). Domchordirektor Msgr. H. Leiwering: Die Stellung der Kirchenmusik in der liturgischen Erneuerung (1) — Praktische Ü im Choralgesang (1).

Lektor und Lehrbeauftragt. Dr. R. Reuter: Ausgewählte Kapitel aus der europäischen Orgelgeschichte (1) — Einführung in die Harmonielehre (Forts.), Einführung in den zweistimmigen Satz, Einführung in den dreistimmigen Satz, Einführung in die Funktionstheorie, Partiturspiel, Bestimmungs-Ü (je 1).

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

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Bach und Händel (2) — Das Liedschaffen Franz Schuberts (1) — S: Das instrumentale Schaffen G. Ph. Telemanns (2) — Pros: Ü zu Bachs Kunst der Fuge (1) — Colloquium für Doktoranden (1) — CM voc., instr. (je 2).

Stuttgart. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Keller: Die musikalische Romantik II (1830—1850) (1).

Prof. Dr. H. Matzke: Geschichte und Bau der Musikinstrumente I (mit Demonstrationen) (2) — Ü: Musiktechnische Zeitfragen (2).

M. Müller: Akad. Orchester (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Die Musik im Mittelalter (2) — Mozarts „Don Giovanni“ (1) — Ü zur Bach-Kritik (2) — Tonsatz-Lehre (2) — S: Ü zur Musikforschung der Gegenwart (2) — CM: Chor (2) — Orchester (durch den Assistenten Dr. G. von Daldelsen) (2).

Prof. Dr. G. Reichert: Chaconne, Passacaglia und ihre Ostinato-Vorläufer (1) — Pros: Tanzformen der älteren Musik (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die Instrumentalmusik des Barockzeitalters (4) — Pros (2) — Haupt-S (2) — Notationskunde IV: Tabulaturen (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Form und Satz in der Musik des 16. Jahrhunderts (2).

Privatdozent Dr. F. Zagiba: Die Musik der Slawen im 18. Jahrhundert (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Gestaltung und Theorie in der außereuropäischen Musik II (2). Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikalische Meisterhandschriften. Wesen und Schicksale (1).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre IV, Kontrapunkt IV (je 2) — Instrumentenkunde II — Theoretische Formenlehre II (je 1) — Strukturanalyse (Theoretische Gesamtanalyse) (2).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2).

Lektor K. Lerperger: Instrumentalkunde II (1) — Praktikum des Generalbaßspiels (1) — CM voc. (2).

Würzburg. Dr. H. Beck: Die Musik im 20. Jahrhundert (1) — S: Zur Theorie und Ästhetik der Neuen Musik (1) — Harmonielehre (1) — CM voc. (Akad.-Chor) (2) — CM instr. (Orchester und Kammermusik) (2).

Zürich. Vorlesungen nicht gemeldet.

Besprechungen

Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748. Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck 1954. XX u. 447 S.

Die höfische Musikpflege im süddeutschen Raum liegt als Kulturbild längst klar zutage, doch findet der Blick in ihre Geschichte, so weitgehend die Forschung sich ihrer Haupt- und Nebenschauplätze schon angenommen hat, noch manche Lücke offen. Das gilt besonders für die alpenländischen Territorien, von deren fürstlich beschützten Musikzentren, mit Ausnahme Salzburgs, nur mangelhafte Nachrichten vorliegen. Ihren Schicksalen und Begebenheiten von Grund aus nachzugehen lohnt sich um so mehr, als sie, vor allem Innsbruck und Graz, zeitweise eine bedeutende Rolle spielten und daher aus dem bis in die Rhein-Main-Gegend und über die Donauländer hin ausgebreiteten Netz höfischer Musikkultur nicht wegzudenken sind. Obwohl sie organisch darin eingliedert sind, bedingt doch ihre geographische Lage in unmittelbarer Nachbarschaft Italiens eine eigene Perspektive. Sie legt die Frage nahe, ob hier etwa italienische Musik aus erster Hand die lokale Praxis vorzugsweise bestimmt habe. Daß Innsbruck ein aufschlußreiches Beispiel dafür bietet, sei der Würdigung des Werkes nur am Rande vorweggenommen. Welch reiche Ausbeute einer großenteils bisher unbekanntem Materie bringt dieser erstmals zusammenfassende Bericht über Theater und Musik am Hof der Tiroler Landesfürsten ans Tageslicht! Allerdings war ihm ausgiebige Vorarbeit von anderer Seite vorausgegangen, konnte doch der Verf. seinem Vorhaben eine von dem Innsbrucker Geistl. Chordirektor Lambert Streiter hs. hinterlassene Behandlung des gleichen Themas zugrunde legen. Weitere eigene Forschungen erwiesen es als zweckmäßig, ihr eine völlig neue Gestalt zu geben, die sich als historiographische Leistung ersten Ranges präsentiert. Wenn auch beschränkt auf eine „*Quellen- und Materialgeschichte, in die entwicklungsgeschichtliche Probleme nicht mit einbezogen wurden*“, erfüllt sie doch als solche höchste Ansprüche, indem sie einen immensen Vorrat an einschlägigen Dokumenten aller Art verwertet. Ihrem Inhalt sei nur das Wesentlichste entnommen.

In drei Jahrhunderten ihrer Geschichte erlebte die Innsbrucker Hofmusik gute und schlechte Zeiten. Nach bescheidenen Anfängen unter Erzherzog Sigmund kam sie, von Kaiser Maximilian I. tatkräftig gefördert, dank Isaac, Senfl und Hofhaimer erstmals zu Namen und Rang, trat jedoch zufolge ihrer Funktion als Reisekapelle in Innsbruck nur gelegentlich repräsentativ in Erscheinung. Gleichwohl ließ der kaiserliche Mäzen der Tiroler Hauptstadt auch in Abwesenheit eine musikalische Regsamkeit angedeihen, die sich hingegen unter seinem Nachfolger auf das Nötigste beschränkte. Zur Zeit Kaiser Ferdinands I. hatte Innsbruck keine eigene Kapelle, sondern mußte bei Hofgottesdiensten mit Gesang und Orgelspiel seitens der Pfarrkantorei St. Jacob vorlieb nehmen; der weltlichen Musik war nur wenig Raum gegönnt, denn es widersprach dem schlicht-bürgerlichen Zuschnitt der Hofhaltung, bei Festlichkeiten viel Glanz zu entfalten. Eine neue Blüte setzte erst wieder ein, als der musisch begabte Erzherzog Ferdinand II. als Statthalter von Tirol mit seiner von Wilhelm Bruneau angeführten Prager Hofkapelle nach Innsbruck kam, um den höfischen Musikbetrieb großzügig auszugestalten und seinem prunkvollen, vom Geist der Renaissance erfüllten Lebensstil anzupassen. Dem beträchtlich erweiterten Aktionsradius entsprechend, wurde die Struktur der Kapelle auf eine breitere Basis gestellt; geteilt in Hofkantorei und Hofmusik (letztere hatte bei der Tafel und in camera aufzuwarten), bewährte sie sich als eine wohlbesetzte und sorgsam geschulte Körperschaft, deren Leistungsfähigkeit dem Landesherrn persönlich am Herzen lag. Zeitgemäß erhielt das Musikleben internationales Gepräge, die Niederländer überwogen bei weitem und stellten für das Kapellmeisteramt namhafte Leute wie A. Utendal und J. Regnart, während im Personal Italiener nur vorübergehend und Deutsche erst später zahlreicher vertreten waren. Dergleichen beherrschten ausländische Gäste das Feld, und des Regenten Beziehungen zu den meisten Fürstenhöfen Europas vermittelten Musiziergut aus aller Welt, das die bedeutendsten Meister der Zeit einschließlich einiger mitteldeutscher umfaßte. Der steigende Bedarf an Musikdrucken regte dazu an, einer Innsbrucker Offizin das Privileg für Notendruck zu erteilen. Auch theatralische Vergnügungen lebten wieder auf; volkstümliche Weihnachts- und Fastnachtsspiele, bei

denen Schwazer Bergknappen mitwirkten, wechselten mit Darbietungen italienischer Komödianten, das Jesuitendrama erfuhr eifrige Pflege, und der Souverän selbst steuerte das erste Schauspiel in deutscher Prosa bei. Nicht zuletzt legt die berühmte Ambraser Kunstsammlung von seinem musikkulturellen Bemühen denkwürdiges Zeugnis ab. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts sah sich die Musikpflege wieder in engere Schranken verwiesen, denn Erzherzog Maximilian II., der Deutschmeister, war kein Freund festlichen Gepränges. Immerhin ist eine zunehmend deutschfreundliche Tendenz bemerkenswert, die u. a. in der Berufung des Kapellmeisters und angesehenen Komponisten J. Stadlmayr aus Freising Ausdruck fand. Außerdem lenken die Nebenhofhaltungen der Fürstinwitwe und künftigen Klosterfrau Anna Katherina und des später in Günzburg residierenden Markgrafen Karl von Burgau einiges Interesse auf sich. Dann aber erfolgt ein neuer Aufschwung; trotz Sparmaßnahmen während des 30jährigen Krieges erleben Musik und Theater unter Leopold V. und Ferdinand Karl glanzvollste Repräsentation. Die Herkunft ihrer Gemahlinnen aus dem Hause Medici trug dazu bei, sich ganz dem italienischen Vorbild zu verschreiben. Der stile nuovo bahnt sich den Weg in Kirche und Kammer und hat für die Kapellbesetzung zur Folge, daß zwar der Kirchendienst den Deutschen belassen bleibt, dagegen, entsprechend der gehobenen Pflege solistisch-konzertanter Kammermusik, ein starker Zugang an italienischen Sängern (darunter natürlich auch Kastraten) und Instrumentalisten zu verzeichnen ist. Der Schwerpunkt rückt mehr und mehr auf die weltliche Seite, während die Musica sacra den Choralgesang bis auf wenige Reste dem konzertanten Stil opfert. Wohin sie steuert, zeigt sich nicht deutlicher als in der musikalischen Feier der Kar- und Osterwoche, einer „sonderbaren Mischung von Frömmigkeit und weltlichem Vergnügen“. Im profanen Bereich erfreut sich besonders das Theater hoher Gunst. Hatte schon Leopold V., ein Liebhaber pompöser Schaustellerei und der Tanzkunst, das Ballhaus zu einem Komödienhaus umbauen und bühenmäßig einrichten lassen, so erstand unter Ferdinand Karl ein neuer Theaterbau nach venezianischem Muster — der erste freistehende auf deutschem Boden — mit vortrefflicher szenischer und maschineller Ausstattung. In bunter Folge gingen hier Ko-

mödie, Singspiel und Ballett in Szene, doch das Hauptereignis des Spielplans, der von englischen und italienischen Wandertruppen und dann von einem festangestellten deutschen Ensemble bestritten wurde, war die Einführung der Oper. Der Name ihres mit fünf eigenen Werken vertretenen Leiters M. A. Cesti bürgte dafür, daß Innsbruck sich in die höfische Opernpflege Süddeutschlands (wenn auch nur für kurze Dauer) würdig einreichte. Die Hochblüte des musikalischen Lebens ging jedoch damit zu Ende, unmittelbar veranlaßt durch die gewaltige Schuldenlast, die sein luxuriöser Aufwand mit sich gebracht hatte und die zu einer starken Reduktion der Kapelle zwang, vollends aber, als sich mit dem Erlöschen der tirolischen Dynastie (1665) das Ausmaß ihrer Wirksamkeit wesentlich verringerte. Fortan als „Kaiserliche Hofmusik“ Wien unterstellt, fielen ihr außer dem Kirchendienst größere Aufgaben nur zu, wenn Fürstlichkeiten in Innsbruck residierten: während der Statthalterschaft des Herzogs Karl von Lothringen, dessen musik- und theaterbegeisterte Gemahlin Leonore, Schwester Kaiser Leopolds, außer französischen und italienischen Komödien mit sangeskundigen Hofdamen und Kavalieren Opern zur Aufführung brachte und als Neuheit für die Karwoche „Sepolcri“ (aus der Feder ihres Hofkomponisten C. A. Bardia) einbürgerte, und letztmals gab der Gubernator Herzog Karl Philipp von der Pfalz-Neuburg den Hofmusikern Gelegenheit, gemeinsam mit seiner eigenen Hauskapelle ähnlichen Aufgaben zu dienen. Nach außen hin ist dieses Jahrzehnt insofern bedeutsam, als mit der Übersiedlung der letzteren nach Mannheim (1720) ein gut Teil Tiroler Musiktradition in die Vorgeschichte des Mannheimer Orchesters einging. Innsbruck indessen hatte damit seine Rolle endgültig ausgespielt. Laut Erlaß der Wiener Regierung zu allmählichem Absterben verurteilt, fristete der dort verbliebene Rest der Kaiserlichen Hofmusik noch jahrelang ein kümmerliches Dasein, 1748 tat sie den letzten Atemzug.

Dieser Längsschnitt schält sich in Senns Darstellung aus einem Mosaik unzähliger Steinchen heraus, deren verwirrende Fülle sich gleichwohl zum klaren und übersichtlichen Bilde ordnet. Nicht gründlicher konnte der vielverzweigte geschichtliche Vorgang unter die Lupe genommen werden, sei es die Organisation der Kapelle und ihre dienst-

lichen Funktionen, die schier unübersehbare Reihe eigener und fremder Musiker, über die man auch viele wertvolle biographische Auskünfte erhält, oder der Musikalien- und Instrumentenbestand sowie der im Schlußkapitel behandelte Innsbrucker Instrumentenbau. Ebenso ausführlich ist die Orientierung über den Anteil anderer Institute an der höfischen Musikpflege (Pfarrmusik, Jesuitengymnasium, Damenstift Hall, Schwazer Bergknappen), und schließlich kommt der Segen sorgsamer Klein- und Kleinstarbeit den vielfältigen Beziehungen nach außen hin zugute, mittels deren Innsbruck sich in den Komplex süddeutscher Hofmusik einschaltete. Senn hat sich schon vor Jahren mit einer umfassenden Arbeit über *Musik, Schule und Theater der Stadt Hall* (Besprechung in AfMf. 1939, S. 248) verdient gemacht. Möge er als bester Kenner des Stoffes nun eine Musikgeschichte Tirols folgen lassen, sie würde dankbar begrüßt werden. Oskar Kaul, Unterwössen (Obb.)

Martin Ruhnke: Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Bd. 5), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1955, 181 S.

Joachim Burmeister: *Musica poetica*, 1606. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Martin Ruhnke. (Documenta musicologica, Reihe I, Bd. X), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1955, 86 S.

Joachim Burmeister war einer der originellsten, scharfsinnigsten und gelehrtesten Musiktheoretiker der Zeit um 1600; zu einer Untersuchung seiner Schriften konnte außerdem die schwankende Beurteilung der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre veranlassen. Ruhnke zeichnet sich in seiner Kieler Dissertation aber nicht nur durch glückliche Wahl und gründliche Behandlung des Themas, sondern auch durch Geduld zu archivalischer Forschung, umfassende Kenntnis der deutschen musiktheoretischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts und durch Besonnenheit des Urteils aus. Die an sich kaum reizvolle Biographie eines humanistisch gebildeten Schulmeisters wird zu einer genauen und ausführlichen, deshalb interessanten Schilderung der Kirchen-, Schul- und Universitätsverhältnisse in Lüneburg und Rostock erweitert. R. teilt nicht die landläufigen Illusionen über die Gründlichkeit des Musikunterrichts und die Verbreitung des Figuralgesangs in den nord-

deutschen Lateinschulen und Universitäten des 16. Jahrhunderts, sondern betont, daß auch im 16., nicht erst im 18. Jahrhundert der Gesangunterricht in den Schulen manchmal als notwendiges Übel galt, Figuralmusik nur an einzelnen Festtagen aufgeführt wurde und mathematische Musiktheorie und Kompositionslehre nur privat unterrichtet werden konnten (S. 21, 24 f., 30 ff., 39 ff., 49 f.).

Der Inhalt der fünf Musiktraktate von Burmeister wird, unter den Titeln *Musica theorica, practica* und *poetica* systematisch geordnet, wiedergegeben und sorgfältig kommentiert. (Leider ist die Literatur z. T. nur im Anhang verzeichnet, nicht im Text zitiert, etwa S. 57: Zenck, ZfMw XII, S. 550; S. 82: Heckmann, AfMw X, S. 136). Die *Musica theorica*, der Kommentar zu einem Musiktraktat des Mathematikers Brucaeus, ist ziemlich belanglos; Burmeister vernachlässigt die zentrale Frage der mathematischen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts nach dem Vorrang des pythagoreischen oder des syntonischen Systems. — Die *Musica practica* enthält Aufschlüsse über Mensur und Takt, Ergänzungen der Solmisation und Ratschläge für das Transponieren und die Verzierungspraxis. Den Ausgangspunkt der Taktlehre sieht Burmeister in dem Unterschied zwischen dem geraden Takt mit gleichmäßigem und dem ungeraden Takt mit ungleichmäßigem Auf- und Niederschlag. Unter den geraden Takt fallen die zweiteiligen Semibreven des *Tempus perfectum* (der Unterschied zwischen Kreis mit und ohne Strich sowie zwischen Halbkreis mit und ohne Strich ist aufgehoben), unter den ungeraden Takt die dreiteiligen Breven oder Semibreven der *Tripla* und *Hemiola*: Breven in der *Tripla* bzw. *Hemiola major*, Semibreven in der *Tripla* bzw. *Hemiola minor*. Da aber das Tempo nach dem Charakter des einzelnen Werkes frei gewählt werden soll, verblissen die Unterschiede, außer dem Gegensatz zwischen geradem und ungeradem Takt, zu bloßen Differenzen der Schreibweise. R. entwickelt Burmeisters Mensur- und Taktlehre lückenlos und klar (S. 76 ff.), irrt sich aber, wenn er meint (S. 90), von einem Tempowechsel innerhalb eines Stücks sei bei Burmeister noch nicht die Rede, und in *Fridericis Forderung* (1619), das Tempo „nach dem Worte des Textus“ zu verändern, „zeige sich schon die Schütz-Zeit“. Denn einerseits soll nach Burmeisters Ansicht der Anfang eines Satzes langsamer gesungen

werden als die Mitte (S. 96), und andererseits ist Fridericis Regel von Schneeß (1591) abgeschrieben, dessen Singregel nicht alle, wie R. (S. 98) angibt, von Finck und Chr. Praetorius übernommen sind. Mit Recht wendet sich R. (S. 87 f.) gegen G. Langes Vermutung, Burmeister habe die Solmisationssilben *se* für *b* und *si* für *h* bei Wilhelm von Hirschau gefunden; er hätte noch erwähnen können, daß Wilhelm von Hirschau (GS II, 180 b) und Otter (GS I, 348 b) umgekehrt die Stufe *b* als *sy* (= *synemmenon*) und die Stufe *h* als *se* (= *semitonium*) bezeichneten. — Von der einfachen Quarttransposition in den *cantus mollis* (mit \flat -Vorzeichnung), bei der die Intervalle erhalten bleiben (*transpositio analoga*), unterscheidet Burmeister die Transposition um einen Ganzton tiefer, aber gleichfalls mit einfacher \flat -Vorzeichnung, bei der ein Intervall sich verändert (*transpositio semianaloga*), und die *transpositio paraloga* mit mehreren Intervallveränderungen (etwa von *F* nach *E*). R. (S. 91 ff.) zitiert ähnliche Bemerkungen bei Quitschreiber und Calvisius, erklärt aber die seltsame Theorie nicht. Sie beruht offenbar auf der Unterscheidung von „Eigentlichem“ und „Akzidentellem“. Nur die Versetzung vom *cantus durus* (der untransponierten Skala mit *h* durum) in den *cantus mollis* (die Skala mit *b*) oder umgekehrt galt als „eigentliche“ Transposition; alle Vorzeichen außer dem einfachen *b*, das als diatonische Stufe aufgefaßt wurde, aber fielen unter den Begriff der *musica ficta*. (Auch Zarlino erwähnt in *Istitutioni* IV, 17 „irreguläre“ Transpositionen in die Unterquart, Ober- und Untersekunde *per musica finta*.) Bei der *transpositio semianaloga* oder *paraloga* werden demnach die Intervalle „eigentlich“ verändert, denn die Wiederherstellung der Tonart durch ein zweites \flat oder durch Kreuze ist nur „akzidentell“. — Die an rhetorischen Vorschriften orientierten Anweisungen Burmeisters für den kunstvollen Gesang vergleicht R. (S. 94 ff.) mit den schlichteren Singregeln von Finck, Chr. Praetorius, Calvisius u. a. Die bibliographischen Angaben sind unvollständig: Die Regeln aus den *Erotemata* von Chr. Praetorius sind von Molitor mitgeteilt (*Nachtridentinische Choralreform* I, S. 173); Fridericis *Musica figurata* gab E. Langelütje 1901 in einem Neudruck heraus; 20 Regeln aus dem Anhang der *Biciniorum libri II* von Calvisius sind in den *MfM* 33, S. 85 ff. abgedruckt, 11 Regeln aus dem Anhang des

Compendium musicae von Calvisius in der Dissertation von A. Allerup über J. A. Herbst, S. 32 ff.

Burmeisters *Musica poetica*, von der R. einen Faksimile-Nachdruck herausgegeben hat, ist für die Kenntnis neuer Gedanken und Gesichtspunkte in der Musiklehre um 1600 von zentraler Bedeutung. In den einleitenden Kapiteln erklärt Burmeister eine von den üblichen Tabulaturschriften abweichende Buchstabennotation für Anfänger in der Komposition und erläutert die Stimmlagen und Konsonanzen. (Zu S. 104–105 in R.s Dissertation: Die Bezeichnung „basis“ für den Baß stammt von Glarean, *Dodekachordon* II, 8 und III, 13; die Termini „simplex“ und „compositus“ gebraucht auch Zarlino, *Istitutioni* I, 16 für Konsonanzen innerhalb bzw. außerhalb der Oktavgrenze.) Den Hauptteil des Traktats gliedert Burmeister nach dem Vorbild der antiken Lehre von den drei Stilarten (die schon hinter den Definitionen der Messe, Motette und Chanson in Tinctoris *Diffinitorium* zu stehen scheint und im 18. Jahrhundert von Scheibe, *Critischer Musicus* 13, S. 99 ff., noch einmal aufgegriffen wird. Einfache Akkordik repräsentiert das *genus humile*, ein durch Klauseln und Dissonanzen geschmückter Tonsatz das *genus mediocre*, eine durch musikalische Figuren gehobene Schreibweise das *genus grande*. Burmeisters Ideal, das er in Lassos Werken verwirklicht fand, ist das *genus mixtum*, die Mischung der Stilarten „je nach der Beschaffenheit des Textes“. R. (S. 107 f.) zitiert Quintilian, Melandthon und Lossius, in deren rhetorischen Lehrbüchern das *genus mixtum* fehlt, und meint, Burmeister habe es von einer schwachen Andeutung bei Quintilian abgeleitet. Burmeisters Quelle ist aber offensichtlich Cicero, der im *Orator* (§ 100) von einem idealen Redner fordert, daß er die Stile mischt, die gewöhnlichen Dinge einfach behandelt (*humilia subtiliter*), die großen kraftvoll (*alta graviter*), die mittleren gemäßigt (*mediocria temperate*). — Burmeisters Lehre von den Akkorden, Akkordverbindungen und Satzfehlern wird (S. 108 ff.) ausführlich dargestellt und erläutert. Vielleicht hätte Burmeisters zwiespältiger Harmonie-Begriff (*Musica poetica*, S. 11, 17, 24) erwähnt werden sollen — „Harmonie“ heißt die Oktavgattung oder modale Oktave (nach antikem Wortgebrauch), aber auch das Zusammenpassen der Stimmen in einem Tonsatz oder der Töne

in einem Akkord; die Bedeutungen verbindet Burmeister in der Forderung, daß ein mehrstimmiger Satz durch eine Tonart bestimmt und in Schranken gehalten werden soll.

S. 110 spricht R. mißverständlich von „Akkord-Umkehrungen“ statt von weiter Lage; und daß Burmeister *cis* statt *des*, *dis* statt *es* usw. schreibt, besagt wohl nicht, daß er wußte, man sei „in der Praxis von der gleichschwebenden Temperatur nicht mehr weit entfernt“ (S. 116), sondern ist eine Organistengewohnheit. — Zur Benennung der Satzfehler benutzt Burmeister grammatische oder frei gewählte griechische Termini (nicht rhetorische: Das gleichzeitige Hinzufügen der Akzidentien \sharp und \flat zu zwei Tönen eines Akkords entspricht dem Wort-sinn der Bezeichnung *symploké* genauer als der rhetorische Sachverhalt; der musikalische Terminus ist also wohl nicht durch die Rhetorik vermittelt, wie R. S. 112 meint.) In der Klausel- und Moduslehre (S. 118 ff.) setzt sich Burmeisters akkordische Auffassung des Tonsatzes durch; die vierstimmigen Klauseln werden nach dem Abstand der Diskant- von der Baßklausel bei der Penultima eingeteilt, die Tonarten unter melodischem und harmonischem Gesichtspunkt betrachtet. An das Ethos der Tonarten, an dem übrigens schon Tinctoris zweifelte (CS IV, 18 b), glaubt Burmeister kaum mehr, versucht aber die traditionellen Charakteristiken auf die Stellung der Halbtöne in der diatonischen Skala zu den Hauptstufen der Modi (Grundform, Terz und Quinte) zu beziehen.

Das Kernstück der Arbeit ist die Erklärung der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre (S. 132 ff.). R. betont, daß Burmeister die Rhetorik vor allem als Muster einer ausgebildeten Kunstlehre heranzog und rhetorische Termini übernahm, um den Mangel an Bezeichnungen für musikalische Kunstmittel auszugleichen; Ungers These, die Rhetorik habe die kompositorische Praxis beeinflusst, lehnt er ab (S. 150). Allgemeine Vergleiche von Musik und Rhetorik, die Burmeister bei früheren Musiktheoretikern finden konnte, sammelt R. (S. 135 ff.) aus einer großen Zahl von z. T. wenig beachteten Traktaten. Wenn Stomius die Imitation als „*mimesis*“, Listenius die Vorzeichen als „*scopus*“ oder Hoffmann einen engen Ambitus als „*ellipsis*“ bezeichnet, so sind die Namen allerdings kaum als rhetorische Termini gemeint, sondern nach ihrem

einfachen Wortsinn gebraucht, um die Gelehrsamkeit der Autoren zu demonstrieren. Die Liste der Stellen mit Vergleichen von Musik und Rhetorik könnte noch verlängert werden. Prosdocius bezieht den musikalischen *color* (= Wiederholung) auf den rhetorischen (CS III, 226 a), Gafurius bezeichnet die Chromatik als *ornamentum* (*Practica musica* III, 13), Tinctoris vergleicht die Dissonanzen mit den grammatischen *figurae rationabiles* (CS IV, 144 b), und Glarean schreibt der Quinte F—c, die man „zum Prooemium gebrauchen möge“, eine „gleichsam dem Redner passende Anmut“ zu (*Dodekachordon* II, 22 und 26). — Bei den einzelnen Figuren fragt R. nach dem tertium comparationis des musikalischen und des rhetorischen Sachverhalts und kann in kenntnisreichen und ausführlichen Analysen frühere Erklärungen (Brandes, Unger) ergänzen oder verbessern, weil er Burmeisters Definitionen nicht mit rhetorischen Lehrbüchern des 18. oder 19. Jahrhunderts vergleicht, sondern auf Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert (Melancthon, Lossius) zurückgeht. Unklar bleibt Burmeisters Bezeichnung *syneresis* (rhetorisch das Zusammenziehen zweier Silben in eine) für die Synkope, weil R. (S. 153) nur Heyden und Calvisius zitiert, die in der Synkope ein Widerstreben gegen den Takt sahen. Nach einer anderen Auffassung (Vicentino), die Burmeister offenbar teilt (wie die Erklärung der Diskantklausel in der *Musica poetica*, S. 36, zeigt), galt die Synkope als Spaltung zweier Notenwerte und Zusammenziehung (!) des zweiten Teils der ersten Note mit dem ersten Teil der zweiten.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Annemarie Nausch: Augustin Pfleger. Leben und Werke. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Kantate im 17. Jahrhundert. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Bd. 4). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954. 103 S. mit 37 Notenbeispielen.

Die bereits 1941/42 als Kieler Dissertation fertiggestellte Schrift liefert wertvolle Bausteine zur Geschichte der geistlichen Kantate und der barocken Gelegenheitsfestmusiken, deren Gesamtdarstellungen noch immer ausstehen. Sie knüpft an zwei Abhandlungen an, die Pfleger erst eigentlich in den Gesichtskreis der Musikforschung gerückt haben: Fritz Steins Nachweis, daß ihm ein in Uppsala aufgefundener Evangelienkantaten-

Jahrgang zugehört (Festschrift für Max Schneider, Halle 1935, 126 ff.), und Friedrich Blumes Studie von 1939 über Pflegers Kieler Universitäts-Oden (erweitert in AfMf VIII, 5 ff.).

Auf Grund der nur sehr spärlich fließenden biographischen Quellen war lediglich für einen kurzen Lebensabschnitt des Komponisten Klarheit zu erzielen: 1661 erscheint sein Name auf dem Titelblatt des Erstlingswerkes *Psalmi, Dialogi et Motettae 2, 3, 4 et 5 vocum*, 1661/62—1665 ist er Vizekapellmeister am Güstrower Hof, dann wirkt er — mehr oder weniger in der Nachbarschaft Tunders, Weckmanns, Buxtehudes u. a. — als Hofkapellmeister in Gottorp, eine Stellung, die ihm zahlreiche ehrenvolle Aufträge, z. B. die Komposition der Festmusik zur Gründung der Kieler Universität, einbrachte und die er 1673 aus unbekanntem Gründen verließ. Erst 1686 taucht Pflegers Name wieder und zugleich zum letzten Male gelegentlich seiner zweiten Heirat in Schlackenwerth (Nordböhmen) auf. Zur Ausfüllung der biographischen Lücken stellt die Verf. einige gut fundierte Hypothesen auf, deren bestechendste eine Lehrzeit Pflegers bei dem italienisch orientierten Johann Erasmus Kindermann in Nürnberg ansetzt. — Außer den S. 18 f. erwähnten lexikalischen Angaben wären u. a. noch zu nennen: J. H. Zedler, *Universal-Lexicon* Bd. 27, Leipzig/Halle 1741; Chr. G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon* 3. Teil, Leipzig 1751; Adlung-Rotermund, *Gelehrten-Lexicon*, 6. Bd., Bremen 1819; G. Schilling, *Universal-Lexicon der Tonkunst* Bd. 5, Stuttgart 1837; Ersch u. Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* III. Sect. 24. Tl., Leipzig 1846, und F. S. Gaßner, *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1847. Vor allem wäre auf die Bemerkungen bei Schilling einzugehen, da sie auch ein Urteil über Pflegers Werke enthalten. Der Hinweis, Pflegers Name finde sich weder in einer Musikgeschichte noch in irgendeinem neueren Lexikon (S. 20), ist im Hinblick auf *Sohlmans Musiklexikon*, Bd. 4, Stockholm 1952, zu korrigieren.

Den weitaus größeren Raum nimmt die Untersuchung der Werke ein, wobei im einzelnen naturgemäß stets die Fragen nach Herkunft und Kombination der Texte (reine Instrumentalkompositionen sind von Pflieger nicht bekannt) und von hier aus nach Bildung und Zusammensetzung des musikalischen Stils im Mittelpunkt stehen. Die Verf.

zeigt, daß sie die ihr gestellten Aufgaben klar erkennt, sie geschickt in Angriff zu nehmen und formale, melodische und satztechnische Einzelheiten richtig zu beurteilen versteht. Bei den sechs „*Universitäts-Kantaten*“, dem einzigen erhaltenen weltlichen Werk Pflegers, wird vor allem der sich in der Wahl der Besetzung, der Anwendung der musikalischen Mittel und der Textinterpretation äußernde Unterschied der Formgebung und Ausdrucksweise zwischen den repräsentativen, prunk- und formelhaft wirkenden vier lateinischen und den intimen, weniger schematischen beiden deutschen Stücken hervorgehoben und auf den dokumentarischen Wert, den die Werke für den Musikhistoriker haben, hingewiesen. Die lateinischen Frühkompositionen, die erwähnten *Psalmi, Dialogi et Motettae*, deren Basso-continuo-Stimme leider verschollen ist, lassen deutlich italienischen Einfluß erkennen und zwingen die Verf. zu dem Schluß, die Lehrzeit des Komponisten bei einem Italiener oder italienisch ausgerichteten Deutschen anzunehmen: eine gute Stütze der Kindermann-Hypothese. Von den späteren lateinischen Werken müssen die 89 Güstrower Kompositionen, die dem Namen nach aus einem in Schwerin aufbewahrten Katalog von 1664 bekannt sind, entgegen Eitner als verschollen gelten. Die 26 geistlichen Kompositionen der Dübenschensammlung in Uppsala, von denen einige Datierungen zwischen 1664 und 1674 aufweisen, zeigen deutlich einen Stilwandel gegenüber dem Erstlingswerk, der sich äußerlich in der Bereicherung des Klangapparats und der viel stärkeren Beteiligung der Instrumente am kompositorischen Geschehen kundtut. „*Wie in den Frühwerken, so stehen auch in diesen Kompositionen die verschiedensten Formen und Stilarten nebeneinander*“ (S. 43). In bezug auf die Besetzung interessieren hier besonders die speziell Tunder-Buxtehudesche Gattung des solistischen Konzerts mit vier Instrumenten, die 8—9stimmige Kantate für 4 oder 5 vokale und 4 instrumentale Stimmen und das groß angelegte mehrhörige Konzert. Als Kuriosum in textlicher Hinsicht heben sich zwei Werke ab, die lateinischen Bibeltext mit lateinischer Dichtung verknüpfen: der Dialog „*Eheu mortalis*“ und die Komposition „*Frates, ego enim accepi*“. Erst in dem durch F. Stein bekannt gewordenen Evangelienjahrgang muß schließlich das Latein völlig der deutschen Sprache weichen. Mit Recht

wird dieser Komplex, der vor allem durch die eigenartige Textbehandlung auffällt, in der das Kombinationsprinzip extreme Formen annimmt, als Spätwerk erklärt. Daß die Verf. beim Versuch der stilistischen Einordnung der einzelnen Werke Pflegers oft über ein „Non liquet“ nicht hinauskommt (u. a. S. 25, 28, 45), ist zwar zu bedauern, aber an sich nicht so sehr verwunderlich, wenn man den Mangel an verschiedenen einschlägigen Vorarbeiten, z. B. einer umfassenden Geschichte der italienischen geistlichen Kantate, bedenkt. (Auch der im Peters-Jahrbuch für 1940 angekündigte zweite, stilgeschichtliche Teil von F. Blumes grundlegender Studie über Buxtehudes Kantatenwerk steht noch aus.) So ist auch das letzte Wort darüber noch nicht gesprochen, ob gewisse Formen und Gestaltungsweisen mehr oder weniger ausschließlich bei Pflieger auftreten (u. a. S. 28, 49, 53, 55, 76, 84), da noch längst nicht alles erhaltene Vergleichsmaterial ausgewertet und vieles — man denke etwa nur an Buxtehude — überhaupt verloren ist. Damit soll die Fähigkeit Pflegers zur Entwicklung eines eingetragenen, ausdrucksstarken Personalstils keineswegs in Abrede gestellt werden, obgleich vorderhand als Fazit „ein Stilkonglomerat aus allen kantatengeschichtlichen Zusammenhängen im 17. Jahrhundert“ (S. 93) bleibt. Die Frage, wieweit für die relativ frühen Universitätskantaten von 1665 außer den Tunderschen schon direkte Vorbilder Buxtehudes von Bedeutung waren (S. 27), läßt sich so lange nicht beantworten, als wir keine Werke aus der frühesten Zeit des großen Meisters kennen; die in Anm. 103 genannten Kantaten Buxtehudes sind jedenfalls jünger. Überhaupt wird man sich Pflieger doch wohl gleichaltrig mit oder eher noch etwas älter als Buxtehude vorzustellen haben. — Warum ist übrigens die Identität des Stückes „*Missus est angelus*“ aus der Dübenschen Sammlung mit dem gleichnamigen und gleichbesetzten des Erstlingswerks von 1661 bloß vermutet (S. 42), nicht festgestellt?

Der im großen und ganzen gute Eindruck, den diese Arbeit hinterläßt, wird rein äußerlich ziemlich verwischt durch Unstimmigkeiten, die auf allzu flüchtiges Korrekturlesen zurückzuführen sind. Vielfach sind in Anmerkungen die Seitenzahlen etc. des Manuskripts stehengeblieben (z. B. S. 9, Anm. 3; S. 23, Anm. 90), oder es finden sich an Stelle von genauen Verweisen lediglich

nichtssagende Bemerkungen wie „siehe vorher“, „vgl. Biographie“, „s. weiter unten“. Eine große Anzahl von Fußnoten enthält, besonders bei Werknachweisen in Gesamtausgaben und Denkmälern, falsche Band- und Seitenangaben, die das Nachprüfen außerordentlich erschweren. Es muß heißen Anm. 62 u. 63: s. Anm. 7 (statt 6); Anm. 103: G. A. Bd. III, S. 65 (statt VI, S. 63); Anm. 128: Bd. II, 2 (statt 22); Anm. 144: VIII/1, S. 123 (statt VIII, S. 120); Anm. 209: Bd. 12 (statt 11); Anm. 242: DTB XIII (= 24) (statt DDT 13); Anm. 253: S. 155 ff. (statt 133); Anm. 264: DTB (statt DDT); Anm. 282: XIII (= 24) (statt 53—54). Ferner sind einige störende Fehler zu verbessern. Es ist zu lesen: S. 10, Z. 21: *Flautin* (statt *Flantin*); S. 17, Z. 9 v. u.: Meyer (statt Mayer); S. 35, Z. 17 v. u.: *pathetisch* (statt *pathedisch*); S. 47, Notenbeisp.: (*Ad te levavi* (statt *levari*); S. 102: *Pirro* (statt *Pierro*). Leider ist die Schrift über das Verzeichnis aller (erhaltenen und nachweislich verschollenen) Werke des Kleinmeisters Pflieger hinaus nicht auch noch mit einem Register ausgestattet. Ein solches (und zwar aufgegliedert in Personen-, Orts- und Sachregister) ist aber, soll das einmal Geleistete für die weitere Forschung voll und ganz nutzbar sein, einfach unerlässlich, zumal bei einer Arbeit, deren Gegenstand weniger zentral und deren Resultat nicht in der Lösung eines großen Problemzusammenhangs, sondern in der Summe kleiner, aber wichtiger Einzelergebnisse liegt.

Franz Krautwurst, Erlangen

Werner Neumann: Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. o. O. (Berlin) 1953. Verlag der Nation. 319 S.

Neben der Flut popularwissenschaftlicher Veröffentlichungen von zweifelhafter Verlässlichkeit haben die letzten Jahre auch eine Anzahl ausgezeichnete Arbeiten hervorgebracht, die dem Wissenschaftler und Laien gleich wertvoll sind. Für die Bachforschung nimmt die hier besprochene Publikation dabei mit weitem Abstand die erste Stelle ein. Mit sicherem Blick für das Charakteristische und Wesentliche hat der Leiter des Leipziger Bach-Archivs reichhaltiges Material zum Leben und Werk J. S. Bachs zusammengetragen, darunter vieles zum ersten Male. Gerade den heutigen Menschen, der zum Studium umfangreicher Abhandlungen keine Zeit mehr zu haben glaubt und seinen Wissensdurst mit optischen Eindrücken zu stil-

len pflegt, kann dieser Bildband hilfreich in Bachs Leben und Schaffen einführen, und auch wer wissenschaftliche Orientierung sucht, findet sie hier in mancher Beziehung zuverlässiger als z. B. in dem heutiger Forschung nicht mehr genügenden Handschriftenband der Bach-Gesamtausgabe.

Das textliche Band bildet der von J. F. Agricola und C. Ph. E. Bach verfaßte Nekrolog; der erklärende Text ist bewußt knapp gehalten. — Die topographische Bebilderung umfaßt alte Stiche (Merian u. a.), Federzeichnungen, Radierungen usw., ergänzt durch neue, z. T. eigens für diesen Band geschaffene Photographien. Alte Stadtprospekte und Abbildungen von heute nicht mehr vorhandenen Baulichkeiten — z. B. dem 1774 verbrannten Weimarer Schloß, der Thomasschule — sind dabei besonders wertvoll.

Außerordentlich reichhaltig ist die Wiedergabe von Dokumenten. In verschiedenen Fällen können sie den Forscher der Aufgabe entheben, sich eigenes Bildmaterial zu verschaffen. So sind verschiedene Seiten aus dem *Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie* faksimiliert. Man sieht eine sorgsam abgezielte Handschrift mit Nachträgen in den eigenwilligen Schriftzügen C. Ph. E. Bachs. Begrüßenswert ist ferner der vollständige Abdruck des *Entwurfs einer wohlbestallten Kirchenmusik*. Wichtig für den Forscher ist die Mitteilung der wenigen als authentisch gesicherten Worte von der Hand der Anna Magdalena Bach (Bibeleintragung S. 279 und Unterschriften S. 301 u. 305). Die reiche Kenntnis gerade des Leipziger Archivmaterials, über die N. verfügt, führt zu einer anschaulichen Darstellung des Lebens an der Thomasschule und der Leipziger Ratsverhältnisse. Faksimiles aus den Ratsprotokollen, Bachs Dienstbereitschaftserklärung von 1723, Auszüge aus der Thomasschulordnung, Quittungen, Attestate, Schülerlisten, Briefe und Eingaben Bachs illustrieren die Begebenheiten im Leipzig Bachs.

Am unmittelbarsten berührt den Betrachter freilich Bachs Notenhandschrift. Das früheste datierbare Autograph, das heute noch bekannt ist, die Kantate „*Aus der Tiefe*“ (Nr. 131) von 1707, ist heute in amerikanischem Privatbesitz und schwer zugänglich. Aus annähernd gleicher Zeit stammt die Niederschrift des Hochzeitsquodlibets, das wohl zu Unrecht unter die Werke J. S. Bachs eingereiht worden (unter BWV-Nr. 524), zweifellos jedoch von ihm niedergeschrieben

ist, wie ein Vergleich der auf S. 77 wiedergegebenen Notenseite mit dem Autograph der 1708 geschaffenen Ratswechselkantate „*Gott ist mein König*“ (S. 72) erkennen läßt. Beide Schriftseiten zeigen die charakteristischen Merkmale der Bachschen Jugendschrift: zierliche, kleine Zeichen, eine starke Rechtsneigung der Buchstaben und der nach oben gestrichenen Notenhäse, kräftig geschwungene, kalligraphische c-Schlüssel, sorgfältig mit dem Lineal gezogene Taktstriche. Das Autograph der Adventskantate 61 von 1714 (S. 92) zeigt schon kräftigere Züge und steilere Schriftzeichen, ähnlich das der Jagdkantate 208 von 1716 (S. 98). Die Handschriftenprobe aus dem Orgelbüchlein (S. 103) gibt darüber hinaus Beispiele der Tabulaturhandschrift Bachs. Nebensächlichkeiten wie das Faksimile einer unausgefüllten Orgelbüchlein-Seite erhöhen immer wieder die Anschaulichkeit. Das Autograph der Köthener Kantate 173a gibt ein Beispiel für Bachs Verfahren bei der Parodierung mit kirchlichem Text (S. 110). Nicht zufällig dürfte mit den Köthener Werken auch die Vorliebe für sorgfältig oder gar in Zierschrift geschriebene Titel und Überschriften auftauchen (vgl. S. 115, 123—129). Die Handschriften der Leipziger Zeit zeigen demgegenüber ein anderes Bild. Die ständige Verpflichtung zu Terminarbeiten verhindert das Zustandekommen besonderer Konzepte; Korrekturen in den Partituren bilden die Regel (S. 144 u. ö.), das Lineal bleibt meist beiseite (S. 145 f. u. ö.) und fehlt später sogar in Reinschriften (S. 181, 189); Besetzungsangaben stehen in der Regel nur noch da, wo es Zweifel zu beseitigen gilt; freie Notenzeilen unter vollstimmigen Sätzen werden zum Niederschreiben von später folgenden geringstimmigen ausgenutzt (S. 159), die zierliche Schrift, die 1723 noch gelegentlich zu finden ist (S. 178, 180), weicht in den 1730er Jahren kräftigen Zügen (S. 181, 214 f., 223, 269), die Rechtsneigung der Notenhäse nimmt wieder zu, jetzt aber als Zeichen einer flüchtigen Schrift. Demgegenüber bleiben jedoch die von Bach selbst geschriebenen Stimmen meist sorgfältig, übersichtlich und für den Spieler gut lesbar (S. 233, 245). In den 1740er Jahren schließlich wird Bachs Notenschrift zuweilen auffallend klein und dick (S. 276 f., 291—293), wengleich daneben auch Seiten in ausgreifender Schrift zu finden sind (S. 289 f.).

Diese kurzen Hinweise zeigen bereits, daß dem Forscher mit N.s. Bildband reichhaltiges Studienmaterial an die Hand gegeben ist, dessen Auswahl und Erläuterung auf der Höhe der heutigen Forschung stehen. Selbstverständlich wird die Tatsache, daß nur eine Auswahl geboten werden konnte, dem wissenschaftlichen Gebrauch zuweilen Grenzen setzen. Hier hilft der am Schluß des Buches mitgeteilte Quellennachweis weiter; wertvolle weitere Ergänzungen verspricht die vom Bach-Archiv geplante Faksimile-Reihe, deren erste Veröffentlichung — Bachs *Entwurf* von 1730 — bereits vorliegt.

Alfred Dürr, Göttingen

Hans Peter Schanzlin: Johann Melchior Gletles Motetten. Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 2. Verlag Paul Haupt Bern 1954, XV und 143 S.

Wie der Verf. selbst betont, kann Gletle nur bedingt der schweizerischen Musikgeschichte zugerechnet werden, da er in der Zeit, in der er sein acht Werkgruppen umfassendes Schaffen veröffentlichte (1667 bis 1684), auch als Domkapellmeister in Augsburg tätig war. Bisher ist er vor allem durch die mehrstimmigen weltlichen Kompositionen der *Musica genialis* (op. 4 u. 8) bekannt geworden, die H. J. Moser in seinem *Corydon* als einen wichtigen Beitrag zur volkstümlichen Augsburger Liederschule gewürdigt hat. Auf die Messen des op. 3 hat W. Vogt in einer Dissertation von 1937 die Aufmerksamkeit gelenkt. Nachdem H. P. Schanzlin in der vorliegenden Studie die opera 1 und 5 von 1667 und 1677, die *Motettae sacra concertatae* und die *Motettae a voce sola* einer eingehenden und sehr sorgfältig gearbeiteten Untersuchung unterzogen hat, sind wir nunmehr über den größten Teil von Gletles Schaffen unterrichtet. Es kommt hinzu, daß eine Arbeit des Verf. über die Psalmen (op. 2) und die Veröffentlichung einer Auswahl aus den drei genannten Sammlungen sowie aus den Litanien (op. 6) in den Schweizerischen Musikdenkmälern bevorstehen.

Schon die Originaltitel von op. 1 und 5 zeigen, daß es sich bei den Stücken dieser Sammlungen nicht um Motetten im heute gebräuchlichen Sinne handelt. Vielmehr sind es fast ausschließlich geistliche Konzerte für eine und mehrere Solostimmen mit B. c. Den

meisten sind außerdem Instrumente beigegeben. Einige der Stücke kommen in ihrer Anlage der zyklischen Kantatenform nahe; fünf „Motetten“ aus op. 5 stellen sogar strophische Lieder mit Ritornellen dar. Insofern ist der von Sch. gewählte Titel mißverständlich, wenn er auch, von der damaligen Zeit her gesehen, gerechtfertigt ist.

Die Arbeit gliedert sich in einen historischen und einen analytisch-stilkritischen Teil. Die der „Entwicklung der solistischen und wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik im 17. Jahrhundert“ gewidmete Darstellung ist sehr reich mit Zitaten aus der zeitgenössischen und neueren wissenschaftlichen Literatur belegt. Sie wird dadurch, vor allem für den fachlich weniger vorgebildeten Leser, von besonderem informierendem Wert. Wenn Sch. sich hier von den Forschern distanziert, die die Musik des 17. Jahrhunderts unter den Stilbegriff des Barock stellen, so bekennt er sich damit zu den Grundsätzen seines Lehrers Handschin. Die gleiche Reserve läßt der Verf. auch walten, wenn er im zweiten Teil der Textdeutung Gletles nur gelegentlich mit den Mitteln der musikalischen Figurenlehre beizukommen sucht, obgleich das Werk dieses Meisters eine Fundgrube dafür zu sein scheint. Etwa die Hälfte der Texte beider Sammlungen sind lateinische Neudichtungen von stark emotionalem Gehalt; bei den übrigen handelt es sich vorwiegend um liturgische Texte, Paraphrasen oder liturgische Texte mit Einlagen. Interessante Ausblicke werden für die Beurteilung der Stellung Gletles zu seinen schweizerischen, österreichischen und süddeutschen Zeitgenossen eröffnet. Das gilt für beide Teile der Arbeit. Gemeinsamkeiten werden vor allem mit J. K. Kerll und R. I. Mayr nachgewiesen. Leider liegt aber das Leben Gletles immer noch so im Dunkel, daß nicht entschieden werden kann, ob direkte Beziehungen zu diesen beiden Meistern bestanden haben.

Im zweiten Teil nimmt eine Untersuchung von Form, Aufbau und Stil der insgesamt 72 „Motetten“ den größten Raum ein. Gerade im Hinblick auf diesen Abschnitt ist es zu bedauern, daß auf einen Noten- anhang verzichtet werden mußte. Hoffentlich wird man Gelegenheit haben, an Hand einer geeigneten Auswahl im Denkmälerband die Analysen nachzuvollziehen. Um so erfreulicher ist es, daß man beim Studium der Untersuchungen zur Melodik, Harmonik, Rhythmik und Metrik, die zunächst

unabhängig vom Text und dann in Beziehung zu ihm vorgenommen werden, an zahlreichen kleineren Notenbeispielen eine Hilfe findet. Eine Neigung zu bestimmten formelhaften Bildungen weist Sch. sowohl in der Melodik als auch in der Rhythmik nach. Ob sich die Rezitiermotive auf gleicher Tonhöhe (S. 60 f.) nicht vom Lektionston herleiten lassen? Und sollte man nicht in einigen Fällen, in denen Sch. Modulationen feststellt (S. 79), besser von Ausweichungen oder Sequenzen mit Einschaltung von Klammerdominanten sprechen? Abgesehen davon spielt auch die wirkliche Modulation eine wesentliche Rolle, so wie Gletle überhaupt als Harmoniker zu fesseln vermag. Trefend wird seine Neigung zu harmonischen Rückungen, insbesondere zur Verwendung von terzverwandten Klängen hervorgehoben (S. 80). Doch auch in anderer Hinsicht hebt sich Gletle aus seiner Umgebung heraus. So trägt seine Kirchenmusik „*unverkennbar persönliche Züge, etwa dort, wo in Übereinstimmung mit dem weltlichen Schaffen der volkstümlich-liedhafte Einschlag stärker hervortritt*“ (S. 2). Sieht man von den Strophenliedern in op. 5 ab, so zeigt sich der liedhafte Einschlag vor allem in den Stücken, in denen die Strophen-Aria mit Kantatenelementen (in der Art der protestantischen Choralkantate) verbunden wird. Wenngleich ein Einfluß von seiten der evangelischen Kirchenmusik in Süddeutschland nachgewiesen werden kann, nimmt Sch. doch an, daß für Gletle eher italienische Vorbilder in Betracht kämen. Immerhin haben sich dessen schweizerische und süddeutsche katholische Zeitgenossen dieser Praxis nicht bedient (S. 52). In der Sammlung von 1677 sieht Sch. die konsequente Fortführung der in dem Druck von 1667 in Erscheinung tretenden Tendenzen. Im Gegensatz zu op. 1 kommt Gletle in op. 5 zu einfacheren und klarer gegliederten Formen, ohne daß man bereits von einem Formschema, d. h. von einer fertigen Kantatenform, sprechen könnte. Vielmehr besteht gerade in der Mannigfaltigkeit von Form, Stil und Besetzung der Reiz der Stücke beider Sammlungen. Gletle ist ein typischer Vertreter der Übergangszeit. Unter den Kleinmeistern im katholischen Süddeutschland gebührt ihm besondere Beachtung. Es ist das Verdienst Sch.s, seine Bedeutung auf dem Gebiet kirchlicher Gebrauchsmusik ins rechte Licht gerückt und seine geschichtliche Stellung näher bestimmt zu haben.

Kurt Gudewill, Kiel

Karl Geiringer: *Music of the Bach Family. An Anthology*, Cambridge 1955, Harvard University Press, 248 S.

Ein stattlicher Band ist hier der Dynastie Bach gewidmet. 14 „Bache“, wie man sie ganz allgemein und achtungsvoll in Thüringen nannte, sind mit wichtigen Proben aus ihrem Schaffen vertreten, aber auf den größten, Johann Sebastian, ist bewußt verzichtet worden, da, wie es in dem Vorwort heißt, sein Werk ohnehin schon tief verankert ist. Die musikgeschichtliche Bedeutung der Bache ist längst bekannt, aber um die Kenntnis der Werke vieler Familienmitglieder ist es noch nicht so gut bestellt. Um so bemerkenswerter ist die liebevolle Zusammenstellung, die Geiringer hier vorgenommen hat. Sie reicht von Johann (1604 bis 1673) bis zu Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759—1845), umspannt also fast zweieinhalb Jahrhunderte oder den Zeitraum vom Frühbarock bis in die Romantik. Ein erstaunliches Phänomen, daß eine Familie so lange schöpferisch tätig sein konnte! Gewiß, vor und nach Johann Sebastian muß man mit anderen Größenordnungen rechnen, aber schlechte Musik hat keiner der 14 Meister geschrieben. Vor allem hat sich die Genialität Johann Sebastians auf einige seiner Söhne übertragen. C. Ph. E. und J. Chr. Bach haben auf die Entwicklung der neueren Tonkunst unbestreitbar großen Einfluß gehabt, und ohne sie hätte die Wiener Klassik vielleicht nicht ihre weltumspannende Bedeutung erreichen können.

G.s Veröffentlichung ist mustergültig: eine kleine Tabelle stellt die Musiker der Familie vor, jedem Komponisten sind ein kleiner biographischer Abschnitt, kurze Werkanalysen, Quellenangaben und Literaturnachweise beigegeben. Die Auswahl der Kompositionen ist vielseitig und zeigt charakteristische Schaffensmomente teils in vollständigen Werken, teils in Auszügen. Den vorwiegend geistlichen Werken der frühen Bache stehen als Zeugnisse des 18. und 19. Jahrhunderts meist weltliche Kompositionen gegenüber, was auf die völlige Wandlung der soziologischen Struktur deutet. Die Kontinuität der Familienentwicklung wird in dem naturgemäß engen Rahmen einer Anthologie sehr anschaulich: jenes streng Lutherische, das seine Grundlagen noch in Michael Praetorius hat und das über Heinrich Schütz und Buxtehude bis zu Johann Sebastian weiterwirkt. Das betrifft die 6st. Motette „*Unser Leben ist*

ein Schatten“ von Johann Bach ebenso wie Heinrich Bachs Kantate „*Idi danke dir, Gott*“, die Motette „*Herr, ich warte auf dein Heil*“ von Johann Michael und die Klavierwerke von Johann Christoph Bach. Auch der Humor der Bache kommt zu seinem Recht in der 3st. Schluß-Aria aus der Kantate *Der Jenaische Wein- und Bierrufer*. Ausgezeichnete Werke sind die Ouvertüre D-dur von Johann Bernhard sowie Auszüge aus der Motette „*Gott sey uns gnädig*“ und aus der *Trauer Music* von Johann Ludwig Bach, die hier erstmals veröffentlicht werden.

Auch Wilhelm Friedemann ist mit bisher nicht edierten Werken vertreten, die in ihrer reichen Phantasie den Eindruck seiner Genialität durchaus festigen: zwei Sätze aus der Sonate F-dur für zwei Flöten und das leider unvollendete Konzert Es-dur für Cembalo und Streicher. C. Ph. E. Bach ist nicht, wie es nahe läge, mit Klaviersonaten bedacht worden. Die Sonate C-dur für Klavier, Violine und Violoncell, hier nach dem Autograph in der Universitätsbibliothek Tübingen, ist übrigens — mit fünf anderen Sonaten bzw. Trios — 1952 von Ernst Fritz Schmid mit ausführlichem Revisionsbericht herausgegeben worden (Bärenreiter-Ausgabe 305). Mit Dank nimmt man das schöne Lied *Die Trennung* auf, das über den zeitgebundenen Text hinaus in seinem Tief-sinn auf Beethovens Lyrik vorausweist, und ein prächtiges Zeugnis der Kunst Philipp Emanuels ist die 1756 komponierte Sinfonie e-moll für Streicher und Cembalo, auf deren Wirkung in ihrer Zeit und ihre verschiedenen Bearbeitungen G. ausführlich eingeht. Aus einem alten Druck (jetzt Kongreßbibliothek Washington) und dem Original (Harvard University, Cambridge) sind zwei Werke von Johann Ernst Bach genommen worden (im Largo der Sonate F-dur fehlen nach heutiger Schreibweise die Auflösungszeichen für die ersten Noten der Oberstimme im Klaviersatz T. 2/3 sowie in der Violinstimme T. 6). Einen würdigen Kirchenstil repräsentieren die drei Sätze aus dem 6. Psalm „*Herr, sei mir gnädig*“.

Merkwürdigerweise sind auch die Werke von Johann Christoph Friedrich nur wenig bekannt. An seine Brüder reichte er gewiß nicht ganz heran. Trotzdem findet sich auch bei ihm viel Schönes und Musikantisches, das sich durch natürliche Würde auszeichnet. Der Altersgenosse Haydns, selbst Hofkapellmeister, erinnert in einem Werk wie der

Sonate C-dur für Flöte, Violine, Viola und Continuo auffallend an frühe Gesellschaftsmusik des großen Österreicherers. Sein Sohn Wilhelm Friedrich Ernst (1759—1845), der letzte der komponierenden Bache, hat sicher nicht die Bedeutung seines Vaters, aber er zeigt, abgesehen vom selbstverständlich beherrschten Handwerk, den echten Humor der alten Musikerfamilie, z. B. in dem sechshändigen Klavierstück *Das Dreyblatt*, für das er auch noch eine Spielanweisung gibt. Von bezaubernder Schlichtheit ist das *Wiegenlied einer Mutter*, von spielerischer Freude das Sextett Es-dur in der ungewöhnlichen Besetzung für Klarinette, zwei Hörner, Violine, Viola und Violoncello, das die gute Kenntnis der Wiener Klassik verrät.

Johann Christian Bach ist mit einem Stück aus seinen *Favourite Songs sung at Vaux Hall*, einem Musterbeispiel seines italienischen Stils (1767), vertreten und — das muß besonders begrüßt werden — mit drei Instrumentalsätzen aus seiner 1779 in Paris aufgeführten einzigen französischen Oper *Amadis des Gaules*, die voller Laune und Empfindung sind und in praktischen Ausgaben zugänglich gemacht werden sollten.

G.s Buch ist eine vortreffliche Sammlung, die die Bibliothek eines jeden Musikfreundes zieren kann. Helmut Wirth, Hamburg

Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 38. Jahrgang, 1954. Verlag J. P. Bachem, Köln. 110 S.

Der fünfte Band des Kirchenmusikalisches Jahrbuches, den K. G. Fellerer seit dem Wiederaufleben des angesehenen Periodikums nach dem Kriege vorlegt, zeichnet sich dadurch aus, daß er im wesentlichen sehr gehaltvolle und neue Erkenntnisse vermittelnde Beiträge enthält. Wiederum zeichnen sich die Brennpunkte der Forschung auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik deutlich ab: Gregorianik, Palestrinazeit und anschließende a-cappella-Epoche, Reformbestrebungen des 19. Jahrhunderts.

Über „*Improvisation im Gregorianischen Gesang*“ stellt Helmut Hucke eine kleine Untersuchung an. Er legt ihr die Gradualverse des 5. Tons zugrunde und kommt zu dem Ergebnis, daß sich in einer Gruppe von gregorianischen Melodien Anzeichen für eine „*regulierte Improvisationspraxis*“ feststellen lassen, d. h. daß diese Praxis nach gewissen Schemata und mit einigermaßen festliegenden melodischen Elementen gearbeitet hat. — Lucas Kunz geht wieder einmal einer

Theorie zu Leibe, indem er „*Herkunft und Bedeutung des Episems*“ von Grund auf neu zu klären versucht. Nach seinen Darlegungen ist das Episem nach dem Vorbilde des antiken Hyphen gebraucht worden, dessen graphische Form es nachahmt. Das Hyphen, ein Mittel, zusätzliche, also nichtmetrische Dehnungen anzuzeigen, findet er z. B. beim Oxyrhynchos-Hymnus. Das ist eine wichtige Entdeckung, und wenn das Episem nichts anderes ist als das Hyphen, wird den Mensuralisten ein gutes Stück Boden unter den Füßen weggezogen. Man darf also auf die Reaktion gespannt sein, die Kunzens Ausführungen im Lager seiner Gegner hervorgerufen werden. — Was Walther Lipphardt in seinem Beitrag „*Ein Quedlinburger Antiphonar des 11. Jahrhunderts*. (Berlin, Staatsbibliothek Mus. ms. 40 047)“ über die bekannte Choralhandschrift mitteilt, ist von großer Bedeutung. Zunächst gelingt es ihm, eindeutig nachzuweisen, daß die Handschrift in Quedlinburg für das dortige Frauenkloster geschrieben worden ist. Dann kann er sogar das Entstehungsjahr ermitteln; es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß seine Datierung „um 1018“ richtig ist. Schließlich macht er die Priorität des Ms. für ein Offizium zu Mariä Geburt glaubhaft. Jedenfalls beweist er die Sonderstellung der Handschrift an manchen Einzelheiten, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Ein Vergleich mit dem Codex Hartker, der durch eine von Lipphardt vorgeschlagene Reproduktion des Quedlinburger Antiphonars ermöglicht werden würde, könnte nach seiner Ansicht auch neue Aufschlüsse über Notationsfragen geben. — Johannes Klassen legt die Fortsetzung seiner Arbeit über Palestrinas Parodiemessen unter dem Titel „*Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas*“ vor. Was dem Teil dieser Arbeit, der im 37. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs veröffentlicht worden ist, fehlte (vgl. meine Besprechung in Jahrg. VII, S. 481), erscheint nun hier als 30 Seiten umfassende Einzelstudie. Wenn man sich an das im Übermaß substantivierte Deutsch und die nicht immer sinnfälligen Termini des Verf. gewöhnt hat, gewinnt man seinen Darlegungen viel Interesse ab. Er geht der Verwendung der Themen aus den parodierten Vorlagen gewissenhaft auf den Grund und liefert damit einen Beitrag zur Parodietechnik, der durchaus willkommen ist. Nur auf dem Wege über genaue Untersuchungen an

einzelnen Gruppen von Parodiemessen werden wir ja Wesen und Wandlungen dieser Technik ganz erfassen können. — Ein ebenso stoffreiches wie mit neuen Entdeckungen gespicktes Referat stammt aus der Feder von Hellmut Federhofer, der auf seinen Expeditionen in die Grazer Archive eine Fülle von bisher unbekannt Namen und Werken gefunden hat. „*Pietro Antonio Bianco und seine Vorgänger Andreas Zweidler und Pietro Ragnò an der Grazer Hofkapelle*“ sind dieses Mal Gegenstand seiner Untersuchungen. Man kann in einer Rezension unmöglich alle Einzelheiten aufzählen, die der Erwähnung wert wären. So muß man sich darauf beschränken, den Aufsatz zur Lektüre besonders dringend zu empfehlen; er ist der beste im vorliegenden Bande. — „*Das Prager Provinzialkonzil 1860 und die Kirchenmusik*“ behandelt Rudolf Quoka, ein Thema, das mehr den katholischen Kirchenmusiker als den Musikhistoriker interessiert. Es kommt dem Verf. darauf an, den Unterschied zwischen den tschechischen und den deutschen Erfolgen auf dem Gebiet der cäcilianischen Reform zu zeigen. Auf tschechischer Seite ist man jedenfalls damit weiter gekommen. — Rudolf Walter legt die dritte Studie über Max Regers Choralbearbeitungen für Orgel vor: „*Max Regers Choralvorspiele in ihrer Auseinandersetzung mit geschichtlichen Vorbildern*“. Der Beitrag ist, wie seine Vorgänger im 36. und 37. Jahrgang, sehr aufschlußreich. (Störend wirkt, daß der Verf. Literatur, die er schon in den beiden früher erschienenen Studien erwähnt hat, nur mit „a. a. O.“ zitiert, so daß man schon die vorhergehenden Bände des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs zur Hand haben muß, wenn man sich genau orientieren will.) — Zum Schluß bringt der vorliegende Jahrgang drei Seiten mit kurzen Buchbesprechungen. Leider sind einige Druckfehler stehen geblieben. S. 17 ist eine Zeile verstellt, und zwar recht unglücklich; S. 109 ist Walter Supper stets als „Super“ zitiert. Man freut sich, Fellerer zu dem besonders gut gelungenen Jahrgang beglückwünschen zu können. Möge ihm der Gott der Schriftleiter weiterhin gewogen bleiben!

Hans Albrecht, Kiel

Poul Hamburger: Subdominante und Wechseldominante — Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, Kopenhagen / Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1955, 252 S.

Hamburger, mit Veröffentlichungen wie „Koralharmonisierung i Kirketonart“ (1948), „Harmonisk Analyse“ (1951) und „The Ornamentations in the Works of Palestrina“ (Acta musicologica XXII) hervorgetreten, setzt sich in seinem neuesten Werk mit dem Fragenkomplex seines Themas in umfassender Weise auseinander. Das Buch mit seinen zahlreichen Notenbeispielen und der Fülle von Notenhinweisen zeichnet sich durch eine ebenso gründliche, in strittigen Punkten stets das Pro und Contra sorgfältig abwägende und auf zeitgenössische Theoretikeraussagen gestützte Argumentation aus wie durch eine tiefgreifende, linear-kontrapunktische und vertikal-harmonische Belange zugleich umfassende Sicht, die sich vielfach in geistvollen Bemerkungen mit der herkömmlichen Theorieanschauung kritisch auseinandersetzt.

Lediglich am Rande sei daher vermerkt: eine der für die Unmöglichkeit des äolischen übermäßigen Sextakkords gegebenen Begründungen, das im 16. Jahrhundert nicht übliche Chroma *dis*, ist angesichts der Transpositionsmöglichkeit nicht recht stichhaltig, die Behauptung von Mozarts „*subtiler Orthographie*“ durch Gegenbeispiele leicht widerlegbar, das Fehlen der gerade hier vielfach ausschlaggebenden Alterationszeichen bei sonstiger Anwendung Riemannscher Chiffrierung scheint nicht recht begründet, wie man auch bei den im übrigen reichen Ausblicken auf neuere Verhältnisse Hinweise auf die Bedeutung dieser Vierklänge für den Personalstil mancher Komponisten (so z. B. des Sekundakkords nicht nur für Bach, sondern [Zäsuren!] für Chopin) vermißt und schließlich gern eine kurz andeutende Ausführung der enharmonischen Identität des verkürzten Dominantnonenakkords mit tief alterierter Quinte und kleiner None mit dem eine verminderte Quinte (bzw. übermäßige Quarte) entfernten Dominantseptakkord gesehen hätte. — Sehr zu bedauern aber ist das Fehlen einer Übersetzung des im Anhang in dänischer Sprache wiedergegebenen *Résumés* und einer gründlichen, sprachkundigen Redigierung (wodurch störende kleine Versehen in Orthographie, Silbentrennung, Interpunktion und Syntax leicht vermeidbar gewesen wären).

Aber diese kleinen sachlichen Anmerkungen sind irrelevant angesichts der hervorragenden Leistung, die der Verf. mit diesem Buche bietet, das — rein wissenschaftlich und als solches nur dem Fachmann zugänglich

und verständlich — durch den klaren Aufbau, die fesselnde Darstellung (mit der programmatischen Voranstellung des Beginns von Beethovens Klaviersonate op. 31/3!) und den überaus reichen Inhalt einen äußerst bemerkenswerten Beitrag zur historischen Harmonielehre und als Seitenstück eine überaus begrüßenswerte Ergänzung zu Glen Haydons vor zwanzig Jahren erschienener Arbeit „*The Evolution of the Six-Four-Chord*“ bildet.
Gerd Sievers, Wiesbaden

Edith Mikeleitis: *Der große Mittag*. Verlag Otto Aug. Ehlers, Darmstadt o. J.

„*Friedrich sprang aus dem Bett und ging ans Fenster. Heftig atmete er die kühle Luft ein, und die Spannung in seinem Kopf ließ nach. Er beugte sich weit hinaus. Luzern schlief . . .*“. „*Verletzt wollte sich Friedrich abwenden, doch er vermochte seine Augen nicht von den ganz ineinander Vertieften zu lösen. Der gespannte Leidenszug in Cosimas Gesicht wich einer seligen Hingabe. Die kühle, wohlerzogene Cosima, die Adlige, verlor sich im Kuß des von seinem Genius berauschten Mannes . . .*“. Kriminalroman? Liebesroman? — fast könnte man es nach diesen willkürlich herausgegriffenen Zitaten aus dem „*Großen Mittag*“ glauben. Wer sind Friedrich, Cosima und schließlich der von „*seinem Genius berauschte Mann*“? — Personen eines Unterhaltungsromans? Weit gefehlt; Nietzsche, Wagner und Frau Cosima sind hier neben anderen (auch J. Burckhardt, H. v. Bülow und Peter Gast werden bemüht) von Edith Mikeleitis — sie mag manchen guten Unterhaltungsroman geschrieben haben — für eine „*Dichtung*“ verwandt, die nach Meinung der Autorin die „*Sternenfreundschaft*“ (!) Wagners und Nietzsches darstellen soll. Man weiß bei der Lektüre nicht, ob man über so viel Geschmacklosigkeit lächeln oder ob man sich über diese Art der Kolportage ärgern soll; ersteres wäre angebracht, der Vorwurf des Buches ist aber doch zu ernst, als daß man es mit Ironie abtun könnte. Der ernsthafte Leser wird wohl nicht über die ersten hundert Seiten hinauskommen; wenn der Rezensent diesen Roman dennoch in einer wissenschaftlichen Zeitschrift bespricht, dann nur, um dazu beizutragen, daß endlich einmal gewisse Romanciers aufhören, Gestalten der Musikgeschichte für leichtfertig hingeschluderte „*Machwerke*“ zu verwenden; hier kommt schließlich noch hinzu, daß auch Nietzsche als eigentliche

Hauptperson völlig falsch gezeichnet wird; der naive Leser muß ein verzerrtes Bild von dem Verhältnis der beiden Männer zueinander bekommen, von ihren großartigen Auseinandersetzungen über ihre Werke und schließlich von der Ablehnung Wagners durch Nietzsche. Man höre nur, wie E. M. sich etwa die Entstehung der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ vorstellt! Nietzsche hält sich in Badenweiler auf, er besucht im Kurtheater ein Konzert mit Werken Wagners; man spielt die *Lohengrin*- und die *Meistersinger*-Ouvertüre. „*War solche Musik noch zu ertragen? . . . Er sah sich, wie er in unvorgesehener Bestimmtheit verkündete, daß er an die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik glaube. Nur Wagners Musik konnte ihm vorgeschwebt haben . . . Am nächsten Morgen fühlte er sich ausgesogen und elend . . . Jetzt hoben sich viele Himmel über ihm, und jeder bedeutete anderen Rang und andere Aufgabe. Nicht dort, wo Mozart und Beethoven standen, war auch Wagners Stern aufgegangen, sondern er glänzte allein in einem noch unbevölkerten Raum . . . Sollte wirklich die Musik statt des Wortes in diesem Zeitalter dazu berufen sein, das Feuer aus dem Urschoß der Schöpfung von neuem auf die Erde zu holen und die Weltfinsternis zu erleuchten? Sollte der Verfall der Sprache endgültig und beschworen sein? Dann wollte er die Stunde künden. Und er begann das Werk zu schreiben, dem er schon vorausgelaufen war: ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‘“.* So geht es wirklich nicht, auch wenn im Waschzettel des Buches behauptet wird, die Verf. habe sich mit den Quellen beschäftigt, ja sie habe an ihnen „getrunken“. Das mag stimmen (der Titel des Romans ist zusammenhanglos einem Passus aus dem „Zarathustra“ entnommen); dennoch, wann wird endlich mit solchem Unfug Schluß gemacht? Wo bleiben die Lektoren, die die Verleger vor derartigen Manuskripten bewahren?

Wolfgang Rehm, Kassel

Paul Mies und Norbert Schneider: Musik im Umkreis der Kulturgeschichte. Ein Tabellenwerk aus der Geschichte der Musik, Literatur, bildenden Künste, Philosophie und Politik Europas. P. J. Tonger Musikverlag, Rodenkirchen-Köln 1953. 2 Hefte, 71 und 23 S.

Von Scherings *Tabellen zur Musikgeschichte* unterscheidet sich das vorliegende Werk vor

allem durch die Teilung in eine musikgeschichtliche (A) und eine kulturgeschichtlich-politische Übersicht (B) sowie durch die Aufgliederung dieser beiden Teile nach chronologischen und systematischen Gesichtspunkten. Darin liegt ein Vorteil gegenüber dem Verfahren Scherings, der die musikgeschichtlichen Daten und die Randverweise auf andere Kulturgebiete streng chronologisch anordnet. Indem der Benutzer genötigt ist, ständig von einer Tabelle zur anderen zu springen, soll er zu eigener Arbeit angeregt werden. Zum Auffinden der Beziehungen dienen die Verweise in den Tabellen des Teils A. Dagegen haben die Verf. auf Verweise von Teil A zu Teil B verzichtet. Die Trennung der beiden Teile hat zwar einen gewissen Mangel an Übersichtlichkeit in ihrem Verhältnis zueinander zur Folge. Dieser Mangel wird jedoch durch größere Übersichtlichkeit und Vollständigkeit in Teil B ausgeglichen, die durch Scherings Randverweise nicht erreicht werden kann. Daß der musikgeschichtliche Teil nicht die gleiche Zahl von Daten aufweist wie Scherings Tabellen, ist eine Folge des geringeren Umfanges.

Methodisch gesehen, stellt die Gliederung der 31 Tabellen des musikgeschichtlichen Teils in Epochen vom Mittelalter bis zur Gegenwart (1–8), Gattungen (9–16) und Daten aus dem Schaffen großer Meister seit Schütz (17–31) eine glückliche Lösung dar. Die Epochenbezeichnungen Renaissance und Barock werden zwar nicht angewandt. Wenn aber die Musik des 19. Jahrhunderts zu einem großen Teil als der Romantik zugehörig bezeichnet wird, dann hätte auch der Terminus Klassik erscheinen müssen. Desgleichen hätte es sich empfohlen, allen Epochenabschnitten eine kurze Charakterisierung voranzustellen, wie es bei Tabelle 4: *Die sinfonischen Schulen nach dem Stilumbruch im 18. Jahrhundert*, geschehen ist. Allerdings wirkt die Einteilung in Schulen gelegentlich allzu schematisch, wenn z. B. Finck der ersten oder Hofhaimer und Stoltzer der zweiten niederländischen Schule zugeordnet werden. — Sehr ausführlich wird die Geschichte der Passion behandelt, breiterer Raum ist der programmatischen Instrumentalmusik gewidmet. Beides ist zweifellos wichtig. Eine Geschichte des geistlichen Konzerts und der Kantate ist aber nicht weniger wichtig. Zweckmäßiger wäre es auch gewesen, die Tabelle 15: *Aus der Geschichte des Violinspiels und der Violinmusik*, durch

eine Tabelle: *Kammer- und Orchestermusik*, zu ergänzen oder zu ersetzen. Auf diese Weise wäre die Bedeutung von Meistern wie M. Franck, Pezel, Horn, Erlebach, Georg Muffat u. a. für die mehrstimmige Instrumentalmusik mehr gewürdigt worden. So aber erscheinen diese Namen überhaupt nicht oder nicht in dem Zusammenhang, in den sie hineingehören. Händels *Concerti grossi* op. 6 werden allerdings weder in Tabelle 15 noch unter Händel aufgeführt. Schließlich fehlen wichtige Namen wie Lasso, Regnart, Haßler und Theile in Tabelle 13: *Aus der Geschichte des Liedes*; und in Tabelle 14, die man zweckmäßiger mit: *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik* überschrieben hätte, werden Tunder und Bruhns nicht genannt. Durch eine geringe Umfangserweiterung ließe es sich bei einer Neuauflage sicherlich erreichen, daß neben diesen Komponisten auch Arcadelt, Allegri, Bernhard, Dowland, Eccard, Gastoldi, Gesualdo, Gombert, Goudimel, Kindermann, Knüpfer, Legrenzi, Marcello, Porpora, Vecchi u. a. noch einen Platz fänden.

Abgesehen von kleineren sachlichen Unrichtigkeiten, wie z. B. den Angaben von Senfls Todesjahr (S. 7), des Erscheinungsjahres von Scheins *Studentenschaus* (S. 52) und der Kennzeichnung von Schützens Passionsrezitativ durch den Zusatz „*Italienischer Rezitativstil*“, enthält der Teil A so viele Druck- oder Schreibfehler, wie sie selbst in einer Erstauflage (vgl. Vorwort) nicht vorkommen dürften. Zum Teil bezieht sich das nur auf das Register, zum Teil aber auch auf den Text. Hasse (S. 9) und Weinberger (S. 15) erhalten die Vornamen Joh. Rudolf und Joachim, während bei Dvořák, Françaix, Hofhaimer, Jommelli, Kozeluch, Le Bègue, Reinken und Ruffus die Schreibung der Eigennamen fehlerhaft ist. Das Register ist wiederum keineswegs vollständig, da man dort mehrere im Text vorkommende Namen vergeblich sucht. Es wird sich auch bei einer Neuauflage empfehlen, die Namen im Register mit Seitenzahlen und nicht mit Tabellenummern zu versehen. Einige Tabellen sind so umfangreich, daß es oft schwierig ist, das Gesuchte zu finden.

Gegenüber dem musikgeschichtlichen Teil, in dem u. a. auch die ost- und nordeuropäischen Nationen behandelt werden, ist der kulturgeschichtliche Teil auf Deutschland, England, die Niederlande, Frankreich und Italien beschränkt. Das Schwergewicht liegt

hier auf der Literatur und den bildenden Künsten, die in ihren nationalen Entwicklungen durch die Jahrhunderte verfolgt werden. Die politischen Ereignisse und die Geschichte der Philosophie werden dagegen nicht nach Nationen aufgliedert. Vergleichen mit dem Teil A ist im Teil B insofern nicht die Parität gewahrt, als die jüngste Vergangenheit nicht auf allen Gebieten in die Darstellung einbezogen worden ist. So fehlen, um nur drei Beispiele zu nennen, die Namen Hesse, Nolde und Heidegger. Von Druckfehlern ist auch Teil B nicht frei, z. B. muß es auf S. 8, Sp. 3, nicht Buit sondern Baif heißen.

Die kleinen Mängel, die dem Tabellenwerk vorläufig noch anhaften, ändern aber nichts an der Tatsache, daß es einen ausgezeichneten Wegweiser beim „Studium der klingenden Musikgeschichte“ darstellt und zugleich ein lebendiges Bild von den großen kulturgeschichtlichen Zusammenhängen zu geben vermag. Kurt Gudewill, Kiel

Franz Zagiba: Johann Bella (1843 bis 1936) und das Wiener Musikleben. Wien, Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1955. 80 S.

Das Büchlein über diesen außer kurz bei Riemann in keinem Lexikon anzutreffenden slowakischen Musiker (die Monographie von D. Orel 1924 war dem Referenten unerreichbar) ist als Vorläufer einer größeren Arbeit zu betrachten, die Bellas Beziehungen zu Brahms, Bülow, Dohnány, R. Franz, Goldmark, Joachim u. v. a. an Hand einer umfangreichen Korrespondenz schildern soll, die größtenteils in Hermannstadt, dessen Musikleben Bella in 40jährigem fortschrittlichem Bemühen zur Blüte brachte, entstand. Es wird sein Leben, z. T. unter Benutzung der Selbstbiographie, erzählt, besonders ausführlich die schweren Entwicklungsjahre bis 1881, in denen die Verbindung mit Liszt und den Führern der cäcilianischen Bewegung eine bedeutende Rolle spielt. Wichtig ist die Mitteilung des Briefwechsels Bella—Richard Strauss, bis 1899 reichend, ein künstlerisches Credo des jugendlichen Meisters Strauss. Ob Bella ein schöpferischer Komponist war, müssen spätere Forschungen erweisen, die mitgeteilte Selbstanalyse einer symphonischen Dichtung wirkt doch sehr zeitgebunden. Die Briefe des ersten Teils und die Fußnoten erschließen manches unbekannte Material. — Der Klavierpädagoge

hieß schlicht Julius Epstein (S. 15), die Sinfonie von d'Albert, seine einzige, trägt die Opuszahl 4 (S. 65). Reinhold Sietz, Köln

Frieda Hempel: Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen. Berlin, Argonverlag 1955. 319 S.

Frieda Hempel, eine der gröſsten und erfolgreichsten Sängerinnen unseres Jahrhunderts, hat die Veröffentlichung ihrer Erinnerungen nicht mehr erlebt, sie starb, 70jhrig, am 7. 10. 1955 in Westberlin. Ihr klar, lebendig und anschaulich geschriebenes, im Sachlichen zuverlässiges Buch erhebt sich über den Durchschnitt der Memoirenliteratur. Es bietet in seinem ersten Teil ein nicht nur auf die Musik beschränktes Bild des kulturellen Lebens in deutschen Residenzen, besonders in Berlin, das sie in kometenartigem Aufstieg als 22jhrige eroberte. Daß sie, *laudatrix temporis acti*, manches auch musikgeschichtlich Belangvolle von keineswegs nur anekdotischem Reiz über die Gren der damaligen Zeit zu berichten wei (R. Strauss, seine Auffassung von der Marschallin im *Rosenkavalier*, den sie in der Premiere sang, ferner L. Blech und Caruso), macht das Buch, dem auch einige seltene Photographien beigegeben sind, wertvoll. Was sie über die amerikanischen Verhältnisse sagt, läßt vieles uns Befremdende etwas besser verstehen, so ihre Jenny-Lind-Konzerte, in denen sie Jahre hindurch, und nicht nur in Amerika, in peinlich korrekter Biedermeierkopie die Originalprogramme der von ihr als Vorbild betrachteten Knsterin sang. Frieda Hempel verließ Berlin 1912, sang bis 1919 an der Metropolitan Opera und trat dann nur noch als Liedersngerin auf, uneigennützig lehrend und Talente fördernd. Ihr Urteil über Zeitgenossen ist bis auf zwei Ausnahmen (die Melba und A. Bodanzky) wohlwollend, aber nicht unkritisch. Wesentlich sind ihre Ausführungen über ihre Ausbildung (bei Frau Nickla-Kempner) und ihre Gesangsmethode, über das Starwesen und seine Gefahren. In ihrem bis zuletzt anstrengenden, aber glücklichen Leben, das, wie noch die Schlußworte herausheben, nur dem Gesang gehörte, spielten private Dinge, die immer nur mit Takt und Diskretion erwähnt werden, offenbar keine entscheidende Rolle. Nimmt man ihre Kollegialität und Wohltätigkeit, ihre Natur- und Tierliebe hinzu, so verbleibt der Eindruck eines wahrhaft erfüllten Knsterlebens, das auch in Deutschland, dem die

Hempel seit über 40 Jahren entrückt war, nicht vergessen werden sollte.

Reinhold Sietz, Köln

Robert Stevenson: Music before the classic era. An introductory guide. London 1955, Macmillan & Co. Ltd. VII, 181 S.

Der Verf., der hier die Musikgeschichte vom biblischen Altertum bis zum Tod J. S. Bachs in einem schmalen Band von nicht 200 Seiten beschreibt, verfolgt eine propädeutische Absicht. Er bestimmt sein Buch ausdrücklich in erster Linie für Studenten oder musikhistorisch interessierte Laien, denen er einen sicheren Leitfaden für den Gang durch die ältere Musikgeschichte an die Hand geben will, und nicht für den fach- und sachkundigen Musikhistoriker. Man tut also gut, bei diesem Buch nicht danach zu suchen, was alles nicht darin steht; denn daß bei der Flle des Stoffs vieles nur eben gestreift werden konnte, versteht sich von selbst. Auch neue historische Einsichten kann man in diesem Rahmen nicht erwarten. Die selbstgestellte Aufgabe bestand darin, den vorhandenen Wissensstoff zu sichten und den Bedürfnissen des Leserkreises anzupassen, an den sich das Buch wendet. Das ist dem Verf. im großen und ganzen gut gelungen.

Die offenbare Kenntnis der literarischen und musikalischen Quellen weist den Autor als Fachmann aus und hebt das Buch über den Durchschnitt populärer Musikgeschichtsdarstellungen. Leider hat sie ihn nicht vor jenen leidigen perspektivischen Verzerrungen geschtzt, die fast alle Bücher dieser Art kennzeichnen. So hat der Abschnitt über Bach und Händel etwa den gleichen Umfang wie die Kapitel, in denen die gesamte weltliche Musik vom Sommerkanon bis Monteverdi und die geistliche Musik von Ockeghem bis hin zu Palestrina und Lasso abgehandelt werden. Daß Dufay auch geistliche Werke geschrieben hat, erfährt der Leser kaum. Nur die Messe über „*Se la face ay pale*“ wird bei der Behandlung der Chanson am Rande erwähnt. Dafür werden aber Händels Oratorien in aller Breite einzeln beschrieben. Das entspricht nicht dem wirklichen Gewicht der Epochen, das wir — mindestens seit Ambros — wesentlich anders verteilt sehen.

Knappe Übersichten über die wichtigste Literatur, in denen die Werke in englischer Sprache den Vorzug genießen, und ein sorgfältiges Namen- und Sachregister erhöhen den Nutzwert des klar und flüssig geschriebenen Buches. Harald Heckmann, Kassel

Hans F. Redlich: *Bruckner and Mahler* (The Master Musicians. Hrsg. v. Eric Blom), London, J. M. Dent and Sons Ltd., New York, Farrar, Straus and Cudahy Inc. 1955. 300 S.

Dem ernsthaften Wissenschaftler, der seine Zeit nur ungern darauf verwendet, ausgetretene Pfade der Forschung aufs neue zu begehen, mag es vielleicht wenig verlockend scheinen, die Fülle der bereits vorhandenen biographischen Literatur über Bruckner und Mahler um einen neuen Band zu vermehren. So weist denn auch der Verf. in seinem Vorwort darauf hin, daß sein Unternehmen den Gelehrten des Kontinents, die viel Zeit und Mühe darauf verwendet hätten, die Unterschiede von Temperament, Charakter und Stil bei den beiden Komponisten zu erörtern, Anlaß zur Kritik geben könnte. Für den englischen Leser aber sei die Einstellung zu den beiden großen Österreichern durch andersartige Erwägungen bestimmt. „... for him the basic fact that both composers are Austrian symphonists of the nineteenth century and in the royal line of descent from Beethoven and Schubert still holds validity.“ So ist das Buch also in erster Linie für einen Leserkreis bestimmt, dem die Verhältnisse und Bedingungen, unter denen die Komponisten in ihrer engeren und weiteren Heimat aufwuchsen und wirkten, kaum so geläufig sein können wie dem kundigen deutschen Leser. Aber auch dieser wird sich belohnt finden, wenn er sich der Mühe unterzieht, die sprachlich nicht immer ganz einfache Lektüre zu bewältigen; denn der Verf. beschränkt sich nicht nur auf eine sorgfältige, dem Stand der neuesten Forschung entsprechende Zusammenfassung, wobei das Material unter Einbeziehung von Soziologie und Psychoanalyse auf breiter Grundlage ausgewertet wird, sondern stellt darüber hinaus auch eigene Erkenntnisse und Erfahrungen zur Diskussion, die aus einer umfassenden Werkkenntnis und einem engen persönlichen Kontakt zum Schaffen der beiden Komponisten resultieren.

Das Buch umfaßt zwei selbständige, in sich abgeschlossene Teile, von denen der erste Bruckner und der zweite Mahler gewidmet ist. Hinzu kommt ein vorbildlicher Anhang. (Zur Nachahmung wärmstens zu empfehlen!) Dieser umfaßt erstens eine Zeittafel, auf deren linker Seite stichwortartig die wichtigsten Daten im Leben und Schaffen der beiden Komponisten (jährweise von Bruckners Geburt bis zu Mahlers Tode) auf-

geführt sind, denen auf der rechten Seite eine Vielzahl in- und ausländischer Komponisten dieser Epoche gegenübergestellt ist; zweitens ein vollständiges Verzeichnis der Werke Bruckners und Mahlers; drittens ein Personalverzeichnis, in welchem die Persönlichkeiten, die im Leben und Schaffen der Meister bzw. auch in der Bruckner- und Mahlerforschung eine Rolle gespielt haben, in jeweils kurzen Abschnitten einzeln vorgestellt und in ihrer Bedeutung kurz umrissen werden. Danach folgt, viertens, eine Bibliographie, getrennt nach Bruckner- und Mahlerschrifttum (wobei zu vermerken wäre, daß der Verf. von *Gustav Mahlers Instrumentation* nicht Alfred Schaeffer, sondern Anton Schaeffers heißt), und fünftens der übliche Index. Zahlreiche Notenbeispiele sowie einige Abbildungen und Faksimiles ergänzen und verdeutlichen das Gesagte.

Die Gliederung des ersten, Bruckner gewidmeten Teils entspricht in den Grundzügen derjenigen des zweiten Teils, der sich mit Mahler auseinandersetzt. In den ersten biographischen Kapiteln entsteht jeweils ein klares und eindringliches Bild der beiden Künstlerpersönlichkeiten. Der Verf. zeigt, wie der Künstler im Menschen und der Mensch im Künstler durch Herkunft, Charakteranlagen, Umwelteinflüsse und Bildungserlebnisse geprägt wird. Menschentum und Schöpfertum werden auf diese Weise von Beginn an zueinander in Beziehung gesetzt und die folgenden, dem jeweiligen Werkschaffen gewidmeten Kapitel somit gründlich vorbereitet und fundiert. Die sich mit dem Schaffen auseinandersetzen den Kapitel führen nicht nur in die besonderen stilistischen und formalen Eigenarten der beiden Komponisten ein, sondern verdeutlichen überall auch Parallelen und Beziehungen zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, womit Bruckner und Mahler nicht nur als eigenwertige Schöpferpersönlichkeiten, sondern zugleich als Repräsentanten ihrer Epoche charakterisiert werden. Die Entstehungsdaten der Symphonien und der anderen bedeutenden Werke sind, ebenso wie die Daten der verschiedenen Umarbeitungen und Revisionen, an Hand der Quellen aufgeführt oder werden — wo die Dinge noch nicht einwandfrei geklärt scheinen — kritisch unter die Lupe genommen (z. B. im Falle der „Nullten“ von Bruckner). Der Frage der Fassungen bei Bruckner ist ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem die Erkenntnisse der bisherigen Forschung in knappen Zügen

umrissen werden. Auch im Falle Mahler widmet R. der von der Forschung immer noch zu wenig beachteten Frage nach den Fassungen letzter Hand eine dankenswerte Aufmerksamkeit und erhebt mit Recht die Forderung, daß Mahlers Symphonien endlich in einer kritischen G.-A. vorgelegt werden sollten (S. 167). Die endgültigen Fassungen der II., IV. und V. Symphonie (welch letztere von Peters meines Wissens in drei verschiedenen Fassungen herausgegeben worden ist) hat Mahler z. B. erst kurz vor seinem Tode 1910 bzw. 1911 festgelegt, und die Partituren seiner III. und VI. Symphonie sind ebenfalls mehrfach uminstrumentiert worden (vgl. S. 167, 197, 202 u. 206). Die Forderung nach einer kritischen G.-A. sei an dieser Stelle nachdrücklichst unterstrichen und der kürzlich in Wien gegründeten Mahler-Gesellschaft als vordringliche Aufgabe ans Herz gelegt.

Zu einigen der vom Verf. angestellten Überlegungen seien ein paar Bemerkungen gestattet.

R. neigt zu der Annahme und versucht diese S. 81 ff. zu belegen, daß Bruckner die „Nullte“ nicht zwischen seiner „Studiensymphonie“ f-moll und der „Ersten“, sondern zwischen dieser und der II. Symphonie komponiert habe, und zwar zwischen dem 24. Januar und 12. September 1869 (S. 78) und nicht, wie Göllerich und Auer meinen, während des Winters 1863/64. Nach Auer (S. 154) sind in der von R. angegebenen Zeit nur der Mittelteil des Andante und das Trio neu komponiert und die übrigen Sätze lediglich durchgesehen worden. Die in der Partitur angegebenen Daten beziehen sich nach Auer auf die Revision, während der Verf. aus ihnen unmittelbar auf die Entstehungszeit schließen möchte. R. stützt sich zunächst auf einen Brief Bruckners an Weinwurm vom 21. 1. 1865, in welchem sich jener auf die Partitur seiner Symphonie bezieht, und schließt, daß es sich bei dieser Symphonie um das Studienwerk handele, dessen Vollendung er Weinwurm am 1. 9. 1863 gemeldet hatte. Zwischen diesen beiden Daten liegen aber 16 Monate. Psalm 112, Germanenzug und Studiensymphonie waren bis September 1863 fertig, und die d-moll-Messe wurde im Juli 1864 begonnen. Das führt auch R. ausdrücklich an. Zwischen Juli 1864 und September 1868 komponierte Bruckner drei große Messen und die I. Symphonie. Während dieser Zeit, so sagt der Verf., habe Bruckner kaum Zeit für die Komposition der

Nr. 0 gehabt. Aber um diesen Zeitraum handelt es sich ja gar nicht, sondern vielmehr um die neun Monate zwischen September 1863 und Juli 1864. Warum sollte Bruckner in diesem Zeitraum nicht an der „Nullten“ gearbeitet haben, was R. ohne ausreichende Gründe als „*not very likely*“ bezeichnet? In einer Periode voll höchstem Schaffenseifer sollten neun „leere“ Monate liegen? Daß diese neun Monate zur Komposition etwa nicht ausgereicht hätten, ist kaum anzunehmen, hat Bruckner doch die Studiensymphonie kurz zuvor nach eigenen Angaben binnen 3 $\frac{1}{2}$ Monaten fertiggestellt (Auer, S. 137). Zudem ist die Frist zwischen Januar und September 1869 keinesfalls größer, zumal er sich vom 24. 4. bis 19. 5. auf der „Orgelreise“ nach Nancy und Paris (mit kürzerem Aufenthalt in seiner Heimat) befand. Das Zitat aus dem Gloria der e-moll-Messe von 1866 im Andante, das von R. als „*perhaps the most convincing proof*“ für eine spätere Entstehung des Werkes angeführt wird (S. 83), kann ebenso wenig überzeugen, da weite Teile des Andante in der Tat 1869 neu entstanden sind. Wenn Bruckner am 13. 7. 1869 an Mayfeld schreibt, „... *Der ganze Mittelsatz (vom Andante) ist neu*“ (Briefe, S. 107), so muß dieser Teil zuvor in anderer Form existiert haben. Bruckner müßte dann während der an sich schon knapp bemessenen Frist sowohl komponiert als auch revidiert haben. Der Referent hält Auers Darstellung, nach der Bruckner das Werk 1863/64 komponiert und 1869 durchgesehen und revidiert hat, für wahrscheinlicher, stimmt aber mit dem Verf. darin überein, daß das Werk nicht länger ein Stiefkind der Brucknerforschung bleiben sollte. So wäre es interessant zu erfahren, ob evtl. an Hand des von Bruckner benutzten Papiers oder der verwendeten Tinte Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Werkes möglich wären.

Zur Frage der Fassungen: Bezüglich der III. Symphonie führt R. S. 43 oben vier Fassungen und S. 87 drei Fassungen an. Bei der vierten Fassung dürfte es sich um die 1874 verbesserte erste Fassung von 1873 handeln. Da die vier Fassungen aber in der Übersicht auf S. 43 nicht näher bezeichnet sind, kann der unvoreingenommene Leser leicht verwirrt werden, zumal in der Übersicht *Revised Editions* (S. 43) Nr. 2 als 1878 veröffentlicht und in der Übersicht *First Editions* (S. 43) die dritte Revision als 1878 veröffentlicht angegeben wird. Die Bruckner-

forschung (vgl. Oesers Einführung zur Studienpartitur der zweiten Fassung und Blumes Art. *Bruckner* in MGG 2, S. 364) pflegt — wie der Verf. auf S. 87 — von drei Fassungen zu sprechen. Zur IV. Symphonie führt R. vier Fassungen an, außer den dreien von 1874, 1878 und 1879/80 auch Bruckners nochmalige Revision von 1887/88 (zwecks Drucklegung 1889), über die Haas in seinem Vorlagebericht (Bd. IV, 1, Wien 1936) auch ausführlich berichtet hat, ohne diese Revision indessen als neue Fassung zu bezeichnen. Auch Blume führt (MGG 2, S. 364) nur die drei Fassungen von 1874, 1878 und 1879/80 auf. Die zweite Fassung hat (nach Haas und Blume) das neue Jagd-Scherzo erhalten, und in der dritten Fassung ist das „Volksfest“-Finale von 1878 durch das neue Finale von 1880 ersetzt worden. R. gibt dagegen das neue Jagd-Scherzo und das neue Finale als zur dritten Fassung gehörig an. Die zweite Fassung sei zwischen dem 18. 1. 1878 und dem 5. 6. 1880 entstanden (bei Haas: zwischen 18. 1. und Dezember 1878); die Entstehungszeit der dritten Fassung wird übereinstimmend mit Haas und Blume 1879/80 angesetzt (S. 90 f.). Bei Bruckners Arbeitsweise ist es zwar denkbar, daß sich die Arbeiten an den Fassungen zwei und drei zeitlich überschneiden hätten (wie es aus der Angabe der Daten bei R. zu schließen wäre), aber es bedürfte der Klärung, warum das neue Scherzo nicht der zweiten, sondern erst der dritten Fassung zugerechnet wird. (Ein kleines Versehen ist doch wohl die Angabe, man habe bei der ersten Aufführung die „amalgamated version 2—3 with the new middle movements“ gespielt. Müßte es nicht heißen, mit neuem Scherzo und Finale? — S. 91.)

Den Schwerpunkt des Mahlerschen Schaffens legt der Verf. mit Fug und Recht in das die musikalische Stilwende zu Schönberg und Alban Berg vorbereitende Spätwerk. (*Lied von der Erde*, IX. und Fragment der X. Symphonie.) Die Verbindungslinien, die von hier aus, wie bereits von der „Sechsten“, in die Zukunft gezogen werden, sind entwicklungs-geschichtlich aufschlußreich und klärend. Könnte nicht auch die vorgefaßte, konstruktive Skalenbildung A G E D C im *Lied von der Erde* (S. 156) gleichsam als eine frühe Vorankündigung der Idee der späteren Schönbergschen „Reihe“ aufgefaßt werden, zumal Mahler diese Folge am Schluß auch vertikal verwendet? Die er-

wähnten Beziehungen zu Schostakowitsch und Britten konnten in diesem Rahmen leider nur sehr kurz gestreift werden.

Hervorgehoben seien noch der vorzügliche Abschnitt über „Volkstümlichkeit“ (Kap. „*Romantic Ancestry*“, S. 140 ff.) und die gründliche Auseinandersetzung mit Mahlers Verhältnis zur Programm-Musik (S. 185 ff.). Der aufmerksame Leser wird selbst viele Vergleichsmomente zwischen Bruckners und Mahlers Schaffen finden, auch wenn der Verf. diese nicht immer ausdrücklich erwähnt. Dennoch wäre es vielleicht angebracht gewesen — besonders für einen weniger wanderten Leserkreis —, wenn dem Schaffen der beiden Meister ein kurzes vergleichendes Kapitel gewidmet worden wäre. Gewiß verfügt das deutschsprachige Schrifttum über eine Vielzahl von Werken, die sich mit Bruckner und Mahler auseinandersetzen; dennoch dürfte diese ebenso prägnante wie erfreulich objektive Darstellung auch bei uns die ihr gebührende Anerkennung finden. Helmut Storjohann, Hamburg

Ake Davidsson: Musikbibliographische Beiträge. (Uppsala Universitets Arsskrift 1954:9). Uppsala, Wiesbaden: Lundequist, Harrassowitz (1954). 118 S.

Der verdienstvolle Katalogbearbeiter der Universitätsbibliothek Uppsala legt nunmehr einige bibliographische Studien vor, die vor allem Musikdrucken gewidmet sind, denen erläuternde Bemerkungen in dem Katalog des Verf. über die schwedischen Bibliotheksbestände aus Raummangel nicht gewidmet werden konnten. Wer die wertvollen schwedischen Bestände kennt, weiß die Bedeutung solcher ergänzenden Hinweise zu schätzen, insbesondere über *Einige musikalische Seltenheiten* in den schwedischen Bibliotheken. Viele unrichtige Angaben vor allem in Nachschlagewerken harren auf Grund der vorliegenden Untersuchungen der Korrektur. Schon das am Anfang der Beiträge genannte Werk, ein Unikum des französischen Gitarrespielers Remy Médard, *Pièces de guitare* (1676), kann für den Artikel *Gitarre* (Boetticher) in MGG als wichtiger Beleg für das 17. Jahrhundert nachgetragen werden. Auch Joachim a Burcks bisher unbekanntes *Historie des Leidens Jesu Christi* (1597) läßt sich nunmehr wenigstens mit der zu Uppsala erhaltenen Tenorstimme belegen. Weitere wichtige Feststellungen beziehen sich auf Leben oder Werke von J. Abell, J. R. Ahle, J. H. Beck, E. Dedekind, A. Drese, D. Friderici,

H. Hake, E. Hoffmann, J. Löwe, V. Neander, E. Rothe, P. Siefert, Sweelinck, L. Schröter, W. Striccus, Theile, Verdonck, Waelrant, Ch. Werner, W. Young u. a. — Bemerkenswerte Neuigkeiten bringt der Verf. auch in dem Kapitel *Gelegenheitskompositionen aus dem 16. und 17. Jahrhundert* bei. Musikwerke dieser Art sind u. a. aus Königsberg, Reval, Riga, Stettin in schwedischen Bibliotheken überliefert. Auf musikalische Huldigungen für einige schwedische Regenten wird besonders hingewiesen. — Das zweifellos stärkste Gewicht erhält die Schrift jedoch mit dem abschließenden Beitrag *Die Literatur zur Geschichte des Notendruckes*. Alphabetisch nach Autoren wird hier eine internationale, 268 Nummern umfassende Bibliographie des wichtigen einschlägigen Schrifttums geboten. — Sämtliche gut fundierten Studien verdienen die größte Aufmerksamkeit der historischen Forschung.

Richard Schaal, Schliersee

The Music of Fourteenth Century Italy I, edited by N. Pirrotta. (*Corpus mensurabilis musicae*, Vol. 8) American Institute of Musicology, Amsterdam 1954.

Nino Pirrotta, ausgezeichnete Kenner der italienischen Musik des 14. und 15. Jahrhunderts — es sei auf seine hervorragende Beschreibung des neu entdeckten Codex Lucca (zusammen mit E. Li Gotti) in „*Musica Disciplina*“ hingewiesen, — beginnt mit diesem Band eine lang erwartete Ausgabenreihe, die in fünf Bänden die italienische Musik des Trecento zugänglich machen soll, ein begrüßenswertes Unternehmen, das das *Corpus mensurabilis musicae* wesentlich bereichern wird. Diesem fünfbändigen Werk liegt folgender Plan zugrunde. Band 1: Florentiner Komponisten, ausgenommen Landino; Band 2: Landino; Band 3: Norditalienische Musiker; Band 4: Mittel- und süditalienische Komponisten; Band 5: Anonyma in der geographischen Aufteilung wie in den Bänden 1—4.

Eine eingehende Würdigung der Arbeit P.s kann wohl erst dann gegeben werden, wenn alle Bände der Reihe vorliegen; wie aus dem Vorwort zum vorliegenden 1. Band zu entnehmen ist, wird nach dem Erscheinen des 5. Bandes ein gesonderter Kritischer Kommentar folgen, auf Grund dessen man sich ein abschließendes Urteil wird erlauben dürfen. Man kann aber bereits nach dem Studium des Bandes 1 mit Fug und Recht sagen, daß hier ein Werk im Entstehen be-

griffen ist, das in exakter und vorbildlicher Weise die italienische Musik des Trecento erschließen wird.

Der 1. Band, den Florentiner Komponisten gewidmet, bringt die Werke von Johannes de Florentia, bekannt als Giovanni da Cascia, dem ältesten Musiker der italienischen Ars nova, des bisher in der Musikgeschichte unbekanntem Bartholus de Florentia, von dem der Hrsg. (zusammen mit E. Li Gotti) vor wenigen Jahren ein zweistimmiges *Credo* in der Hs. Paris, Bibl. Nat. fonds ital. 568 entdecken konnte. Dieses *Credo* wurde bisher Bartolino da Padova zugeschrieben. In der handschriftlichen Überlieferung ist das Werk mit dem Namen Bartholus versehen; mit Hilfe des *Liber de origine civitatis Florentiae* von Filippo Villani, in dem der Florentiner Musiker als Komponist eines *Credo* erwähnt wird, konnte diese Komposition eindeutig Bartholus de Florentia zugeschrieben werden. Der dritte Komponist des Bandes ist Gheradellus de Florentia (gest. ca. 1362—1364). Er komponierte, ebenso wie Bartholus, liturgische Stücke, während Giovanni da Cascia nur die beiden Hauptformen, das zweistimmige Madrigal und die dreistimmige Caccia, pflegte. Es ist selbstverständlich, daß diese beiden Formen bei den drei Florentiner Musikern, die alle in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gelebt und gewirkt haben, den ersten Platz einnehmen; von Gheradellus sind darüber hinaus einstimmige Ballaten überliefert, mit denen er eine Tradition fortsetzt, die durch den *dolce stil nuovo* auf die Troubadourkunst zurückgeht. Da Gheradellus Florenz wohl kaum jemals verlassen hat und daher der musikalischen Tradition dieser Stadt stets treu blieb — im Gegensatz zu Giovanni —, lassen sich seine Ballaten-Kompositionen leicht erklären: die Ballata war als Form des Laudengesangs in Italien, vor allem aber in Florenz, seit dem 13. Jahrhundert bekannt.

Zur Edition: Der Band enthält 38 Werke, eines von Bartholus, 19 von Johannes und 18 von Gheradellus, und zwar handelt es sich um drei liturgische Werke, 26 Madrigale, vier Caccien und fünf Ballaten. Der Hrsg. gibt die Stücke, die in mehr als einer Quelle überkommen sind, nach nur einer Handschrift wieder, die auf Grund sorgfältiger Untersuchungen als die beste anzusehen war; die übrigen Quellen werden nur dann herangezogen, wenn in der Hauptquelle offensichtliche Fehler auftreten bzw.

Ergänzungen vorgenommen werden mußten. Hinzufügungen sind durch Klammern gekennzeichnet. Die Varianten der übrigen Hss. werden in dem später erscheinenden Kritischen Kommentar aufgezeichnet. Lediglich bei einigen Kompositionen des Giovanni da Cascia hat der Hrsg. eine Ausnahme gemacht: die Werke dieses Florentiner Meisters sind in den verschiedenen Quellen so verschieden überliefert, daß man in vielen Fällen nicht mehr von einfachen Varianten, sondern bereits von mehreren Fassungen sprechen kann. Bei diesen Stücken sind die Fassungen der anderen Hss. im Kleinstich über der Hauptquelle mitabgedruckt. — Die Notenwerte sind auf ein Viertel reduziert, d. h. eine Semibrevis entspricht einer modernen Viertelnote. Um die duodenaria von der senaria perfecta und die octonaria von der quaternaria unterscheiden zu können, hat der Hrsg. zu den modernen Taktbezeichnungen für die duodenaria und octonaria einen Stern hinzugefügt ($\frac{3}{4}$ * und $\frac{2}{4}$ * im Gegensatz zu $\frac{3}{4}$ [senaria perfecta] und $\frac{2}{4}$ [quaternaria]).

In einigen Fällen, in denen er glaubte, die Brevis des quaternaria-Taktes stelle nur eine Übertragung der Semibrevis aus einer älteren Notierungsweise der duodenaria oder octonaria dar, wurde eine Verkürzung der Semibrevis auf ein Achtel vorgenommen mit den Bezeichnungen $3 \times \frac{1}{4}$ * oder $2 \times \frac{1}{4}$ *, die den modernen Taktangaben $\frac{3}{4}$ * und $\frac{2}{4}$ * für duodenaria und octonaria entsprechen (s. o.). — Die Taktstriche hat Pirrotta entgegen dem sonst üblichen Gebrauch des „Corpus mensurabilis musicae“ durch die Systeme gezogen, was wohl dem Charakter der vorgelegten Musik entspricht. Selbstverständlich sind jedem Stück einige Perfectionen in originaler Notierungsweise als Vorsatz beigegeben, die vom Hrsg. hinzugefügten Akzidentien befinden sich jeweils über der betreffenden Note. Die Texte der einzelnen Madrigale, Caccien und Ballaten sind zu Beginn des Notenteils mit Angabe der Quelle gesondert abgedruckt, zum Notentext selbst stehen jeweils nur die 1. Strophen.

Abschließend darf noch betont werden, daß diese Ausgabe der italienischen Musik des Trecento einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung der Musik des Mittelalters leisten wird; es ist zu wünschen, daß die anderen

Bände in rascher Folge erscheinen. Ein kleiner Hinweis: jedem Band sollten einige Faksimileseiten aus den Hauptquellen beigegeben werden, ebenso wäre es eine Erleichterung für den Benutzer, wenn bei den Quellenangaben zu Beginn der einzelnen Stücke auch die Foliozahlen mitgeteilt würden.
Wolfgang Rehm, Kassel

Balthasar Resinarius: Responsorium numero octoginta, I. Band, De Christo, et regno eius, Doctrina, Vita, Passione, Resurrectione et Ascensione. Hrsg. von Inge-Maria Schröder (Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuauflage, hrsg. von Hans Albrecht im Rahmen der Veröffentlichungen des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Band 1), Bärenreiter-Verlag / Kassel und Basel, Concordia Publishing House / Saint Louis/USA., 1955. 20 u. 170 S.

Die ausgezeichnete Dissertation der Hrsg. (I.-M. Schröder, *Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius*, Kassel und Basel 1954) ist von Fr. Krautwurst als erstes „Beiheft“ zur Rhau-Gesamtausgabe in dieser Zeitschrift (VIII, 1955, 350 ff.) bereits besprochen worden. Nachdem der I. Responsorienband nunmehr vorliegt, kann man auf einige Druckfehler in der Dissertation aufmerksam machen: beim Notenbeispiel Nr. 12 (S. 66) muß es „T. 59“ (statt „39“) heißen. Außerdem müssen beim Beispiel Nr. 14, T. 2 (S. 68) im Baß das Viertel es und die Halbe f um eine Viertelnote nach rechts verschoben werden, während beim Beispiel Nr. 25 (S. 80) im Baß am Anfang von T. 48 ein Viertel g — statt einer Halben — zu stehen hat.

Da der Kritische Bericht der Ausgabe — verständlicherweise — erst mit dem II. Band zusammen erscheinen wird, kann die vorliegende Rezension naturgemäß nur auf unsicheren Füßen stehen. Es ist also damit zu rechnen, daß der Revisionsbericht späterhin manche Fragen aufklären wird, die hier noch offen bleiben müssen.

Der Band enthält von den 80 Responsorien „nostri Baltasaris“ die 42 Stücke des *tempore*, die bekannte Passion umschließend, dazu ein Vorwort (deutsch und englisch), das die Ergebnisse von Schr.s Dissertation geschickt zusammenfaßt, ferner den Index des Tenors, die Vorreden des Reformators Bugenhagen wie des Verlegers und Auftraggebers Rhau, endlich ein *Encomion canti-*

lenarum des Johannes Spangenberg sowie vier Faksimiles. Bei diesen haben sich leider gleich zwei Fehler eingeschlichen: Abb. 3 bringt den Altus (statt Tenor) des Responsoriums Nr. 1, Abb. 4 den Tenor (statt Altus) der Nr. 10. Entsprechend sind auf S. V unter „Bildbeigaben“ in der rechten Spalte obere und untere Zeile auszutauschen. Der Notentext beginnt mit den 26 Nummern vom 1. Adventssonntag bis Karfreitag; es folgt die fünfteilige *Summa Passionis* . . . *Secundum Johannem* (vgl. die Neuausgabe von F. Blume und W. Schulze im Chorwerk, Nr. 47), an die sich die Nummern 27–42 (vom Ostertage bis zur *Dedicatio Templi*) anschließen. Auf den stark traditionsgebundenen Aufbau des Bandes in Bezug auf Auswahl und Reihenfolge der Texte kann hier nicht näher eingegangen werden. (Die genauen Ausführungen sind in Schr.s Dissertation, S. 40, zu finden; Textnachweise im einzelnen und Angabe der choralen Vorlagen in der Tabelle, Dissertation, nach S. 48.) Die Responsorien sind fast alle dreiteilig (durch Überschriften und Doppelstriche angezeigt) notiert und halten sich schon damit eng an den Aufbau der gregorianischen Vorlagen (Schr., Dissertation, S. 42, weist auf Karls IV. Prager Antiphonar von 1363 als bedeutendste Quelle hin). Auf das Corpus folgt immer die Repetitio, dann der (im Anschluß an die chorale Vorlage) meist in sich wieder zweigeteilte Versus. Einzig in Nr. 18 („*Illumina oculos meos*“) ist die Repetitio nicht ausdrücklich vom Corpus abgetrennt. Das muß um so mehr wundernehmen, als Resinarius sonst den traditionellen, vom Choral bestimmten Aufbau völlig konsequent beibehält. Die Aufführungspraxis (auch der mehrstimmigen Responsorien, zumindest, soweit sie dem an der Vorlage orientierten liturgischen Schema folgen) wiederholte bekanntlich nach dem Versus die darum so genannte Repetitio. An dieser an sich durchaus feststehenden Ordnung könnte man angesichts der Nr. 18 vielleicht zweifeln. Bei näherem Zusehen ist jedoch trotz Fehlens des Doppelstrichs ein deutlicher Einschnitt im Corpus zu erkennen (Vollkadenz auf *F*), so daß die Sänger ohne große Schwierigkeit den Anfang der nicht besonders bezeichneten Wiederholung (T. 21) gefunden haben dürften. Es ist zu vermuten, daß Resinarius, durch den engen Zusammenhang des Textes bewogen, die Repetitio nach Minimapause des Basses sofort mit einer neuen Initialimitation beginnen lassen

wollte. Eine weitere Bestätigung für das Wiederholen der Repetitiones ist die Tatsache, daß mit einer Ausnahme (Versus von Nr. 41) die Proportio tripla ausschließlich am Ende von elf Repetitiones steht, sonst aber nirgends auftritt. Das wiederum ist — außer durch die von Glarean bezeugte Schlußwirkung der Proportio — anscheinend primär durch besonders eindringliche Textworte bedingt (vgl. Nr. 2, 5, 6 — in Nr. 6 38 Tempora, sehr ausgedehnt durch Wiederholung zweier Komplexe —, 11, 13, 22, 24, besonders Nr. 27 mit Halleluja, 35, 36, 38). Hinzu kommt, daß besonders die Choralmelodien der Corpora und Repetitiones gegenüber denen der Versus mehr melismatisch gehalten sind.

Die Versus, im gregorianischen Responsorium der solistische Mittelteil, bieten Resinarius Anlaß zu vielfältiger Gestaltung. Hier allein finden sich die verschiedensten Abweichungen von der vierstimmigen Normalbesetzung. Meist sind sie (entsprechend der choralen Vorlage) zwei- oder dreiteilig, durch Doppelstriche ganz klar gegliedert. Achtmal schreibt Resinarius für drei Discantus, siebenmal für drei tiefere, dreimal für zwei tiefe Stimmen. In Nr. 25 und 40 enthalten die dreiteiligen Versus erst ein hohes, dann ein tiefes Bicinium; beide schließen mit dem vierstimmigen Teil. Auch hier ist diese Gliederung deutlich textbedingt. Endlich taucht einmal ein hohes Bicinium auf (Nr. 12), dem wiederum im zweiten Versusteil der volle Satz folgt. In ihrer gelegentlichen Fastkanonik erinnern gerade diese Bicinien bisweilen von ferne an Theoretikerbeispiele des 16. Jahrhunderts, etwa aus Josquin; andererseits liegen ihnen manchmal mehr accentische Melodien zugrunde, die für einen vierstimmigen Satz weniger ergiebig erschienen sein mögen (vgl. Nr. 8, 12, 25 — das tiefe Bicinium —, 39). Zumal die acht Diskant-Tricinien legen solistische Ausführung sehr nahe.

Bei der Frage nach Initialimitationen stößt man ebenfalls wieder auf die Versus. Weit aus die meisten Responsorienteile beginnen nämlich mit ausgesprochener Nachahmung des Choralinitiums in allen Stimmen. (Von der Passion, die den Lektionston mehr oder weniger schmucklos mehrstimmig umkleidet, ist hier natürlich abzusehen. Besonders ihre Quarta Pars ist sehr stark deklamatorisch gehalten.) Von den 42 Nrn., deren jede im Durchschnitt drei bis vier Teile hat, finden sich in nur 16 Fällen keine echten Initial-

imitationen (die Repetitio von Nr. 14 fällt allerdings erheblich aus dem Rahmen wegen ihres zuerst sehr langgezogenen Diskant-c.f.). Dabei handelt es sich in 14 der 16 Fälle wiederum um Versus oder Versusteile.

Aus diesen wenigen Bemerkungen (Näheres lese man bei Schr., Dissertation, S. 52, 55, 58, 61 ff. u. a.) läßt sich der „Formwille“ des Resinarius zu einem guten Teil erkennen; die chorale Vorlage — und damit das „Wort“ im Sinne der Heiligen Schrift — ist immer weitgehend berücksichtigt. In engem Anschluß an die tradierten Texte und Melodien schreibt er relativ anspruchslose Sätze für die liturgische Praxis des sonntäglichen Offiziums. Gegenüber den durchimitierten Responsorienvertونungen etwa Senfls oder Mahus sind die übrigen Stimmen (von den Initialimitationen abgesehen) bei Resinarius nur ziemlich selten vom Material des c. f. gespeist; dieser „wandert“ allerdings häufig und wird — als Mittel zur Ausdruckssteigerung — nicht selten transponiert. Die musikalisch meist recht knappe Bearbeitung des Textes läßt die Stimmen sich nicht besonders frei entfalten, sondern führt sie vielfach nur mehr von einer Binnenkadenz zur anderen hinüber. Damit hängt die Frage der Klauseln eng zusammen. Auf das häufige Vorkommen der damals bereits veralteten „Landinklausel“ hat Schr. mit Recht hingewiesen. Dabei ist bemerkenswert, daß deren Zahl in den ersten Nummern erstaunlich groß ist, am größten im Corpus der Nr. 1 (17mal innerhalb von 79 Tempora!) und danach langsam abnimmt. Ganz verschwindet die Klausel allerdings nie. Die verhältnismäßig kurze Entstehungszeit der Responsorien (Winter 1542/43) verbietet freilich, daraus Rückschlüsse auf eine relative Chronologie zu ziehen.

Weitere Merkmale, die auf altertümliche Satztechnik weisen, sind die ebenfalls sehr häufigen Unterterzklauseln und die (oft durch Minimapause des Basses gleichsam verschleierte) „Oktavsprungkadenz“ (H. Beseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 33). Dennoch würde man Resinarius Unrecht tun, wenn man ihn auf Grund solcher Erscheinungen zum rein retrospektiven Kleinmeister abstempeln wollte. Nicht nur manche Einzelheit innerhalb der Responsorien (auf die hier nicht eingegangen werden kann), sondern auch die Faktur der 30 Kirchenliedsätze aus Rhaus *Neue deutsche geistliche Gesänge* (1544; Neuausgabe in DDT 34) stehen dem entgegen. Vielmehr

hat Resinarius sich in den Responsorien offenbar bewußt vorwiegend auf ältere Techniken gestützt.

Auch die originale Notation (für die Übertragung sind die vier Stimmbücher der Stadtbibliothek Augsburg benutzt worden) zeigt nicht selten für die Zeit um 1540 etwas altertümliche Züge. Sie finden sich zum Teil auch in anderen Druckwerken Rhaus, z. B. in den Magnificat (1544). Es mag hier nur das häufige Vorkommen der geschwärtzten Semibrevis vor einer geschwärtzten Minima angeführt werden, die vielfach unmittelbar neben der adäquaten „modernerer“ Form der punktierten, hohlen Semibrevis zu finden ist. Das Tenor-Stimmbuch gibt (neben dem Vermerk über das *de tempore*) am Anfang fast jedes Responsoriums die Bibelstelle für das Corpus an. Lediglich bei den Nrn. 29, 31, 32 und 41 fehlt dieser Hinweis. Bis auf Nr. 31 (wo es sich offenbar nicht um Bibeltext handelt) ist Schr. in der Lage, die Textnachweise zu führen (siehe Dissertation, Tabelle nach S. 48). Für Nr. 29 nimmt sie Matth. 28, 19 in Anspruch; genauer paßt jedoch die „synoptische“ Parallelstelle bei Marc. 16, 15 — zumal der Text der Repetitio eindeutig Marc. 16, 16 entnommen ist. Eine andere Stichprobe ergab, daß Ausgabe und Tabelle für Nr. 42 voneinander abweichen. Wenn es sich dort wirklich um einen Abschnitt aus dem Epheserbrief handelt, dann höchstens in sehr lockerer Anlehnung an das 5. Kap., das Schr. anführt. Bei dem Nachweis der Tabelle „*frei nach Epheser 2*“ dürfte es sich um einen Druckfehler handeln. Auch in dieser Hinsicht wird der Kritische Bericht später gewiß die Zweifel klären.

Die überwiegende Anzahl der Responsorienteile, original im *tempus imperfectum diminutum* notiert, ist in der für Musik des 15. und 16. Jahrhunderts üblichen Weise im Verhältnis 2 : 1 verkürzt. Die *proportio tripla* hingegen, die, oft ziemlich ausgedehnt, fast ausschließlich am Ende vieler Repetitionen auftritt, wird in der Verkürzung 4 : 1 ($\frac{3}{4}$ -Takt) wiedergegeben. Dieser Brauch wird heute zumal in deutschen Neuausgaben (z. B. „*Erbe deutscher Musik*“, dessen Richtlinien auch Schr.s Ausgabe offensichtlich folgte; vgl. auch H. Albrecht, Artikel *Editionstechnik* in MGG III, besonders Spalte 1123) allgemein geübt. Es ist durchaus richtig, daß zumindest der wissenschaftlich nicht geschulte Praktiker das auf nur die Hälfte verkürzte dreiteilige Tempus (C 3) gegenüber

dem vorhergegangenen *Alla breve* zu langsam musizieren könnte. Daß beim Wechsel vom Zweier- zum Dreiertakt eine Beschleunigung intendiert ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Das Notenbild der Neuausgabe (erst Halbe, dann Viertel als Grundwert) gibt dem heutigen Musiker aber nicht das Maß der gemeinten Beschleunigung an die Hand, wird ihn vielmehr eher dazu verleiten, den Dreiertakt gegenüber dem *Alla breve* zu schnell zu nehmen. Die Mensuralnotation war zwar im Mittelalter ein sehr rational geordnetes System, auch in Bezug auf die proportionales. Aber die feste Tradition der auf den „*integer valor*“ bezogenen Proportionsgesetze muß bereits bald nach 1500 in zunehmendem Maße in Vergessenheit geraten sein. Ob diese Tradition für den ziemlich konservativen Isaacschüler Resinarius noch lebendig war, kann daher nur vermutet werden. Die heutige Aufführungspraxis wird infolgedessen auch hier eine weitere kleine Zutat nötig haben, aus der die vom Herausgeber für „richtig“ befundene Temporelation eindeutig ersehen werden kann. Man sollte etwa (wie es häufig in Werken unserer zeitgenössischen Musik bei Taktwechsel geschieht) über und unter der Akkolade an der Stelle, wo das *Tempus* „umschlägt“, einen Vermerk (z. B. $\circ = \circ$) setzen. Damit dürfte einer historisch-konsequenten Übertragung auch der Tripla im Verkürzungsverhältnis 2 : 1 nichts im Wege stehen, weil die Gefahr irrtümlicher Tempoverlangsamung gebannt wäre. Solch eine Zutat setzt etwa die ausgezeichnete Willaert-Gesamtausgabe (vgl. z. B. Band I, Motetten 1539 und 1545, S. 22) ein, schreibt jedoch $\circ = \circ$ bzw. $\circ = \circ$ da sie merkwürdigerweise trotz der hierdurch für den Praktiker eindeutig festgelegten Temporelation die Tripla-Takte noch im Verhältnis 4 : 1 verkürzt.

Schr.s Übertragung verwendet die gebräuchlichen Mensurstriche; jedem Responsorien-Teil ist der originale „Vorsatz“ vorangestellt, innerhalb dessen längere Pausen durch arabische Ziffern zusammengefaßt werden. Die Akzidentiensetzung ist mit wohlthuender Sparsamkeit vorgenommen. Hierbei scheint das ziemlich folgerichtig gehandhabte Prinzip vorzuwalten, eine Erhöhung nur bei eindeutiger Klausel — und dann meist auf der Penultima — über der betreffenden Note vorzuschlagen. Das ist vielleicht als eine etwas zu puristische Haltung anzusehen, be-

sonders angesichts der Tatsache, daß bei des Resinarius Klauseln in den meisten Fällen das übergeordnete, augenscheinlich simultan erfundene Diskant-Tenorgerüst deutlich durchschimmert. Schr. will die Diesis aber vermieden sehen, wenn keine Baßklausel (Quarte auf- bzw. Quinte abwärts) vorliegt, sondern — modern ausgedrückt — eine trugschlußartige Wendung (Sekunde aufwärts). Auch in den zahlreichen Initialimitationen werden keine Zusatzakzidentien angebracht; es ist aber wohl fraglich, ob die damit gegenüber dem vorliegenden Choral geübte Pietät wirklich am Platze ist. (Einer Erwähnung, daß diese Fragen auch heute noch nicht eindeutig gelöst und beantwortet werden können, bedürfte es wahrlich kaum.) Allerdings sind Schr. etliche Abweichungen von ihrem Prinzip unterlaufen; z. B. müßte es in Nr. 6, Altus T. 54 und 57 *fis*, in Nr. 9, Bassus T. 38 muß dann auch das vierte Achtel es heißen. Wenn im 1. Diskant von Nr. 14, T. 48/49, die richtigen Noten stehen (Druckfehler scheint nicht ausgeschlossen), dann darf in T. 48 nicht *fis* gesetzt werden, da die nur scheinbare Landiniklausel eben nicht den Zielton *g* erreicht. Gelegentlich ist (beabsichtigt?) auch ein melodischer Tritonus stehen geblieben: im Altus von Nr. 24, T. 101 sollte es besser *es* heißen, zumal der Baßstimme durchgehend *es* vorgezeichnet ist. Ein weiteres Problem ist, ob bei Stimmen mit verschiedener Vorzeichnung im Original die übermäßige Oktave gemeint sein kann. So stehen sich in Nr. 27, T. 30, 3. Viertel *es* (Baß) und *e* (Diskant) gegenüber; ein anderes Beispiel findet sich in derselben Nr., T. 72.

Die Textunterlegung mit dem üblichen Kursivdruck der ergänzten Wortwiederholungen ist als durchaus gelungen zu bezeichnen. Daß auch hier verschiedene Herausgebermeinungen möglich sind, erweist etwa ein Vergleich mit Blume-Schulzes Textierung der Passion. Nicht klar ist, warum Schr. beim Notenbeispiel 1 (Dissertation S. 54) anders unterlegt als in Nr. 6 der Neuausgabe (S. 23, T. 16–24). Hier taucht die prinzipielle Frage auf, ob man an original untextierten Stellen die folgenden Worte vorausnehmen darf (Altus!) oder die vorhergehenden wiederholen muß. (Das ist besonders schwer zu entscheiden, wenn an der fraglichen Stelle in einer oder gar mehreren Stimmen bereits die folgenden Worte original unterlegt sind.) In der Ausgabe folgt Schr. dem ersten, in der Dissertation (hier sind Textwiederholungen

nicht durch Kursivdruck gekennzeichnet) dem zweiten Grundsatz. Im Diskant von Nr. 23, T. 55 ist ein Druckfehler stehen geblieben; es muß dort natürlich „*somnum*“ (statt „*somsun*“) heißen. Der originale Text ist, wo erforderlich, in klassisches Latein verbessert worden (z. B. S. 93, *Exordium*: „*annunciabitis*“ in „*annuntiabit*“).

Mit der zwar schlicht, aber angemessen und würdig ausgestatteten Veröffentlichung ist ein Anfang gemacht worden, der Wissenschaft in vorbildlicher Weise eine historisch wichtige Quelle frühevangelischer Kirchenmusik zu erschließen. Wenn es sich dabei auch nicht um eine rein musikalisch hochbedeutende Sammlung handelt, so dürfte die Praxis durch die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius dennoch wesentlich bereichert werden, zumal angesichts der heutigen liturgischen Bestrebungen, den alten Vespertagesdienst neu zu beleben. Weiteren Ausgaben des Rhauschen Druckopus darf man mit gespannter Erwartung entgegensehen. Hans Haase, Neumünster

Johannes Nucius: Zwei Hohelied-Motetten (hrsg. von Josef G ü l d e n m e i s t e r). [Part.] Freiburg: Christophorus-Verlag (1955). (Christophorus-Chorwerk 9) 16 S.

Eine Neuausgabe von geistlichen Werken des Nucius am Vorabend der 400. Wiederkehr seines (mutmaßlichen) Geburtsjahres ist um so lebhafter zu begrüßen, als damit erstmalig seit Bernhard Widmanns *Alter schlesischer Musik* (Oppeln-Breslau 1933) wieder Kompositionen des Himmelwitzer Zisterzienserabtes allgemein zugänglich gemacht werden. Die beiden auf Worte des Hohen Liedes Salomonis geschriebenen Motetten („*Quae est ista, quae processit*“, 5st.; „*Descendi in hortum meum*“, 8st.), deren Texte liturgisch in den horae an Marienfesten postiert sind, entstammen seinen in zwei Teilen erschienenen *Cantiones sacrae* (Liegnitz 1609). Sie zeigen Nucius als hochbegabten Komponisten der Lasso-Nachfolge, der den durchimitierenden Stil der niederländischen Motette ebenso beherrscht wie die Stilelemente der spätvenezianischen Vieltimmigkeit, bzw. beides in der zweiten Motette (sukzessiv zur Tiefe erfolgender, durch das Wort „*descendi*“ bedingter Stimmeneintritt, Spaltung in hohen und tiefen Chor etc.) wirksam zu vereinen versteht. — Die Ausgabe erfolgte in modernen Schlüsseln mit Mensurzwischenstrichen und Hochtransposi-

tion um einen Ganzton. Leider läßt — trotz Aussage des Reiheneditors Fritz Schieri, daß „*auf eine wissenschaftlich einwandfreie und gebrauchsfähige Ausgabe Wert gelegt*“ werde — der dürftige Revisionsbericht manche Frage, wie die nach den (offenbar auf die Hälfte verkürzten) Originalwerten, der Originalstimmbezeichnung in der Motette „*Descendi*“ (tatsächlich Cantus I, II etc.?) und der Textlegung in der Vorlage offen. Die Akzidentienergänzung erfolgte über den Noten, und zwar ohne ersichtlichen Grund bald ohne, bald mit Einklammerung. Auch die (meist entbehrlichen) Warnungsakzidentien sind uneinheitlich gesetzt (z. B. S. 1, T. 13, Tenor II ohne, S. 2, T. 23, Tenor II mit Klammern). Auf Kennzeichnung der Ligaturen ist anscheinend verzichtet worden. Allerdings sind diese Schönheitsfehler in erster Linie wohl der ungünstigen Quellenlage — vollständige Exemplare des Originaldrucks (nur Breslau und Königsberg) sind heute nicht mehr zugänglich, die Edition erfolgte nach Widmanns Sparten — anzulasten. Den Wert der verdienstlichen Ausgabe schmälern sie nicht wesentlich.

Othmar Wessely, Wien

Joseph Haydn: 5 Eisenstädter Trios für 2 Violinen und Violoncell, hrsg. von Adolf Hoffmann, Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel (Collegium musicum Nr. 107), Stimmen.

In dem umfangreichen Schaffen Haydns, das noch nicht in einer Gesamt-Ausgabe vorliegt, befinden sich zahlreiche Kompositionen, die wegen ihrer besonderen instrumentalen Eigenart vergessen werden mußten; es sind die Baryton-Trios mit Violine und Violoncell, deren Haydn nahezu 200 geschrieben hat. Das gambenartige Instrument, das der Fürst Esterházy selbst spielte, ist ausgestorben; das sollte aber nicht bedeuten, daß die vielen herrlichen Trios von Haydn verschwinden müßten. Auch sie sind durchaus noch lebensfähig, und jeder Wiederbelebungsversuch muß dankbar begrüßt werden. Haydn selbst mag die Vergänglichkeit dieser Werke geahnt haben, denn er hat vorsorglich einige Trios schon für zwei Violinen und Violoncello übertragen, eine Besetzung, die heute allerdings auch nicht „gängig“ ist. Hoffmann hat als Stimmvorlagen Handschriften der Berliner Staatsbibliothek benutzt und viele offensichtliche Fehler berichtigt. Vier der vorliegenden Trios sind dreisätzig, eines hat vier Sätze.

Der formale Reichtum und der Charme der Erfindung überraschen bei diesen Gelegenheitsarbeiten besonders. Von der Variation bis zum Fugato sind viele Formen vertreten. Jedes Trio enthält ein Menuett. Das Vorwort gibt wertvolle Hinweise zur Ausführung und Empfehlungen für andere Besetzungen. Freunde und Kenner der Musik Haydns werden glücklich sein, und Gegner — falls es solche geben sollte — könnten durch diese Musik von der Notwendigkeit einer Revision ihrer Meinung überzeugt werden. Schade, daß keine Partituren gedruckt worden sind!

Helmut Wirth, Hamburg

Franz Schubert: Streichquartett Nr. 2 C-dur, hrsg. von Maurice J. E. Brown (mit Vorwort), Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel (Stimmen).

Das Streichquartett C-dur von Schubert wird hier zum ersten Male vollständig, leider nur in Stimmen, veröffentlicht. Der Hrsg. erläutert die Geschichte des am 30. September 1812 begonnenen Werks, das der eben 15-jährige Schubert später vielleicht vergessen oder aber nur als Kompositionsversuch betrachtet hat. Durch den Bruder Ferdinand gelangte das Manuskript an Diabelli. Für die Gesamt-Ausgabe lag es nur in Teilen vor, und erst jetzt, nachdem sich die vermißten Seiten als dem Konsul Otto Taussig in Malmö gehörend erwiesen haben, konnte an eine Veröffentlichung des ganzen Quartetts gedacht werden. Das Finale steht in c-moll (wie in Haydns „Kaiser-Quartett“) und ist ein zweiter Entwurf. Wie aus Bleistiftanmerkungen hervorgeht, hat Schubert das erste Finale in C-dur nicht beibehalten wollen. Brown betont, daß *„dieses Quartett ausschließlich aus der Feder Schuberts stammt.“* Es handelt sich also nicht um eine willkürlich zusammengestellte Komposition, sondern um eine von Schubert von Anfang an zyklisch entworfene Arbeit, die sich von ihrem Vorgänger, dem „Quartett in wechselnden Tonarten“, durch die bessere Arbeit und Disposition unterscheidet. Die Nähe der ein Jahr später komponierten I. Sinfonie macht sich bemerkbar. Das in seiner Knappheit auch an die V. Sinfonie Schuberts erinnernde Werk kann in jedem Konzert bestehen und sollte seiner relativ einfachen Spielweise wegen vor allem den Hausmusikern willkommen sein. Eine schöne und erfreuliche Neuerscheinung!

Helmut Wirth, Hamburg

Francesco Manfredini: Concerto grosso op. 3 Nr. 8 für 2 Violinen, Violoncello, Streichorchester und Klavier (Cembalo), hrsg. von Adolf Hoffmann, Wiesbaden 1954, Breitkopf & Härtel, Partiturbibl. Nr. 3736.

Der 1688 geborene italienische Barockmeister Francesco Manfredini, dessen Sterbedatum bislang nicht bekannt ist, hat bei weitem nicht den Ruhm seiner etwa gleichaltrigen Kollegen Bach, Händel und Vivaldi errungen. Nur das „Weihnachtskonzert“ erfreut sich seit Jahrhunderten einer gewissen Beliebtheit. Nun legt Hoffmann eine Neuausgabe des Concerto grosso op. 3, Nr. 8, vor, eines Schwesterwerkes des Weihnachtskonzerts. Es wurde nach Stimmheften des Bologneser Erstdrucks von 1718 zusammengestellt. Überzeugte Verfechter der alten Musik werden wahrscheinlich empört sein, daß der Hrsg. als Generalbaßinstrument zunächst das Klavier und nur in Klammern das Cembalo nennt, aber das ist nur eine Äußerlichkeit. Auch das Verschweigen der Tonart auf dem Titelblatt wirkt etwas seltsam. Das Concerto selbst ist eine frische, spielfreudige Musik, die sich in bescheidenen Grenzen hält, und bei der Hochflut von Veröffentlichungen alter Musikwerke weiß man wirklich nicht, ob mit dieser Neuausgabe einem dringenden Bedürfnis abgeholfen wird. Es gibt aparte Stellen, so den Anfang des I. Satzes mit zwei Soloviolen ohne Begleitung, dessen Terzenseligkeit so recht italienisch ist. Auch das Largo lebt wesentlich von dem unbegleiteten Duettieren der Solo-Violinen. Die verhältnismäßig einfache Spielweise wird vor allem Laiengemeinschaften zum Musizieren ermuntern.

Helmut Wirth, Hamburg

Giovanni d'Alessi: La cappella musicale del duomo di Treviso (1300—1633). Tipografia „Ars et Religio“. Veduggio (Treviso) 1954. 272 S., 8 S. Tafeln, 46 S. Notenanhang.

Der Name des Verf. dieser ausgezeichneten, einer guten italienischen Tradition folgenden Monographie ist in internationalen Fachkreisen nicht unbekannt. Um ein zusammenfassendes Urteil gleich vorwegzunehmen: In der Reihe italienischer Lokalmusikgeschichten und Kapell-Monographien gehört dieses Buch auf einen Platz in der vordersten Linie. Es ist interessant zu lesen, weil d'Alessi die Akzente richtig zu setzen weiß und bei aller Sachlichkeit der Darstel-

lung doch auch das Persönliche nicht zu kurz kommt, und Persönliches erwartet jeder, dem quellenmäßige Überlieferung der Polyphonie des 16. Jahrhunderts und Reichtum der Kapitelbibliothek zu Treviso einigermaßen vertraut sind, gerade von diesem Buch. Man weiß, mit welcher Umsicht und Sachkenntnis d'A. die schöne Sammlung von Drucken und Hss. betreut hat und welche kostbaren Schätze dann einem Luftangriff auf Treviso zum Opfer gefallen sind. Man spürt in dem einschlägigen Kapitel 15 die Erregung des guten Verwalters über dieses Ereignis noch nachzittern, und man begreift, warum d'A. auch noch nach zehn Jahren die Fragen der Verantwortung für Unterlassenes aufrollt (vgl. besonders S. 204 ff.). Gewiß, man ist versucht, sich damit zu trösten, daß offenbar kein Unikum vernichtet worden ist; aber solch Trost reicht ja nicht aus, uns den Verlust wertvoller Hss. erträglicher zu machen. Als ketzerischer Nichtbibliothekar fragt man sich vielmehr, ob es nicht dienlicher gewesen wäre, statt des *Odhecaton*-Exemplars eine der Hss. in Sicherheit zu bringen. Indessen soll man doch nicht noch Öl ins Feuer gießen, sondern „das Unvermeidliche mit Würde tragen“, auch wenn man von der Schilderung des Verf. gepackt wird.

Treviso ist offensichtlich eine Stadt, deren musikalische Vergangenheit nicht nur das für italienische Städte charakteristische Bild bietet, sondern sich in wichtigen Teilen über die Norm erhebt oder zum mindesten von ihr abweicht. Es gibt also interessante Einzelheiten genug, und da d'A. — wie gesagt — sehr wohl weiß, wie er solche Dinge zu formulieren und in den Rahmen seiner Darstellung einzupassen hat, kann einem kaum etwas entgehen.

Der Referent sieht sich ganz außerstande, alles das auch nur zu erwähnen, was ihm bemerkenswert erscheint, geschweige denn es auch noch kritisch zu würdigen. Er kann nur versuchen, das „objektiv“ Wichtigste zu erfassen, und muß gerade, weil er sich zu beschränken hat, das Buch dem intensiven Studium dringend empfehlen; wer sich mit polyphoner Musik des 16. Jahrhunderts abgibt, kann an einzelnen Kapiteln überhaupt nicht vorübergehen (besonders nicht an allem, was d'A. zur Genesis der *cori spezzati* sagt). Hochinteressant sind die Nachrichten über — nicht erhalten gebliebene — Hss. aus dem 14. Jahrhundert, wie

einen Pergamentcodex „*descriptum canticis mensuratis et non mensuratis*“ oder das zum ersten Male 1364 erwähnte Buch „*pro organis*“, das noch 1470 benutzt worden ist. Treviso war ein wichtiger Knotenpunkt bzw. eine bedeutende Zwischenstation auf dem Handelsweg von Flandern über Deutschland nach Venedig. Daher stammte sein Reichtum, daher aber auch die Begehrlichkeit Venedigs und seiner Rivalen nach dem Besitz dieser Stadt. Man konnte sich gute Musiker leisten, und das Repertoire der Sängerkapelle wäre selbst für eine größere Musikstadt oder Fürstenresidenz durchaus respektabel gewesen. So waren unter den Noten der Domkapelle außer italienischen (besonders natürlich venezianischen) Drucken Produkte der Offizinen Susato, Le Roy & Ballard, Rab und Feyerabend in Frankfurt a. M. (die bekannten Jacob-Meiland-Cantiones). Ferner war bezeichnenderweise schon 1411 ein Magister Nicolaus Francus aus Lüttich in Treviso tätig, worüber d'A. 1938 in der Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis berichtet hat. Helles Licht auf Trevisos Geistesleben im 15. Jahrhundert wirft dann die Tätigkeit des Gerardus de Lisa, einer typisch humanistischen Persönlichkeit. Er kam aus Gent, war in zwei größeren Etappen in Treviso tätig (1463—1476 und 1488—1495) und wirkte auch in anderen norditalienischen Städten (Friaul, Udine, Venedig, vielleicht auch Pordenone und Brescia). In Treviso war er Grammatikprofessor und Domkantor, machte sich aber seinen Namen durch seine Druckerkunst. Er führte den Buchdruck in Treviso ein, 1470 erschien dort die erste Publikation, ein kleines Werk mit grammatischen „*examinationes*“; das musikgeschichtlich wichtigste Buch aus der Offizin des Gerardus de Lisa scheint das undatierte, wohl zwischen 1471 und 1475 (nach van den Borren) erschienene *Terminorum musicae difinitionum* von Johannes Tinctoris zu sein. Im übrigen wurde die Musikpflege in Treviso entscheidend dadurch beeinflusst und geprägt, daß zu Venedig eine ständige und innige künstlerische Verbindung bestand. Dieser Umstand und die Verpflichtung überdurchschnittlicher *maestri di cappella* brachten der Stadt wesentliche musikalische Vorzüge ein. Sehr interessant war z. B. der — leider auch vernichtete — Vertrag des Domkapitels mit dem ersten namentlich bekannten Domkapellmeister vom 19. 9. 1504. Der Ka-

pellmeister, bezeichnenderweise noch ein aus der Diözese Lüttich stammender Priester Giovanni di Fonte, mußte sich u. a. verpflichten, jedes Jahr vier Messen, sechs Magnificats und acht Motetten neu einzustudieren. Das scheint angesichts der 1504 bereits bestehenden Überfülle von Werken dieser Gattung wenig und will uns noch unzureichender scheinen, wenn wir die jährliche Produktion hinzurechnen. Immerhin handelt es sich hier um eine gute und sicherlich zahlenmäßig nicht unterdurchschnittliche Domkapelle, von der — ein seltener Glücksfall — wir hier etwas über ihre Kapazität erfahren. Insgesamt achtzehn Stück pro Jahr waren also vorgeschrieben; rechnen wir einmal eine Messe = drei Motetten und ein Magnificat = zwei Motetten, was man wohl zur Berechnung des „Stoffes“ tun muß, so erhalten wir etwa 32 Stücke von ungefähr gleicher Länge. Das ist nicht einmal ein Stück pro Woche. Trotzdem! Wenn die Sänger den größten Teil der Werke aus vergangenen Jahren „präsent“ behielten, also so etwas wie ein Stamm-Repertoire besaßen, dann bekam eine Kapelle vom Rang des Trevisaner Domchors einen Fundus von sicherlich etwa zwanzig Messen, doppelt so viel Magnificats und zweifellos an die hundert Motetten. (Es handelt sich selbstverständlich um Berufssänger, mit Ausnahme der Diskantisten aus der Sängerschule, der chorales.) Das bemerkenswerte Ergebnis der Forschungen d'A.s schlechthin ist jedoch die abermalige Fundierung der Entdeckung, daß Begriff und Technik der cori spezzati längst vor Willaert bekannt waren und angewandt worden sind. Darüber hat d'A. schon 1952 eine Art Vorbericht gegeben (*Precursori di Adriano Willaert nella pratica del „Coro spezzato“* in *Journal of the American Musicological Society*, Jahrgang V). Es handelt sich — kurz gesagt — darum, daß die bisherige Lehrmeinung, die sich auf Zarlino stützte und nach der Willaert der Erfinder der Doppelchörigkeit gewesen sein soll, durch Tatsachen widerlegt wird. Daß diese Korrektur einer allgemein eingewurzelten Meinung schon seit längerer Zeit als notwendig erkannt worden ist, belegt d'A. an Hand einiger italienischer Argumentationen (Giacomo Benvenuti, *Andrea e Giovanni Gabrieli e la Musica Strumentale in S. Marco*, Mailand 1931, Ricordi, Band 1,

S. XXXIV, und Raffaello Casimiri, *Il coro „Battente“ o „Spezzato“ fu una novità di A. Willaert?* in *Bollettino Ceciliano*, Rom, April 1943). Seine eigentliche Entdeckung ist, daß außer dem von Casimiri bereits ausgiebig gewürdigten Frater Ruffino Bartolucci, von dem sich Psalmen in der corospezzato-Technik sowohl in Bologna als auch in einem Ms. des Seminario in Bergamo erhalten haben (angeblich in Ruffinos Domkapellmeister-Zeit zu Padua, 1510—1520, entstanden), auch der mit Treviso eng verbundene Francesco Santacroce zu den Vorläufern Willaerts im doppelchörigen Satz gehört. Santacroce, geb. ca. 1487/88 in Padua, war zuerst 1512—1515 an S. Francesco zu Treviso tätig, erschien dann wieder 1520—1528 und schließlich 1537—1551 als maestro di cappella am Dom. Es ist bekannt, daß von ihm 1521—1523 bei den Jahrgedächtnisfeiern der Confraternità del SS. Sacramento Vesper und Missa pro defunctis „a coro spezzato“ gesungen worden sind. Von ihm enthalten auch die Codices des Trevisaner Domarchivs Kompositionen, und zwar im ganzen 15 Werke (davon zehn Psalmen a coro spezzato), so daß man sich ungefähr ein Bild von seiner Eigenart machen kann. Im Anhang bringt d'A. zwei vollständige Stücke Santacroces, eine figurale vierstimmige Motette und einen achttimmigen Psalm („*In te Domine speravi*“), der reinste Doppelchörigkeit zeigt. Das Fazit dieser Kapitel des d'Alessischen Buches: Doppelchörigkeit und besonders salmi spezzati sind nicht Schöpfungen Willaerts. Man weiß zwar nicht, wo sie zum ersten Mal auftauchen und woher sie überhaupt kommen, sie scheinen aber norditalienischen Ursprungs zu sein. Daß die beiden Orgelemporen in S. Marco zu Venedig den Anstoß zur Komposition solcher Stücke gegeben hätten, wie stets behauptet worden ist, wird jedenfalls völlig unglaubhaft. Gewiß kann man nicht Treviso als die Heimat des coro spezzato bezeichnen, und d'A. tut das auch nicht, aber die Wiege der Doppelchörigkeit hat eben nicht in Venedig gestanden.

Treviso hat im 16. Jahrhundert noch einige nicht unbedeutende Musiker als Domkapellmeister in seinen Mauern beherbergt, so Giovanni Nasco, der gegen Mitbewerber wie Vincenzo Ruffo und Gabriele Martinengo gewählt wurde, den Willaertschüler und Franziskanerpater Antonino Barges und den Veroneser Priester Giovanni Mat-

teo Asola (der übrigens in MGG fehlt). Über Asola berichtet d'A. in einem eigenen Kapitel ausführlich und ergiebig, so daß man wenigstens an dieser Stelle eine Lebensbeschreibung und Würdigung des Meisters findet. Natürlich besaß das Trevisaner Domarchiv vor dem Bombardement der Stadt auch mehrere Drucke mit Werken Asolas; es ist schade, daß d'A., dem zwei ältere Trevisaner Kataloge zur Verfügung standen (aus dem 16. und 18. Jahrhundert), vor einer vollständigen Bibliographie der Kompositionen Asolas zurückgeschreckt ist. Angesichts der Fülle und Verstreutheit dieses Gesamtopus ist das allerdings wiederum auch verständlich.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wechseln die Domkapellmeister sehr viel schneller als vorher, so daß man im 12. Kapitel der Darstellung viele Namen findet, von denen dann aber offenbar auch keiner an die Bedeutung eines Santacroce oder Nasco herankommt. Aber mit dem dreimal am Dom von Treviso als Kapellmeister tätigen Teodoro Clinio beschäftigt sich d'A. dann wieder intensiv. Die Trevisaner Etappen dieses Meisters sind zwar alle nur kurz (1584—1585, 1592—1597, 1599—1601), aber Clinio ist anscheinend ein Komponist, mit dem man sich doch wohl einmal stärker beschäftigen sollte. Leider hat sich von den 21 in Hss. des Domarchivs überlieferten Kompositionen nur der zweite Chor zu acht Magnificats retten lassen; dafür besitzt die Bologneser Biblioteca Comunale G. B. Martini (die Bibl. des ehemaligen Liceo Musicale) eine Reihe von Werken, darunter auch doppel- und dreichörige. Um die Wende zum 17. Jahrhundert gewinnt natürlich die Instrumentalmusik an Interesse, so daß d'A. am Schluß seines 13. Kapitels eine Aufstellung archivalischer Nachrichten über Instrumente (Orgel) und Spieler geben kann. Im nächsten Kapitel passieren die letzten Musiker der Domkapelle Revue; 1633 wurde die Kapelle aufgelöst, woran die venezianische Regierung nicht unschuldig war.

Bis zu diesem Punkt in der Musikgeschichte Trevisos wollte und konnte d'A. seine Untersuchung führen. Sicherlich hörte die Stadt 1633 auf, überhaupt eine erwähnenswerte Rolle im Musikleben Norditaliens zu spielen. Nun beginnt in d'A.s Buch aber der Teil, der für den Forscher ebenso wichtig ist wie die musikgeschichtliche Darstellung (bis S. 168), ein im wesentlichen biblio-

graphischer Anhang. Dieser beginnt mit dem 15. Kapitel (S. 169), in dem über den Besitz des Domarchivs — den ursprünglichen wie den so stark reduzierten — berichtet wird, erst in zusammenhängenden Ausführungen, die zugleich eine Geschichte der Trevisaner Dombibliothek geben, dann aber in höchst dankenswerten Verzeichnissen. Es handelt sich zunächst um einen Überblick über das vor dem 7. April 1944 (dem Tage des großen Luftangriffs) Vorhandene, immerhin füllt diese Liste 20 Seiten des Buches und zählt allein 42 Hss. auf. Der Rest dieses kostbaren Bestandes ist geradezu kläglich, das Verzeichnis füllt nicht einmal eine Seite. Wenn ich diesen „elenco“ richtig lese, dann sind 18 Hss. und acht Drucke übrig geblieben. Das ist in der Tat niederschmetternd, auch wenn offensichtlich keiner der vernichteten Drucke ein Unikum war. 200—250 große Bomben, in wenigen Minuten auf ein relativ kleines Areal geworfen, trafen eben auf eine leider nicht vollständig in Sicherheit gebrachte Bibliothek. Höchst bedauerlich bleibt, daß auch Hss. — noch dazu in großer Zahl — vernichtet worden sind. Das trifft jeden Forscher, der sich mit niederländischer und italienischer Musik des 16. Jahrhunderts beschäftigt. Liest man dann das alphabetische Verzeichnis der Autoren der handschriftlich überlieferten Werke (mit den Text-Incipits der Kompositionen), dem ebenfalls der Stand vor dem 7. April 1944 zugrunde liegt, und kontrolliert mit Stichproben, was vernichtet ist, dann ist man erschüttert. (Dieses Verzeichnis füllt die Seiten 209—218 bei Kleindruck!)

Es folgen Dokumente (S. 221—256), höchst wichtiges Material zur Darstellung d'A.s und nicht lebhaft genug zu begrüßen. Ein Namen-Register und ein Literatur-Verzeichnis beschließen den Textteil. Zehn Bilder auf Kunstdrucktafeln bringen hauptsächlich Muster von Dokumenten und aus Musik-Hss. Dankbar ist man aber besonders für den musikalischen Anhang. Hier sind acht Kompositionen vollständig mitgeteilt: außer den bereits erwähnten beiden Sätzen von Francesco Santacroce eine vierstimmige Motette von Giovanni Nasco, zwei von G. M. Asola, dazu, ebenfalls von Asola, eine fünfstimmige Motette und zwei achtestimmige Sätze (doppelchörig) von Teodore Clinio. Die meisten Stücke, besonders die der späteren Trevisaner Domkapellmeister,

wirken natürlich sehr „venezianisch“ mit ihren großen „Klangflächen“ und chromatischen Rückungen.

Alles in allem hat man für die ausgezeichnete Schrift zu danken. Sie erhellt vieles und wird dazu beitragen, unser Geschichtsbild zu korrigieren, vor allem die Legende „Willaert, Erfinder der *coro-spezato*-Technik“.

Hans Albrecht, Kiel

Volkslieder aus der Tschechoslowakei. Hrsg. von Věra Dolanská. Übersetzung der Liedtexte von Karel Bittner, Prag 1955, Artia, 227 S.

Tschechische und slowakische Volkslieder mit der Übersetzung der Verse ins Deutsche waren bislang nur unzureichend zugänglich. Daher ist der Hinweis auf die vorliegende, 187 Nummern umfassende Sammlung berechtigt, wodurch eine größere Auswahl älterer und neuerer Lieder für den Singgebrauch, bedingt auch für die Forschung, zugänglich gemacht werden. Dieser anzuerkennende Wert kann jedoch nicht über die Mängel und Schwächen hinwegtäuschen, die sowohl die Auswahl, die Disposition, als vor allem aber auch das Vorwort aufweisen. Während der Schwerpunkt der ohne jegliche Quellenangaben vorgelegten Sammlung auf dem Tanzlied liegt, tritt z. B. die Gattung der Ballade weit zurück, während geistliche Volkslieder gar nicht aufgenommen wurden. Dennoch vermag das einseitig Mitgeteilte einen Eindruck zu vermitteln von den Grundlagen in Lied und Tanz, von denen aus etwa die spezifischen Einheiten der Melodik Dvoraks oder Smetanas zu verstehen sind. Anklänge und typologische Übereinstimmungen gibt es in großer Zahl. Auch vom modernen Massenlied aus der Zeit nach 1945 finden sich einige Proben, welche als „Gemeinschaftslieder und neue Volkslieder“ bezeichnet werden.

Im Vorwort zu dieser praktischen Ausgabe ist vor allem auf S. 7 zu beanstanden, daß „sich das böhmische Lied im Laufe seiner Entwicklung zu dem sogenannten *Instrumentaltyp*“ gestaltet habe, was undeutlich, ja unrichtig ist. Das mährische Lied soll dagegen vom „*vokalen Typus*“ sein, wobei die dafür angegebenen charakteristischen Merkmale für diese im übrigen historisch

und systematisch nicht fundierte Unterscheidung nicht als kennzeichnend gelten können. Hier wie auch sonst wird es sich (siehe S. 8) empfehlen, den Anteil der „Spielleute“ an der Entwicklung des Volksgesangs mit Vorsicht in Erwägung zu ziehen. Bedenklich ist ferner (S. 11) das Herausstreichen der Uniformität des sogenannten „neuen Volksliedes“, welches „in unmittelbarer gemeinsamer Arbeit der Autoren mit den folkloristischen Ensembles geschaffen“ werde, „den früheren langwierigen Prozeß der Formung des Liedes in unzähligen Varianten zu ersetzen“. Was der das lebendige Lied in all seinen Verästelungen und ethnisch eigentümlichen Varianten suchende Volkskundler als Reichtum empfindet, wird damit hier als ein überholter Mangel zugunsten der Einheitsfassung entwertet.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Georg F. Schorer: *Bildnis der Musik*. Athenäum-Verlag Bonn. 1955. 127 S. Kein wissenschaftliches, sondern ein künstlerisches Buch! Hier sollten „*Musikdarstellungen von erlesener Schönheit gefunden werden, die nicht ein Abbild, sondern ein wahres Bildnis der Musik*“ darstellen sollen. In einzelnen Kapiteln: Der Gesang, der Tanz, Musik der Instrumente, Allegorien, *Musica caelestis*, Musik in Gleichnissen, werden mit ästhetischen Betrachtungen entsprechende Bilder, meist Bildausschnitte, quer durch die Jahrhunderte von Ägypten bis Picasso gebracht. Als Abschluß des Bildteiles werden neben Innenräumen von Kirchen Abbildungen von dahingehörigen Musikerhandschriften abgebildet. Neben das Rokokogitter von St. Peter in Salzburg hätte lieber statt einer Seite aus Mozarts Figaro eine solche aus einer seiner Salzburger Messen gestellt werden sollen. Auf 24 Textseiten werden dann noch Zitate mit Lob der Musik vom Psalter bis zu Th. Mann abgeschlossen. Eine Vergleichstafel zwischen Kunst- und Musikgeschichte wird beigegeben. Es ist ein Band, der sich mehr als Geschenk für einen Liebhaber der Musik eignet, für einen künstlerischen Menschen, als für ein Studium. Die Ausführung, der Druck ist hervorragend und erstklassig.

Hans Engel, Marburg

Mitteilungen

Am 18. Februar 1956 konnte Professor Dr. Rudolf Steglich (Erlangen) in völliger körperlicher und geistiger Frische seinen 70. Geburtstag begehen. Dem hochverdienten Forscher, dessen Arbeiten auch der musikalischen Aufführungspraxis in hohem Maße zugute gekommen sind, spricht „Die Musikforschung“ sehr herzliche Glückwünsche aus. In multos annos!

Am 11. Februar 1956 beging Professor Carl Leonhard seinen 70. Geburtstag. Die „Musikforschung“ spricht dem verdienten Jubilar die besten Glückwünsche aus und wünscht ihm noch viele Jahre des wohlverdienten Ruhestandes.

Professor Dr. Thrasybulos Georgiades, bisher ordentlicher Professor an der Universität Heidelberg, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität München angenommen.

Im Februar 1956 habilitierte sich Dr. Walter Kolneder, Direktor des Konservatoriums der Stadt Luxemburg, an der Universität Saarbrücken. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Antonio Vivaldi. Neue Studien zur Biographie und zur Stilistik der Werke.*

An der Universität Erlangen hat sich Dr. Franz Krautwurst am 18. Februar 1956 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen Ms. 374, 1–4.*

Professor Dr. Marius Schneider hielt an der Universität Köln seine öffentliche Antrittsvorlesung über „Die Bedeutung der alten kultischen Musikinstrumente“.

Prof. Dr. Hans Albrecht hielt am 7. März 1956 auf Einladung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und des Dekans der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel einen Vortrag über „Wort und Ton in der Kirchenmusik der Senfl-Zeit“.

Prof. Dr. Heinrich Bessler hielt am 12. März 1956 in der Plenarsitzung der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig einen Vortrag über „Das musikalische Hören der Neuzeit“. Der Vortrag, der an Hugo Riemann anknüpft, erscheint in den Sitzungsberichten der Akademie.

Die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet vom 17. bis 21. September in Hamburg einen ihrer in dreijährlichem Turnus stattfindenden Kongresse. Die Mitglieder der Gesellschaft sind bereits unmittelbar in Kenntnis gesetzt worden.

Lasso-Feier in München. Zur 400. Wiederkehr des Jahres, da Orlando di Lasso in die Münchener Hofkapelle berufen wurde, veranstaltet die Landeshauptstadt München in Verbindung mit dem Bayerischen Rundfunk einen Festakt. Am 16. Mai 1956 singt bei einem Festgottesdienst in der Theatinerkirche die ehemalige Königliche Hofkapelle unter der Leitung von Professor Dr. Johannes Hafner die *Missa Bell' Amfitrit' altera* für achtstimmigen Doppelchor. Am 16. Mai eröffnet die Bayerische Akademie der Schönen Künste im Prinz-Carl-Palais eine Ausstellung „Orlando di Lasso in München“ mit den reichen Schätzen der Bayerischen Staatsbibliothek. Der Bayerische Rundfunk veranstaltet, ebenfalls am 17. Mai, im Herkulessaal der Residenz ein Festkonzert unter Professor Eugen Jochum. Im Rahmen der musikalischen Darbietungen hält Professor Dr. Wolfgang Boetticher (Göttingen) einen Festvortrag über „Orlando di Lasso und seine Zeit“. Beim Festakt wird der erste Band der „Neuen Reihe Sämtlicher Werke“ Lassos durch den Verleger dieser Reihe, Dr. Karl Vötterle, überreicht. Mit diesem Band wird im Auftrag der Académie Royale de Belgique und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften die Gesamtausgabe der Werke Lassos weitergeführt.

Händel-Festakt in Hamburg. Anlässlich der Gründung der internationalen „Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft“ und des Erscheinens der „Hallischen Händel-Ausgabe“ findet am 15. und 16. September 1956 ein Festakt statt, veranstaltet von der Hansestadt Hamburg und dem Norddeutschen Rundfunk. Der Fernsehfunk bringt aus diesem Anlaß die erste Oper Händels „*Il pastor fido*“ als Marionettenspiel, die Staatsoper Händels letzte Oper, „*Achill unter den Mäddchen*“ (*Deidamia*) und der Norddeutsche Rundfunk im Rahmen des Festaktes Teile aus der Oper „*Ezio*“.

Zum 100. Geburtstag von Daniel François Scheurleer (13. November 1855 — 6. Februar 1927) bringen die Mededelingen

van het Gemeentemuseum Den Haag (10. Jahrgang 1956, Nr. 2) einen Beitrag von M. H. Charbon „Daniel François Scheurleer stichter van het Muziek-museum Scheurleer“. Die Verfasserin hebt jedoch nicht nur die Verdienste Scheurleers um das Museum, hervor, sondern berichtet auch über alle die hoch verdienstvollen Hilfeleistungen, die diese charaktervolle, im reinsten Sinne des Wortes dem Frieden dienende Persönlichkeit der internationalen Musikwissenschaft hat zuteil werden lassen. Einige sehr schöne Photos aus Musikdrucken bereichern die knappe, aufschlußreiche Studie: die Schlußseite der *Omnes Georgii Macropedii fabulae comicae* (Utrecht 1552/53), zwei Seiten aus Lullys *Le Triomphe de l'Amour* (Amsterdam 1688), das Titelblatt zu Philidor's *L'Amour vainqueur* (Amsterdam o. J.), dessen Rückseite mit einem Verzeichnis der bei Roger/Amsterdam neu erschienenen Musikalien sowie die erste Seite der Ouvertüre. Ein offenbar von einem Amateur stammendes Photo zeigt Scheurleer zwischen Max Seiffert und dem Konsul Suckau. Es ist beim Kongreß der von Scheurleer nach dem 1. Weltkrieg ins Leben gerufenen Union Musicologique in Lübeck (1926) entstanden und besitzt für uns schon fast dokumentarischen Wert. Verfasserin des Aufsatzes und Schriftleitung der genannten Mitteilungsblätter haben sich uns zu Dank verpflichtet, indem sie an den Mann erinnern, der nach Jahren glühender nationaler Haßausbrüche so mutig und so vornehm war, internationale Arbeitsverbindungen wieder anzuknüpfen und mit Hilfe der neutralen Nationen auch die Musikwissenschaft der ehemals kriegführenden Staaten wieder an einen Tisch zu bringen. Albrecht

Berichtigung. In dem Beitrag „Rück-erinnerung und Erwiderung“ von E. Rohloff (Jahrgang VIII) muß es Seite 472, Zeile 16 von unten „unter Umständen“ heißen, nicht „unter allen Umständen“.

Berichtigung. In dem Artikel von H. Hickmann über „Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge“ ist auf der Bildtafel nach S. 400 des Jahrgangs VIII (1955) die Unterschrift „Fig. 17b“ falsch. Es muß heißen: „Fig. 14“. Desgleichen bittet Herr Dr. Hickmann, auf Seite 403, Zeile 16, den etwas kuriosen Druckfehler „Quelflöte“ in „Querflöte“ zu korrigieren.

Berichtigung. In meiner Besprechung des *Zauberflöten*-Buches von Götz Friedrich (Jahrg. IX. 5. 113) habe ich die noch immer verbreitete Behauptung abgelehnt, daß Mozart in einem „Massengrab“ beigesetzt worden sei. Solche gab es zu Wien nur in Pest- und Kriegszeiten. Aber meine Angabe, daß er in einem „Armengrab für vier Leichen“ bestattet worden sei, ist zweifelhaft geworden, nachdem mir Gustav Gugitz gesagt hat, daß er nie darüber etwas geschrieben habe. Bis also jemand meinem darin versagenden Gedächtnis nachhilft und feststellt, wer um 1920 Alter und Geschlecht der drei Mitbegrabenen veröffentlicht hat, sollte man nur von einem Schachtgrab für zwanzig Leichen sprechen, in dem Mozart beigesetzt worden ist. Otto Erich Deutsch

Herr Professor Dr. Gotthold Frotscher legt auf folgende Feststellung Wert:

In der Besprechung über Gerhard Most, *Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal* von Margarete Reimann (S. 91 dieses Jahrgangs) wird festgestellt, daß in Frotschers *Geschichte des Orgelspiels* die Untersuchungen von Apel und Schrade nicht berücksichtigt worden seien. Das entspricht in dieser Form nicht den Tatsachen. Das genannte Buch ist in Lieferungen erschienen. Beim Erscheinen der ersten Lieferungen waren die Bücher von Apel und Schrade noch gar nicht veröffentlicht. Auf S. 183 und 662 hat Frotscher jedoch auf diesen Umstand hingewiesen.

Kurt Reinhard: Zur Quellensituation der Musikethnologie in Deutschland . . .	196
Oswald Jonas: Bibliographische Miszellen zu Mozart und Chopin	200
Hans Hickmann Randbemerkungen zu A. Berners Besprechung	200
Heinrich Husmann: Annales musicologiques. Ein neues internationales musikwissenschaftliches Jahrbuch	202
Siegfried Fornacon: Kaspar Ulenberg und Konrad von Hagen (Zur Neuausgabe der Psalmen des Conrad Hagius)	206
Alfred Dürr: Grundsätzliches und Spezielles zu Neuausgaben barocker Kirchenkantaten	213
Im Jahre 1955 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen	219
Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen	220

Besprechungen

W. Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck (Kaul; 225) / M. Ruhnke: Joachim Burmeister (Dahlhaus; 227) / J. Burmeister: Musica poetica (Dahlhaus; 227) / A. Nausch: Augustin Pfleger (Krautwurst; 229) / W. Neumann: Auf den Lebenswegen J. S. Bachs (Dürr; 231) / H. P. Schanzlin: J. M. Gletles Motetten (Gudewill; 233) / K. Geiringer: Music of the Bach Family (Wirth; 234) / Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 38. Jahrgang (Albrecht; 235) / P. Hamburger: Subdominante und Wechseldominante (Sievers; 236) / E. Mikeleitits: Der große Mittag (Rehm; 237) / P. Mies - N. Schneider: Musik im Umkreis der Kulturgeschichte (Gudewill; 238) / Fr. Zagiba: Johann Bella (1843 – 1936) und das Wiener Musikleben (Sietz; 239) / F. Hempel: Mein Leben dem Gesang (Sietz; 240) / R. Stevenson: Music before the classic era (Heckmann; 240) / H. F. Redlich: Bruckner and Mahler (Storjohann; 240) / A. Davidsson: Musikbibliographische Beiträge (Schaal; 243) / N. Pirrotta: The Music of Fourteenth Century Italy I (Rehm; 244) / B. Resinari: Responsoriorum numero octoginta. I. Band (Haase; 245) / J. Nucius: Zwei Hohelied-Motetten (Wessely; 249) / J. Haydn: 5 Eisenstädter Trios (Wirth; 249) / Fr. Schubert: Streichquartett Nr. 2 C-dur (Wirth; 250) / Fr. Manfredini: Concerto grosso op. 3, Nr. 8 (Wirth; 250) / G. d'Allessi: La cappella musicale del duomo di Treviso (Albrecht; 250) / Volkslieder aus der Tschechoslowakei (Salmen; 254) / G. Schorer: Bildnis der Musik (Engel; 254).

Mitteilungen 255

**Das
Klugsche
Gesangbuch
1533**

BÄRENREITER
VERLAG

„Geistliche lieder aufs new gebessert zu Wittenberg.
D. Martin Luther. Gedruckt zu Wittenberg durch
Joseph Klug. M.D. XXXIII.“ Faksimiledruck. Mit einem
Geleitwort von Konrad Ameln. 416 Seiten. DM 15.-

Das Original dieses Gesangbuches ist nach langer
Verschollenheit 1932 wieder aufgetaucht und befindet
sich jetzt im Besitz der Lutherhalle in Wittenberg.
Es ist nicht nur für zahlreiche Lieder der Reformation
die älteste und zuverlässigste Quelle, sondern auch
das früheste illustrierte Gesangbuch, das wir kennen.
Der vorliegende Faksimiledruck ist, abgesehen
von seinem Wert als bedeutendes Quellenwerk,
eine kostbare Gabe für den Forscher und Liebhaber.

DOCUMENTA MUSICOLOGICA

Reihe II

HANDSCHRIFTEN – FAKSIMILES

Das Buxheimer Orgelbuch

HANDSCHRIFT MUS. 3725 DER BAYERISCHEN STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN

Faksimileausgabe herausgegeben von Bertha Antonia Wallner. Broschiert DM 54.-, Halbpergament DM 70.-, Ganzpergament DM 90.-

Mit diesem Faksimiledruck einer wichtigen Tabulaturhandschrift aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts wird die zweite Reihe, Handschriften – Faksimiles, der »*Documenta musicologica*« eröffnet. Das Buxheimer Orgelbuch zeichnet sich durch eine selten klare und übersichtliche Notation aus; die zentrale Bedeutung der Tabulatur, die zusammen mit dem Schedelschen-, dem Glogauer- und dem Lochamer-Liederbuch zu den wichtigsten deutschen Handschriften des 15. Jahrhunderts gehört, liegt in der Überlieferung von originalen deutschen Orgelkompositionen und Liedsätzen. Der Münchener Orgelmeister Konrad Paumann ist die richtungweisende Persönlichkeit der Handschrift, die neben deutschen Kompositionen auch eine große Zahl »abgesetzter« Werke italienischer, burgundischer und englischer Musiker (Dufay, Binchois, A. de Lantin, Dunstable etc.) aus dem 15. Jahrhundert überliefert. – Dieser Faksimiledruck wird jedem, der sich mit der deutschen Musik des 15. Jahrhunderts beschäftigt, willkommen sein, er wird dem Wissenschaftler als Arbeitsgrundlage dienen und dem Organisten für seine Tabulaturstudien eine Hilfe sein.

Ein ausführlicher zweifarbiger Sonderprospekt auf Kunstdruckpapier berichtet über die beiden Reihen der »*Documenta musicologica*«, die unter dem Protektorat der »*Association Internationale des Bibliothèques Musicales*« und der »*Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*« erscheinen im:

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL