

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

X. J A H R G A N G 1 9 5 7 / H E F T 3

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, (19a) Halle/Saale, Klara-Zetkin-Straße 12a; Professor Dr. Walther Vetter, (1) Berlin NW 7, Universitätsstraße 7.

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

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

Inhalt dieses Heftes:

Seite

| | |
|---|-----|
| Margarete Reimann: Materialien zu einer Definition der Intrada | 337 |
| Curt Paul Janz: Kierkegaard und das Musikalische, dargestellt an seiner Auffassung von Mozarts „Don Juan“ | 364 |
| Joseph Schmidt-Görg: Ludwig Schiedermaier zum Gedächtnis | 381 |
| Wolfgang Boetticher: Rudolf Gerber zum Gedächtnis | 384 |
| Richard Schaal: Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München | 388 |
| Walther Krüger: Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit | 397 |

Berichte und kleine Beiträge

| | |
|--|-----|
| Hans Hickmann: Ein Beitrag „zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation“ | 403 |
|--|-----|

Materialien zu einer Definition der Intrada

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Die Verwendung des Terminus Intrada als Bezeichnung für musikalische Inhalte findet sich in Form von *Entrada*, *Emtrada* bis jetzt am frühesten in Spanien und Portugal, und zwar bereits in mehrfacher Bedeutung. Die *Silva de sirenas* von A. Valderrabano von 1547 enthält eine *Fantasia sobre la entrada di una baxa*, die bereits Grove nachweist¹. Hier scheint, dem Wortsinn *intrare* = hineingehen entsprechend, eine einfachste Bedeutung des Terminus Intrada in Erscheinung zu treten als Eingang, Einsatz einer Stimme. In diesem Sinn verwenden noch heute die Italiener den Terminus *Entrata* für Stimmeinsätze in Fugen. Auch Rousseau² kennt den Terminus *Entrée* in derselben Bedeutung. In der Sammlung des Valderrabano tritt bereits auch eine erweiterte Sinngebung auf, in der Bedeutung Eingang nicht nur mehr einer Stimme, sondern eines Stücks als Ganzes, und mehr, als Vorspiel zu diesem Stück. Morphy³ bringt aus dieser Sammlung eine *Diferencia* zum *Soneto A monte sale el amor* mit der Anweisung: „*Otra diferencia del mismo soneto. La entrada se tocarà despacio*“. Diese *Diferencia* beginnt mit einem Vihuelavorspiel, das die Melodie der Singstimme vorausnimmt und diminiert. Hier meint also Entrada den Beginn des ganzen Stücks, der sich formal bereits zu einem Vorspiel geweitet hat, das sich durch langsameres Tempo vom übrigen Text abhebt und zugleich der Singstimme als Intonation dient. In diesen drei Bedeutungen, als Stimmeingang, Stückbeginn und intonierendes Vorspiel, wird uns der Terminus Intrada in Spanien und Portugal bis ins 18. Jahrhundert vornehmlich zu beschäftigen haben. Diese drei Sinngebungen werden zugleich die Inhalte der Begriffe *Intrada* (deutsch), *Entrata*, *Intrata* (italienisch), *Entrée* (französisch), *Entry* (englisch) klären helfen, denen allen der Ursinn „hineingehen“ in irgendeiner Gestalt zugrunde liegen bleibt. Wir wollen zugleich festhalten, daß dieses frühestbekannte Auftreten des Begriffs in Verbindung mit diminuierender, d. h. homophon gerichteter Stimmvariation, nicht mit streng imitierender Polyphonie statthat, einer Satzweise, der die Intrada als intonierendes Vorspiel häufig nahebleiben wird. Solche Entradas wird der Vihuelist, wie jeder Instrumentalist jedes Landes, bei diesen wie ähnlichen Gattungen zumeist improvisiert haben, so daß wir sie auch da werden voraussetzen müssen, wo sie in den Sammlungen der Milan, Valderrabano, Venegas usw. nicht notiert sind, oder da namentlich kennzeichnen müssen, wo sie etwa vorhanden sind, ohne ausdrücklich genannt zu sein. Dem nachzugehen, vor allem die Praxis des übrigen internationalen Zupfinstrumentenspiels daraufhin zu kontrollieren, verlohnte eine Untersuchung.

¹ G. Grove, *Dictionary of music and musicians*, London, 1954/5, Artikel Intrada. Leider konnte das Original nicht eingesehen werden, wie überhaupt unsere Untersuchungen höchst lückenhaft bleiben müssen, solange nicht mehr Quellen zugänglich sind.

² J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, London, 1766, Artikel Entrée.

³ G. Morphy, *Les luthistes espagnols du 16e siècle*, Bd. II, Leipzig, 1902, S. 161.

Die nächste datierbare spanische Quelle bietet das *Libro* des Venegas da Henestrosa⁴. Auch hier finden wir wieder zwei Bedeutungen der Intrada eng nebeneinander. Der Musiktext des *Libro* betitelt drei Stücke (Nr. 134–136) als Entrada. Im *Prólogo* werden indessen als Inhalt eines zweiten (nicht auf uns gekommenen) Buches unter anderem *Entradas de versos* angekündigt. Daß diese nähere Erläuterung auch für die Entradas dieses Buches gilt, daß wir es hier also mit der liturgischen Spezies des Begriffs zu tun haben, liegt nahe. Vorerst interessiert uns die Anweisung, die Venegas in der *Tabla final* zur ersten Entrada gibt, mit der uns wieder der Terminus in der frühesten Bedeutung begegnet: „*Sera muy provechoso tañer muchas entradas de coro de muy buenos autores y finales para que no parezca tan mal la non buena fantasia*“. Als Anregung und Vorbild werden dem Komponisten von Entradas also die Eingänge, d. h. die Stimmeinsätze von guten Chorkompositionen empfohlen, die sichtlich das Ideal des Venegas darstellen. Daß er mit diesem Rat aber nicht nur das liturgische Orgelspiel im Sinn hat, zeigt die Fortführung derselben Anweisung, mit der er auch dem Komponisten von Fantasien, die bekanntlich auch für Klavier- und Zupfinstrumente geschrieben wurden, das Studium von Chorwerken empfiehlt: „*Es buen aviso no tañer fantasía hasta saber muchas obras de coro, de adonde sale la buena fantasia*.“ Handelt es sich bei diesen Entradas nur um liturgische Entradas, dann ließe sich so deuten, daß die strengeren Anforderungen der Liturgik und die Liebe der spanischen Orgelmeister zur Polyphonie die Intrada nun in Verbindung mit polyphonem und imitierendem Satz bringen, dem sie als liturgische Gattung auch vornehmlich — nicht ausschließlich, wie wir sehen werden — treu geblieben ist. Die Entradas des Ms. Oporto werden, bei anhaltendem polyphonem Satz in anderen, selbst späteren Sammlungen, das Nebeneinander verschiedener Satzprinzipien auch für eine vermutlich gleiche Spezies zeigen. Die drei Entradas des Venegas sind nun, seiner Forderung gemäß, streng imitierende, knappe Stücke von 14–19 Takten. Schon die Kürze charakterisiert ihre Aufgabe als intonierendes Vorspiel⁵, mehr noch die Tatsache, daß zwei, Nr. 135 und 136 (am auffälligsten die dritte) scheinbar unvollständig sind. Indessen dürfte es sich kaum um Unvollständigkeit der Stücke handeln; vielmehr wird sich hier der Improvisationscharakter des Begriffs „Intrada“ kundtun. Der Sammler hat vielleicht nur einfach Improvisationsvorschläge machen wollen, die der Spieler je nach Erfordernis ausbauen oder nur als Vorbild benutzen konnte. Möglich allerdings ist auch, daß diese Intradas direkt in eine Chorkomposition einmünden sollten. Dabei könnte es sich ebensowohl um die chorische (also nicht gregorianische) Fassung eines Verso wie um eine Chorkomposition weltlichen Charakters, bei der man vielleicht ohnehin einen basso seguente mitgehen ließ, handeln, da ja beide bekanntlich satztechnisch keinerlei Unterschied zu zeigen brauchen. Diese Deutung liegt doppelt nahe, da das *Libro* auch die weltlichen Instrumente Harfe und Vihuela einbezieht. Die Frage ließe sich am ehesten klären, wenn es gelänge, in diesen Entradas liturgische *cantus firmi* nachzuweisen. Damit wäre zugleich auch ein Hinweis auf die liturgischen Stücke gegeben, denen diese Entradas im einzel-

⁴ Luys Venegas da Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, 1557, hrsg. von H. Anglés in *La musica en la corte de Carlos V*, Barcelona 1945.

⁵ Vgl. M. Reimann, Artikel *Intonation*, MGG.

nen dienten⁶. Die liturgischen Orte für Entradas werden aber im allgemeinen dieselben sein wie in anderen Ländern⁷. Eine helfende Anweisung gibt das *Juego de versos de todos tonos* von F. M. Lopez (Biblioteca nacional Madrid M 1735) aus dem 18. Jahrhundert⁸, das einen neuen, häufig auftretenden Sammelterminus ins Spiel wirft. Die *Entradas del cantico de primer tono* — es scheint sich um je 40 Stücke, die als solche Entrada genannt sind, für jeden der acht Töne zu handeln — dienen „en visperas, magnificat. En completas, nunc dimittis. En maytines, benedictus“. Leider spricht der Katalog nur schlechthin von versos („hay cuarenta versos“), so daß ein Zweifel bleibt, ob etwa der Terminus „Entrada“ nur beim ersten Stück in Erscheinung tritt und die übrigen Stücke „Verso“ genannt sind. Hier wäre dann, wie schon der Sammeltitle vermuten läßt, ein Beweis erbracht für die Verwendung auch der nur „Verso“ betitelten Kompositionen als Entradas. Jedenfalls liegt eine, sicher häufig vorauszusetzende, Identifizierung der Termini „Juego de Verso“ und „Entrada“ vor. Daß auch sie leider nicht verallgemeinert werden darf, zeigt das Ms. Oporto (s. u.), das im Register sauber *Jogo de verso* von *Entrada* trennt.

Eine nicht liturgische Entrada könnte die *Entrada de clarines, antes de tocar canciones*, im Ms. 1367, Biblioteca nacional Madrid (S. 49), aus dem 16.—17. Jahrhundert darstellen⁹. Die Rubrik *Cançoãs* z. B. des Ms. Oporto enthält auch Variationen und Tänze.

Schließlich bleibe nicht unerwähnt, daß die Spanier den Terminus „Entrada“ auch für den auf das Tasteninstrument übertragenen Begriff der französischen Balletentrée einsetzen. Das Ms. M 1360, Biblioteca nacional Madrid, aus dem 16.—17. Jahrhundert¹⁰, das ab Nr. 13 viel Tanzmaterial bietet, bringt fol. 224^v eine *Entrada de Bretons*. Titel und Umgebung lassen keinen Zweifel, daß es sich um ein vom Ballett beeinflusstes Spielstück handeln muß, wie sie in Süddeutschland zahlreich sind.

Wesentlich weitere Aufklärung liefern uns die Entradas des Ms. Oporto¹¹. Kastner verlegt die Hs. aus mannigfachen Gründen in das späte 17. Jahrhundert. Satz, Stil und Form lassen manchmal daran zweifeln.

⁶ Bedingung ist eine generelle Untersuchung der *Entradas de versos* wie der unerläutert gelassenen Entradas, die erst ein Ergebnis zeitigen könnte, wenn wir auch über die liturgische Funktion der „Verso“ betitelten Kompositionen hinreichend informiert wären; wenn sie, wie vermutet werden kann, in erster Linie zum Alternieren bestimmt waren, wäre die Aufgabe der Entradas enger zu begrenzen. Vielfaches Auswechseln dieser Art Stücke wird bei ihrem improvisatorischen Charakter aber trotz der verschiedenen Termini und vielleicht auch Funktionen voraussetzen sein. Nachdenken verdient auch der Terminus *Verso per l'entrada* des P. M. Lopez (s. 14), der *Verso* mit *Entrada* gleichsetzt. Wie oft mag diese Erläuterung vergessen worden oder den Sammlern überflüssig erschienen sein!

⁷ Man vgl. 5.

⁸ *Catalogo musical de la Biblioteca nacional de Madrid*, hrsg. v. H. Anglès, Barcelona, 1950, Bd. I, Nr. 151.

⁹ Vgl. 8, Nr. 141.

¹⁰ Vgl. 8, Nr. 144.

¹¹ *Libro de cyfra adonde se contém varios jogos de versos, e obras, e outras curiosidades, de varios autores*, Ms. Biblioteca municipal Oporto 1577 B 5; vgl. dazu S. Kastner, *Tres libros desconocidos con musica organica en las bibliotecas de Oporto y Braga*, Anuario musical, Bd. I, Barcelona, 1946. Ich danke die Kenntnis dieser Entradas, in Verbindung mit mancher Aufklärung und Anregung, der nimmermüden Hilfsbereitschaft Kastners, dem an dieser Stelle noch einmal nachdrücklich gedankt sei. Nach seiner Auskunft ruhen noch viele Entradas von kompositorisch geringem Wert (was ihre Wichtigkeit für die Klärung des Terminus und des Begriffes nicht schmälern dürfte) unerfaßt in spanischen Bibliotheken. Dank verdient auch das freundliche Entgegenkommen von K. Speer, der mir seine Arbeit zur Verfügung stellte: K. Speer, *A portuguese Manuscript of keyboard music from the late 17th century*, Ms. 1607, Loc. G. 7, Bib. mun. Oporto, University Microfilms, Publ. Nr. 17, 979 Ann Arbor, Michigan. Die Arbeit, die für unsere Probleme wenig in Betracht kommt, befaßt sich auch mit der Funktion des Verso.

Es handelt sich um Entradas zum 1., 5., 6., 8. Ton. Von diesen sind die des 8. Tons ziemlich rein mixolydisch, die des 6. reines F-dur, wogegen die des 1. Teils mehr oder minder reines Dorisch (teils d-moll mit Neigung zu D-dur), die des 5. reines C-dur sind. Die Kirchen tonalität ist also bereits stark angegriffen. Auffallender ist das deutlich funktionelle Denken im Harmonischen, das die kleinen Stücke in Verbindung mit dem oft geradezu virtuosen, ganz modernen klavieristischen Laufwerk, fast dem frühen 18. Jahrhundert zuweist. Mit fol. 70^r beginnend arbeiten bis fol. 71 diese Entradas entweder mit der — übrigens immer geschickten und originellen — Ausschmückung des I-IV-V-I-Tonraums, gern bei gleichbleibenden Bässen, gelegentlich auch mit Aussetzung der auf- und absteigenden Tonleiter (fol. 71^v Nr. 4 und 5)¹², oder sie bedienen sich des Prinzips des Vorhalts (fol. 112^r Nr. 1—5), im wesentlichen unter Beibehaltung der Stufen, oder sie mischen Vorhalte mit Durchgängen und Wechselnoten in einer der Stimmen (fol. 71^v Nr. 7—14) unter Beibehaltung fester Kadenztöne in der Oberstimme (fol. 113^r). Das musikalische Denken erfolgt hier rein harmonisch-funktionell, die Sprache ist klavieristisch homophon, ähnlich unbekümmert um strenge Stimmigkeit wie die Lüneburger Tabulatur KN 208¹³. Die oft freistimmige Notierung ist eine glatte Parallele zu dieser Hs. und bezeugt die Internationalität dieses Stils. Die Entradas ab fol. 69^r—70^r zeigen noch ältere Neigungen. Die Stücke fol. 69^v stellen ein Modell auf, das jeweils in drei bis vier Variationen entweder mit kontrapunktischer Versetzung der Modellstimme, die den Leitton und die obere Wechselnote des Grundtons (fol. 69^v) umspielt, oder zugleich mit Variation auch dieser Stimme (fol. 70^v) immer in Verbindung mit je einem klavieristischen Einfall, abgeändert wird. Die Stücke erreichen bei ihrer notorischen schulmäßigen Kürze von zwei bis vier Takten, die den Intonationscharakter grell beleuchtet, eine große Vielfalt. Cantus firmi scheinen nirgends zugrunde zu liegen. An Komponisten ist nur O Lague genannt (über den man Kastner vergleichen wolle), und zwar für Entradas älterer wie jüngerer Praxis. Ein Drittel etwa des Materials ist anonym. Satz und Kompositionsprinzip der anonymen Stücke unterscheiden sich nicht von denen O Lagues.

Der streng motettisch imitierende Typ des Venegas ist hier also aufgegeben zugunsten einer wieder mehr homophonen Spezies. Die Stückchen sind — oft ohne jede erkennbare Abgrenzung — einfach aneinandergesetzt, so daß die Tonika der Abkadenz, die auch manchmal fehlt, zugleich der Beginn der neuen Entrada ist. Bei länger benötigten Entradas kann man also beispielsweise entweder das Modell zugleich mit seiner Variation spielen oder die gegebenen Modelle nach dem Kompositionsprinzip, das sie verfolgen, weiter ausführen. Der Improvisationscharakter — sofern es sich hier nicht überhaupt um Improvisationsanleitung handelt, denn alles verläuft sehr systematisch und schulmäßig — zeigt sich unverkennbar auch hier. Vielleicht nicht viel später, 1719, schreibt P. M. Lopez als *Versos per l'entrada de la salve*¹⁴ wieder zwei rein motettische Entradas über den Kopf der solemn Fassung des *Salve regina*.

Handelt es sich nun bei den Entradas des Ms. Oporto um ausschließlich liturgische Entradas? Dann wäre erwiesen, daß auch diese sich nicht auf das motettisch-imitierende Prinzip allein festlegten. Aber es sind zwischen diese Entradas nicht nur andere geistliche sondern auch weltliche Stücke — z. B. eine *Xacarà* wie ein *Pange lingua* — eingestreut, von denen das *Pange lingua* neben einem *Sacris solemnis*,

¹² Die Numerierung ist im Ms. nur mit Distinktionszeichen angezeigt, und das durchaus nicht immer.

¹³ *Lüneburger Orgel tabulatur KN 2081*, hrsg. von M. Reimann, *Erbe deutscher Musik*, Bd. 36; erscheint demnächst.

¹⁴ *Mestres de l'ascolania de Montserrat, Musica instrumental I*, hrsg. von Pujol.

nicht aber die *Xacarà* und die übrigen, im Register unter die Entradas aufgenommen sind. Sollten diese beiden Stücke ihrerseits Entradas darstellen, womit sich der Kreis der Entrada neuerlich erweiterte, nämlich auch auf Verso ohne jede Bezeichnung, so bleibt vor allem die *Xacarà*. (Zu erwägen ist aber, ob die Aufnahme der Versos unter die Entradas nicht nur der Tatsache zu danken ist, daß diese beiden Kompositionen ihrerseits von O Lague sind. Die übrigen Stücke von O Lague, nach Kastner Tientos — *obras* oder *Registro* genannt — sind gesondert verzeichnet. In diese Rubrik hätten nun diese beiden Stücke noch weniger gepaßt, als unter die Entradas. Auch unter *Varias cançoõs* hätten sie schlecht rubriziert werden können. Die alten Register sind ja nie sehr logisch.) Auch auf die Zufügung *de 8^o tom* usw. kann man sich nicht stützen, da die *Xacarà* gleichfalls die Beigabe *de 1^o tom* trägt und Tonarten bekanntlich auch für weltliche Kompositionen als Ordnungsprinzip dienten. Nicht zuletzt meinen Zifferntabulaturen immer auch andere Instrumente neben der Orgel. Bedenkt man ferner, daß weltliche Vokalkompositionen zu diesem Zeitpunkt durch den Generalbaß fast ausschließlich mit einem Klavierinstrument zu arbeiten gewohnt sind, dann ist kurzes, intonierendes Vorspiel hier ebenso wahrscheinlich wie in Instrumentalstücken wie der *Xacarà*, wenn man die Gesellschaft erst zur Ordnung rufen oder aufmerksam machen wollte. Die vielen Variationsreihen deuten als primär weltliches Kompositionsprinzip ohnehin auch auf weltliche Verwertung dieser Entradas. Zu vermerken ist auch, daß diesen Entradas die Apposition *de verso* fehlt. Solange aber nicht die Hs. als Ganze und die etwaigen Beziehungen der Entradas zu ihrer Umgebung in dieser Hs. untersucht sind, wird man nicht eine liturgische Spezies als polyphon-imitierende von einer weltlichen als homophon-freistimmige trennen können.

Daß der Begriff Entrada keine feste Kompositionsgattung als solche darstellt, dürfte nach diesen Gesamtergebnissen offenkundig sein. Improvisationstypen — auch unsere Untersuchung der *Fantasia*¹⁵ und des *Double*¹⁶ erwiesen dies — können a priori überhaupt keine Kompositionsgattung sein. Sie entwickeln sich dazu erst durch die verschiedenen Gelegenheiten, zu denen sie improvisiert werden. Das ist schon deutlich bei Niedt erkannt¹⁷, wenn er erläutert: „*Man braucht dieselben* (Intraten; Niedt leitet vom italienischen *intrare*, nicht vom lateinischen ab) *zu Sorgen und Freuden, kurz oder lang, ohne und mit reprises, wie es dem Komponisten gefällt und die Umstände erfordern. Es ist nichts anderes als ein Präludium*¹⁸“. Innerhalb der mannigfachen Spezies, die sich so bilden, macht dann erst wieder die Vorliebe eines Meisters, einer Zeit, eines Landes zu einer Zeit für ein bestimmtes Kompositionsprinzip sie zu einer festen Gattung, die sich aber mit dem Wandel dieser Vorliebe selbst wieder wandelt. Auch wenn das häufigste Vorkommen der spanischen liturgischen Entradas polyphon-imitierenden Satz zeigt, ist damit nicht die Gattung als solche gekennzeichnet. Einen Beweis liefern allein schon die *Finales de Venegas*, die im wesentlichen aus homophonen Läufen mit Stützzakorden bestehen. Ein Gemeinsames eignet aber bis zuletzt all diesen Typen, das dem Sprach-

¹⁵ Vgl. M. Reimann, *Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw Jg. X, 4.

¹⁶ Vgl. M. Reimann, *Zur Entwicklungsgeschichte des Double*, AfV, 4 und VI, 2.

¹⁷ F. E. Niedt, *Musicalischer Handleitung anderer Theil* (zweyte Auflage verbessert, vermehrt mit verschiedenen gründrichtigen Anmerkungen durch J. Mattheson, Hamburg, 1721), T. II, X.

¹⁸ Hier erhalten wir zugleich eine gewichtige Definition des Präludiums.

brauch das Recht zuspricht, sie mit demselben Terminus zu umschließen. Es ist die Grundbedeutung des Terminus, die selten verloren geht, hier die Funktion, einen Eingang irgendwelcher Art zu bilden¹⁹. In dieser Bedeutung hat der Begriff *Intrada* große Nähe zum Begriff der *Introduktion*, nur daß diesem das Gebot der Kürze nicht innewohnt. Er begegnet uns denn auch bezeichnenderweise seit dem Ende des 17. Jahrhunderts²⁰, da der Terminus *Intrada* (nicht der Begriff) zu verschwinden beginnt. Die Suitenfolgen verschiedener Länder beispielsweise, die Norlind²¹ zwischen 1720 bis 1750 vermittelt, enthalten bereits keine Intraden mehr, und Brossards²² Lexikon bringt die *Entrée* im Inhaltsverzeichnis unter *Introduction* und erläutert: „*Ce sont ordinairement des préludes ou des symphonies qui servent comme d'introduction ou de préparation à celles qui suivent.*“ Anschließend verweist er auf *Entrée* und *Air*. Wir werden bald sehen, wie stark die reinlichen Scheidungen von M. Praetorius hier bereits eingeeengt oder gar aufgegeben sind.

Die Urbedeutung des Terminus *Intrada*, hineingehen, wird deutlich in einer weiteren Spezies des Begriffs, den Bläsertuschen und Fanfaren, die gleichfalls unter der Bezeichnung *Intrada* (*Intrata*, *Entrata*, ital.), auch als *Tocceda*, *Signal*, *Serssenada* (Schünemann²³), *Aufzug* vorkommen und den Einzug hoher Standespersonen begleiteten.

Von hohem Interesse ist dabei der Terminus *Aufzug*, der vielfach synonym mit dem Terminus *Intrada* auftritt und vielfach so deutlich von ihm geschieden ist, daß ungezählte Sammlungen Aufzüge neben Intraden verzeichnen. Ursprünglich mag mit *Aufzug* nur rein wörtlich das Aufziehen größerer, wohl auch feierlicherer Züge gemeint gewesen sein, bei Geleitzügen, Turnieren, geistlichen und weltlichen Festzügen aller Art. So trennt auch M. Praetorius, der früheste deutsche Gewährsmann für die *Intrada*, „*Intrata (vulgò Intrada) vel Entrata, id est, ingressus vel aditus: ab intrando vel introitu, welche man bey großer Herren Einzug oder Auffzügen im Turnieren und sonst zu gebrauchen pflegt*“, deutlich *Aufzug* von *Einzug*²⁴. Wann die Übertragung auf Szenen und Akte von Drama, Oper und Ballett stattgehabt hat — noch heute heißt die deutsche Übersetzung von Akt *Aufzug* — ist noch völlig unerforscht. Möglicherweise kommt der Terminus *Aufzug* in Schaustellungen überhaupt nur z. T. vom Aufziehen von Personen, sondern vielleicht ebenso sehr

¹⁹ Insofern ist es z. B. ein Fehler, wenn MGG einen Artikel *Entrée* gesondert erscheinen läßt, die übrigen Spezies des Begriffs aber unter *Intrada* ordnet. Die Ballettentrée, mit ihrer Möglichkeit der Übertragung auf Spielstücke, ist kein wesentlicher Spezialfall der *Intrada* als die liturgische spanische *Entrada*. Beweis ist allein schon die Tatsache, daß die Franzosen denselben Terminus auch für das präluierende Orgelspiel zu Beginn der Messe als Gegenstück zu *sortie* verwenden. Die Tatsache andererseits, daß die verschiedenen sich abspaltenden Spezialfälle der *Intrada* nicht bewußt geworden sind, macht wiederum Bücher wie das von Nettl (vgl. ³²) so überaus schwer lesbar, besonders wenn, wie hier, nie in der Originalsprache zitiert wird. Wie sauber unterscheiden oft die alten Komponisten und Theoretiker selbst z. B. zwischen *Intrada* und *Aufzug* oder *Intrada* und *Entrée* oder *Entrada* und *Entrée*. Das zeigte sich schon in den spanischen Quellen. Man vgl. dazu besonders Niedt (a. a. O. II, X, der *Intrata* als *Präludium* von *Entrée* als *Tanz in genere* und gespielten *Entrées* in Spielsuiten klar unterscheidet.

²⁰ Vgl. N. Matteis, *Ayres for the violin* . . . , 1685; G. Torelli, *Concertino per camera a VI. e Vc.* um 1687; G. B. Brevi, *Bizzarie armoniche*, Bologna 1693; G. B. Viviani, *Sonate a violino solo*, Venedig 1678; die Ouvertüren zu *La Contessa de Uomi* (1749) und *Il rè pastore* (1756) von C. W. Gluck; die Suiten von J. N. Tischer (s. M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1898, S. 369); die Introduktionen der deutschen und französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts, schließlich die Introduktionen der österreichischen Ländler und Walzer des 19. Jahrhunderts.

²¹ T. Norlind, *Zur Geschichte der Suite*, SIMG VII, 2.

²² S. de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, Artikel *Entrée*.

²³ G. Schünemann, *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke*, RD 7, 1936, vgl. Vorwort und Notentext.

²⁴ M. Praetorius, *Syntagma musicum* III, IX, Ausg. v. Bernouilly, Leipzig, 1916, *Von den Praeludiis zum Tanze als Intraden*.

vom Aufziehen des Theatervorhangs! Wenn Praetorius²⁵ weiter definiert: „*Intrada, wenn die Personen in der Mummerey zum eingang erscheinen*“, so kann hier aber ebensowohl ein Maskentanzvergnügen wie eine theatralische Aufführung gemeint sein. Die Gesamtüberschrift *Zum Tantze*²⁶ wie der Untertitel *Balli vel Balletti* vertragen gleichfalls beide Deutungen. Den Begriff *Entrée* erläutert Praetorius nicht, trotzdem er ihn kennt und benutzt, wie die entsprechenden Stücke in der *Terpsichore*²⁷ beweisen. Da diese Entrées aber eindeutig Ballettstücke sind, für Schaustellungen also dieser Spezialterminus verwandt ist, gewinnt die Vermutung doppelt an Raum, daß mit der *Mummerey* Tanzvergnügungen gemeint sind, das Hereinkommen von Masken oder deren Sichordnen zum Tanz. Man wird also auch hier verschiedene Typen des Aufzugs unterscheiden müssen. Jedenfalls ist es bedenklich, Aufzug ganz allgemein als die deutsche Übersetzung für Intrada einzusetzen, wie K. Geiringer²⁸ und andere es vornehmen, oder in Auswahlmänglungen Intrada betitelte Stücke als Aufzüge vorzustellen, wie A. Hoffmann das in seinen Aufzugsmusiken alter Meister²⁹ getan hat. Der Aufzug scheint ein höchst komplexer Spezialfall der Intrada zu sein. Mohrenaufzüge z. B. können sich immer ebensowohl auf entsprechende Szenen im Ballett wie auf das Aufziehen von Mohren im Heer, wo sie ja vielfach bei der Heeresmusik, speziell als Pauker, verwandt wurden, beziehen. Die Trompeterbücher des Hendrich Lübeck und des Magnus Thomsen, die Schünemann veröffentlicht hat³⁰, und die wesentlich Heeresanlässen dienen, enthalten z. B. einen solchen Mohrenaufzug. Man sieht, wie sehr hier Vorsicht geboten ist! Leider verwenden diese beiden Trompeterbücher zwar die Bezeichnung *Aufzug*, nicht aber den Terminus *Intrada*, und Fantini³¹ kennt den deutschen Ausdruck *Aufzug* nicht, so daß uns von hier keine Hilfe kommen kann. Die mannigfachen geistlichen wie weltlichen Gelegenheiten, zu denen nun allgemein Intraden und Aufzüge gespielt wurden, sind bereits so nachhaltig andernorts³² erörtert worden, daß sie als bekannt vorausgesetzt werden können. Wir werden uns diese Stücke, je nach dem Ausmaß der Gelegenheit, zu der sie erklangen, in einer ganzen Skala vorzustellen haben, vom einfachsten Heroldsruf bis zum geschlossenen, mehrstimmigen Musikstück. Der Urbedeutung am nächsten kommt natürlich auch hier der früheste Typ, der uns völlig entgleitet, da eben diese Gattung völlig der Improvisation unterlag und nur durch mündliche Tradition weitergegeben worden sein wird. Was an Beispielen erhalten ist, werden logischerweise gerade die kunstvolleren, ausgedehnteren Stücke sein. *Per sonare in concerto* heißt es bezeichnenderweise bei den Entraten Fantinis^{32a}, womit sowohl die Gelegenheit der Aufführung als auch die Spielweise (in Concertomanier) gemeint sein wird; beides bedingt sich aber auch zugleich gegenseitig.

²⁵ A. a. O. III, unter *Balli vel Balletti*.

²⁶ Vgl. 24 und 25.

²⁷ *Terpsichore*, 1612, GA Bd. 15, S. 131, 133, 157.

²⁸ K. Geiringer, P. Peurl, Beihefte der DTÖ, Wien, 1929, S. 56.

²⁹ *Deutsche Instrumentalmusik*, Werkreihe für Kammerorchester, Nr. 4, Mösel, Wolfenbüttel.

³⁰ A. a. O.

³¹ G. Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba*, 1638.

³² Man vgl. F. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886. W. Ehmann, *Tibulstrum, Das geistliche Blasen, Formen und Reformen*, Kassel 1950. P. Nettl, *The story of dance music*, New York, 1947. K. Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig, 1921. A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig, 1926; ders., *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMw III, 1931. G. Schünemann vgl. 23.

^{32a} A. a. O.

Als Beispiele können hier nur die wichtigen deutschen Stücke des 16. und 17. Jahrhunderts der Schünemannschen Ausgabe und die italienischen Entraten von Fantini³³ angezogen werden. Daß diese nicht die ersten derartigen Intraden darstellen, ist selbstverständlich. Sie werden in der Chronologie noch weit hinter die spanischen Entradas zurückreichen. Unter den Stücken der deutschen Trompeterbücher nehmen geschlossene Kompositionsgröße nur die *italienischen Signale* an, die mit aufgenommen sind. (Die Sonaten sind hier nicht einzubeziehen; auch Praetorius trennt sie deutlich von den Intraden [s. u.]) Am reichsten aber, d. h. am meisten mit diatonischen Partien ausgestattet, sind die deutschen *Aufzüge*, sofern sie in die Clarinlage aufsteigen. Sie erscheinen damit vor den andern Typen als die vornehmeren; was z. B. *Tocceda* genannt ist, beschränkt sich meist auf Tonwiederholung. Das entspräche unserer Definition des Aufzugs als des vielleicht feierlicheren Anlasses.

Wir wollen hier zugleich festhalten, daß für alle Trompeterstücke dieser Sammlungen sowohl gerader wie ungerader Takt als auch Mischung beider vorkommt und daß reich mit Fanfarenmaterial und Tonwiederholung gearbeitet wird. Fantinis *Modo* enthält zwei als *Entrata imperiale* bezeichnete Stücke. Diese Erläuterung zum Terminus bezeugt die hohe Bestimmung dieser Entraten. Sie sind folglich auch von verhältnismäßiger Länge, was ja auch bei den *italienischen Signalen* der Schünemannschen Ausgabe auffiel. Vielleicht stand das Trompeterspiel in Italien auf besonderer Höhe, was auch die Trompeterarien der venezianischen Oper bezeugen könnten, und vielleicht erklärt sich Nietdts Ableitung des Terminus vom Italienischen daher (s. o.). Die beiden Entraten Fantinis, aus höchst kunstreichen Fanfaren, diatonischen Gängen und vielen Teilen bestehend, sind offenbar als ein Stück gedacht, da der Anfang der ersten *Entrata* ritornellartig wiederholt wird. Es handelt sich eben um Prunkstücke per sonare in concerto. Von solcher Art Stücken bezogen die vielen später als Intrada bezeichneten Kompositionen immer wieder ihre Liebe zu Fanfarenklängen und -rhythmen, die ja auch aus dem Marschtyp häufig herauszuhören sind³⁴. Zu vermuten bleibt damit noch, daß der Aufzug in seiner reinsten Bedeutung den Bläsern vorbehalten war; das Fehlen des Begriffs *Intrada* in den deutschen Trompeterbüchern wäre damit erklärt. Daß Intraden anderer Besetzungen bald diesen Aufzugstypus nachahmten, braucht dem nicht zu widersprechen. Wie eng der Zusammenhang dieser Fanfaren noch mit den Orchesterintraden des späten 17. Jahrhunderts ist, zeigen die mancherlei Intraden mit konzertierenden Trompeten³⁵, vor allem zeigt es, als spätester und prachtvollster Nachfahr, die Intrada des J. J. Fux aus der *Serenada* betitelten ersten Partita des *Concentus musico-instrumentalis* von 1701, die eine Solotrompete präludieren, interludieren und postludieren läßt³⁶, bei sehr einfachen harmonischen Verhältnissen der Intrada. Noch deutlicher zeigt die Anlehnung an die alte Fanfare das letzte Stück dieser Serenade, das *Final*, mit zwei konzertierenden Trompeten. Hier ist, noch so spät, deutlich Angleichung an die Definition des Praetorius vorhanden: (Intrada) „*Bey den Trommtern ist gleich wie ein Präambulum und final, dessen sie sich zum anfang, ehe sie ihre Sonaden* (solche Sonaden enthalten die obigen

³³ Man vergleiche dazu G. Karstädt, MGG, Artikel *Fantini*, der aber leider die Entraten nicht behandelt; ferner H. Spitta, *Der Marsch*, Musikalische Formen in historischen Reihen, Bd. 6, hrsg. von H. Martens.

³⁴ Wie irrig selbst aus diesem Blickfeld es ist, Aufzüge und Intraden mit dem Marsch zu identifizieren, wie Spitta a. a. O., S. 3 möchte, muß aus unseren Erörterungen schon klar geworden sein.

³⁵ Einiges ist bei Spitta geboten.

³⁶ DTO 23, 2.

Trompeterbücher in Fülle), *wann zu Tisch geblasen wird, anfangen, und auch zum aufhalten und final gebrauchen*³⁷. Noch wenn Fux die solistische Trompete durch einen Violino piccolo ersetzt, wie in der Intrada der Suite von 1709 aus Mus. 68 25³⁸, wird die Rückerinnerung an die ursprüngliche Gegebenheit deutlich.

Die Entrate imperiale des Fantini, die selbst schon in concerto bestimmt waren, leiten direkt zu einer weiteren Gattung über, den Spielstücken, mit denen feierliche Veranstaltungen, wie Maskenspiele, Serenaden, Opern, Ballette, Bälle, Messen, angesagt und eingeleitet wurden. Dabei müssen wir unterscheiden zwischen Stücken, die wirkliche, konkrete Eingänge und Aufzüge einleiten und begleiten, und solchen, die, wie die spanischen Entradas, nur gespielte Eingänge bilden. Zur ersten Gattung, die der Terminusbedeutung am nächsten steht, gehören in erster Linie die Entrées und Entries französischer und englischer Ballette, Maskenspiele und Opern, wie die Aufzüge, die zu realen Aufzügen, auch in Schausstellungen, erklangen. Die zweite Gattung bildet sich vor allem innerhalb der Kunstsuite.

Verfolgen wir zunächst den Aufzug in dieser erweiterten Bedeutung. Er erscheint im 17. und 18. Jahrhundert — sehr vereinzelt gegenüber den Intraden, was unsere obige Vermutung, Aufzug heiÙe ursprünglich die Bläserintrada, sofern sie Aufzugsfunktion ausübt, verstärkt — meistens im Gewand der Orchestersuite oder auch, seltener, in Klaviertabulaturen. Wo Aufzüge in Klaviertabulaturen vorkommen, dürften sie entweder reine Übertragungen von Orchestersuiten darstellen und, schon vom Instrument her gesehen, ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdet sein (die sich aber sehr wohl in Satz, Stil und Charakter der Stücke noch erhalten haben kann), oder den Wandel zum reinen Spielstück durchgemacht haben. Sehr viel schwieriger ist ihr Auftreten in der Orchestersuite zu deuten. So wenig nämlich, wie sich die Tänze der Orchestersuite jemals eindeutig in Gebrauchs- und Spielstücke werden scheiden lassen — hier müÙte jede Untersuchung scheitern, da selbst Tanzanweisungen im Titel oder zu den Stücken deren Verwendung als Spielstücke, zur Erholung der Tänzer, nicht ausschließen, und da gewisse Tänze den Gebrauchstanzcharakter auch in der reifsten Form des Spielstücks nicht ablegen (z. B. Bourrée und Gavotte in Bachs Suiten) —, so wenig wird man diese Aufzüge in solche, die einem realen Aufzug zu koordinieren sind, und in solche, die nur Aufzugsfunktion innerhalb der Suite einnehmen, trennen können^{38a}. Untersuchungen am Kompositionstyp werden ebensowenig weiterhelfen, da Spiel- und Gebrauchssatz sich auch hier nicht zu unterscheiden brauchen. Der reinste Aufzugstypus, der als Gebrauchs- wie als Spielstück auftreten kann, wird am ehesten in marschartigen Gebilden zu erkennen sein, die das SchrittmaÙ des Aufzugs nachzeichnen. Die Intrada wird uns vor dieselben Schwierigkeiten stellen. Um das Problem noch zu vergrößern, treten nicht etwa die Spielstücke später auf als die Gebrauchsstücke. Die Überlieferung setzt fast gleichzeitig mit den Trompeterbüchern in Klaviertabulaturen ein. Die Sammlung, die, soviel sich

³⁷ Vgl. 24 III, IX unter *Balli vel Balletti*.

³⁸ ehemals Staatsbibl. Berlin, heute Westdeutsche Bibliothek Marburg. Die Suite besteht aus Intrada, Sarabande, Menuett, Gigue. Die Intrada vertritt bezeichnenderweise die Allemande. Das Ms. bietet zwei Fassungen; die erste mit der Signatur 6825 von 1707 ist unvollständig, ohne den zweiten Teil der Stücke; die obige ist vollständig unter Zufügung eines Violoncello und eines Violone, die colla parte gehen. Das Stück hat das Größenformat derer des *Concentus*.

^{38a} Wir verweisen auf unsere nachfolgenden Erläuterungen zum Begriff der Orchestersuite.

bis jetzt übersehen läßt, die frühesten Aufzüge enthält, ist die von Merian bekannte gegebene deutsche Orgeltabulatur Mus. Ms. 40098 BB³⁹ des A. Nörmiger von 1598. Für den zweiten Teil kündigt der Titel an: „Neben gewöhnlichen auff- und abführungen Fürstlicher Personen, wann sich dieselben zum Tanze begeben“. Hier ist also Aufzug die Musik beim Einzug zum Tanz und die Stücke werden Übertragungen aufs Klavierinstrument darstellen. Die Nähe zum Tanz in dieser Funktion des Aufzugs mußte ihn automatisch auch inhaltlich dem Tanz annähern. Hier wird deutlich, wie die besondere Verwendung einer Gattung sie zum besonderen Typus prägt. Die Aufzüge der Tabulatur unterscheiden sich denn auch nach reinen Aufzugstypen mit Fanfaren, Marschmotiven und abrupten Schlüssen und lied- und tanzliedhaften Gebilden, die sehr wohl auch zum Tanz gebraucht werden könnten. Sie kennen die Dreiteiligkeit der alten Tänze wie die Zweiteiligkeit (von Liedern), die später hier wie bei Tänzen die Norm wird. Wir haben also bereits wieder verschiedene Aufzugstypen vor uns. Es sei nicht verschwiegen, daß leider — oder selbstverständlich — auch die Intraden der Tabulatur dieselben verschiedenen Charaktertypen darstellen. Auch hier wird man am Kompositionstyp die verschiedenen Termini am wenigsten klären können, doppelt, da die Intrada die Funktionen des Aufzugs auch unter diesem Terminus übernehmen kann.

Die nächste Quelle wird im Tabulaturbuch Dresden Ms. F. 307^m zu suchen sein, aus dem Böhme⁴⁰ drei Stücke bietet, bei denen leider nicht klar wird, ob sie in der Quelle *Intrada* oder *Aufzug* genannt sind. Es scheint aber das letzte der Fall zu sein. Diese drei Beispiele stellen drei verschiedene Typen dar: das erste, ein zweiteiliges Stück im Dreiertakt, einen Tanztypus, das zweite, zweiteilig, aber in geradem Takt, einen Aufzugstypus, das dritte, einteilig und liedhaft mit typischem Vorder-Nachsatzbau, einen Liedtypus. Bei Nörmiger stehen die Aufzüge neben den Intraden an erster Stelle in der Aufzählung des Titels, vor den Tänzen; sie sind also nicht unter die Tänze gemischt; sie symbolisieren ihren Sinninhalt als Eingang auch im äußeren Auftreten. Eine Identifizierung von Tanz und Intrada — wir wollen das schon hier betonen — ist also nicht vorgenommen. Auf diese Stellung im Titel wird von nun an immer wieder zu achten sein. Die verschiedenen Aufgaben, die sich an diesen Typenbildungen etwa ablesen lassen, werden gelegentlich der Intrada erörtert werden.

Die übrigen Länder scheinen einen eigenen Terminus für die Funktion der Intrada als Aufzug nicht geprägt zu haben. Die Entraten des Fantini können das weniger bezeugen, da sie sehr wohl nur als Ankündigung gedient haben können; eher läßt es sich an der *Intrata del marchese di Caravagio* ablesen, die im Inhaltsverzeichnis des *Scolaro* von G. Zanetti, Mailand, 1645, unter dem Stichwort *Balletti* aufgenommen ist. Da *il suo baletto* und *la sua Gagliarda* folgen⁴¹, muß es sich um ein praktisches Tanzvergnügen handeln, in dem die *Intrata* den Einzug des Marchese begleitet oder ankündigt. Die Lehrabsicht des Werks, „per imparare a suonare di violino, et altri stromenti“, kann sich auf Tanz- wie Spielstücke gleicherweise beziehen. — England hat die Funktion des Aufzugs in den Terminus *Entry* mit aufgenommen. So begleiteten Oboisten den Einzug des Königs zur Darbietung von Cam-

³⁹ W. Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, S. 220.

⁴⁰ Vgl. Anm. ³² a. a. O. II, S. 77 f.

⁴¹ C. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Florenz 1952, S. 398.

pions *Masque at the marriage of the Lord Hayes* von einem Berg der Szene aus mit einer Entry⁴². — Ob Frankreich die Funktion des Aufzugs gesondert bezeichnet hat, läßt leider der sehr cursorische Artikel *Entrée* in MGG nicht erkennen. Innerhalb des Balletts und der Oper existiert für Aufzüge allem Anschein nach nur der Terminus *Entrée*.

Wo diese Aufzüge zum Aufziehen von Personen auf der Bühne erklingen, gerät nun die Gattung in die Nähe der Bühnenmusik, und es muß sich wiederum folgerichtig ein neuer Typus herausbilden, der mit dem Bühnentanz eine direkte Ehe eingehen kann. Die Orchestersuite des 17. Jahrhunderts, die sie mit aufnimmt⁴³, hatte ja vielfältigen Aufgaben zu dienen, scheint aber in erster Linie doch als Spieldarbietung gedacht gewesen zu sein. Anweisungen, wie sie auf M. Francks *Recreationes musicae* (1614) gegeben sind, wiederholen sich häufig: „Zu fröhlicher musicalischer Ergetzlichkeit in ehrlichen Conviviis und sonsten.“ I. Posch erläutert in seiner *Musicalischen Ehren- und Tafelfreudt* (1626) noch näher: „Wie solch an fürnemer Herren und Potentaten Tafeln, auch auf adelichen Panqueten und Hochzeiten (mit denen meist Schaustellungen verbunden waren) und anderen ehrlichen Conviviis gemusicirt werden mögen.“ Die Hinzufügung „und sonsten“ bei Franck läßt die Möglichkeit auch der Verwertung für Bühnendarbietungen offen.

Die frühesten Aufzüge innerhalb der Orchestersuite scheinen die *Conviviorum deliciae* von Demantius, 1608 zu bieten: „Neue liebliche Intradan und Auffzüge neben . . .“. Aufzüge stehen neben Intradan gemäß ihrer Sinnbedeutung also wieder zum Eingang. Es folgt 1610 das *Venuskränzlein* von J. Staden; hier sind die Aufzüge mit den Pavanen, die ja um diese Zeit schon zu einleitenden Spielstücken geworden waren, ans Ende gerückt. Das Bedürfnis, sie von den *musikalischen Gesäng und Liedern . . . auch etlichen Galliarden, Couranten . . .* zu trennen, wird damit ebenso deutlich, wie vielleicht der Wille, Stücke zur *Abführung* bereit zu stellen. Auch hier wird die Intrada die entsprechende Parallele liefern⁴⁴. 1614 bringt M. Franck Aufzüge — im Titel wieder am Ende stehend — in den *Recreationes musicae*. 1625 folgt Francks *Newes musicalisches Opusculum*, wiederum Aufzüge, mit Intradan gekoppelt, am Ende enthaltend⁴⁵. 1617 bietet W. Brade Aufzüge in seinen *Newen auserlesenen lieblichen Branden . . .* am Ende der Sammlung neben *fremdben Tänzten*, darunter einen *Cornwallischen Aufzug*. (Die Bestimmung gerade der Bradeschen Stücke ist besonders schwierig, wie die Erörterung seiner Intradan noch zeigen wird.) Ein Aufzug von Brade steht auch in der *Allegrezza musicale* von 1620 von Oberndörffer. Als letzte Sammlung des 17. Jahrhunderts, die Aufzüge im Titel aufzählt, — seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird der Terminus selten — sind die Suiten von P. Peurl von 1625 zu nennen, da die Sammlung des Samuel Michael von 1627, laut Meyer, verschollen ist. Interessant ist auch

⁴² G. Oberst, *Englische Orchestersuiten um 1600*, Wolfenbüttel, 1929, S. 4 f. Oberst berichtet nach R. Brotanek, *Die englischen Maskenspiele*, Wiener Beiträge zur englischen Philologie, hrsg. von Schiffer, Bd. XV, Wien 1902.

⁴³ Als Quellen für Orchesteraufzüge und -intradan ist vor allem das Material zu vergleichen, das in den Tabellen von E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*, Kassel 1943, mit enthalten ist. Es wird hier vielfach, ohne jeweils neuen Hinweis benutzt, ohne Rücksicht darauf, ob die Sammlungen erhalten sind oder nicht. Ferner neben den bereits genannten Werken (vor allem Nef) H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal, Sinfonie und Suite*, Bd. I, bearbeitet von F. Noack, Bd. II, bearbeitet von H. Botstiber, beide Leipzig, 1932.

⁴⁴ Vgl. 28, S. 56.

⁴⁵ Der Artikel *Franck* in MGG beschäftigt sich mit diesen Fragen nicht.

bei Michael die Reihenfolge in der Titelaufzählung, die die ersten fünf Glieder mit Stücken mit Eingangscharakter, darunter Intraden und Aufzüge, bestreitet. Im Titel des Werks von Peurl stehen die Aufzüge nach den Pavanen und, was gleichfalls häufig vorkommt und bezeichnend ist, vor den Balletten, welche schon von Posch, im Vorwort zur *Musikalischen Ehren- und Tafelfreudt* von 1626, als Spielstücke angesprochen sind („welche am tauglichsten über der Tafel musicirt werden mögen“). Wenn Geiringer (a. a. O.) keinen Unterschied zwischen den Aufzügen von 1625 und den Intraden von Peurl entdecken kann, so müssen wir uns ihm anschließen. Es entspricht nur unseren Darlegungen. Leider läßt eben diese Sammlung am wenigsten längere, zusammengehörige Suitenfolgen, in denen Aufzügen wie Intraden eine bestimmte Stellung zuzuweisen wäre, herauslösen, und die Angaben des Titels entsprechen, was häufig vorkommt⁴⁶, nicht der Inhaltsfolge. Wo Geiringer⁴⁷ aber Zusammengehörigkeit zu erkennen meint, fällt mehrfach die Kopplung Aufzug-Courant oder Intrada-Courant auf, die uns als Intrada-Courant noch beschäftigen wird. Die Sammlung enthält drei Aufzüge, alle mit Dreiteiligkeit und Liedhaftigkeit dem einfachen Gebrauchstanz nahe, alle, wie dieser, homophon-rhythmisch, alle in geradem Takt mit ungeradtaktigem Mittelteil.

Es sei hier ein kurzer Blick auf den Intraden wie Aufzügen gleich eigentümlichen Taktwechsel der verschiedenen Abschnitte geworfen, der manchmal auch mitten im Text eintreten kann und zu mannigfachsten Deutungen Anlaß gegeben hat. Seine Entstehung scheint aus mehreren Herkunftszentren abzuleiten zu sein. Erinnern wir uns des häufigen Taktwechsels bei der vielteiligen Kanzone des 16. Jahrhunderts, die auf alle Instrumentenfolgen gewirkt hat; bedenken wir bei der großen Nähe zu Gebrauchs- wie Bühnentanz den Einfluß, den das Verhältnis von Tanz und Proporz ausgeübt haben kann, und vergessen wir vor allem nicht die Bestimmung der Intraden und Aufzüge! Nach dem schreitenden Einzug, wenn die Herrschaften Platz nahmen, sich zwanglos unterhielten oder zum Tanz übergingen, beim Bühnentanz, wenn eine neue Phase sich inhaltlich abzeichnete, war Taktwechsel jeweils ein prägnantes Mittel zur Anpassung an die neue Situation. Der Übergang zum Beginn der Mahlzeit, der Unterhaltung, des Tanzes, mochte sich gut mit einem munteren Dreiertakt einleiten lassen. Hier wird der häufigste Ursprung des Taktwechsels liegen, der aus dieser Not dann in den Spielstücken eine Tugend machte. Viele dieser Stücke sind ja zweifellos auch für bestimmte Anlässe geschrieben worden.

Daß mit diesen Nachweisen das Vorkommen von Aufzügen nicht erschöpft ist und ihre Inhalte nicht hinlänglich untersucht sind, ist selbstverständlich. Dazu bedürfte es einer systematischen Durchkämmung der gesamten deutschen Orchestersuite. Sehr oft zählen die Titel Stücke auf, die der Text nicht bringt, oder lassen, wie schon vermerkt, Vorhandenes im Titel fehlen. Auch unter dem Terminus *Mascherata* (*Mascarada*) wird mancher Aufzug verborgen sein. Was vollends in Sammelwerken enthalten sein kann, die im Titel keine Aufzählung bieten, ist völlig ungewiß. Hier seien noch die 16 Aufzüge aus der Klaviertabulatur, Lüneburg KN 148, fol. 66 ff., aufgewiesen, deren erster wieder ein *Mohren Tantz* ist. Die Aufzüge stehen zwischen zwei Balletten, deren erstes mit *Ros Ballett* betitelt ist⁴⁸. Es dürfte sich hier

⁴⁶ Als nur ein Beispiel sei die Folge von J. Schop von 1635/36 genannt, *Paduanen, Galliardn, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen à 3 bis 6 Stimmen* und B. c., deren Titel keine Intraden nennt, die der Inhalt aber bietet.

⁴⁷ P. Peurl, a. a. O., S. 53.

⁴⁸ Zu Roßballetten vgl. vor allem Nettel, a. a. O., mehrfach (s. *Tournaement* im Index).

wieder, wie bei Nörmiger, um Aufzüge in Form von Spielstücken handeln, die vielleicht direkt die Musik eines realen *Ros Balletts* aufs Instrument übertragen.

Über die Form des Bühnenaufzugs, der in erster Linie in Frankreich im Gewand der Bühnenentrée bekannt ist, gibt der entsprechende Artikel in MGG einigen Aufschluß. Der Einfluß dieser Entrée, auch auf die Literatur für Soloinstrumente, ist angedeutet. Hier soll nur auf einiges zusätzliche Material aufmerksam gemacht werden, das die große Wirkung dieser Entrée, vornehmlich im Raum der deutschen Orchestersuite des 17. Jahrhunderts, sowohl als Gebrauchs- wie als Spielsuite als auch in der häufigen Vermischung dieser beiden Musizierweisen, vermehrt. Dem höchst komplexen Begriff der Entrée, dessen Funktion sich ja durchaus nicht im Aufzug erschöpft, konnte in diesem Rahmen nicht speziell nachgegangen werden. Die deutsche Entrée der Orchestersuite muß besonderes Interesse erregen, weil sich hier, selbst dem Laien erkennbar, durch die Übernahme der französischen Musiziergepflogenheiten in Ballett und Oper, die die Entrée als Eingangsszene oder Eingangsspiel vor allem in enge Berührung mit der französischen Ouvertüre bringen mußte (der Eingangsspiel ja gleichfalls oblag), ein neuer Typ herausbildet, den die deutschen Meister selbst als *Entrée* von der deutschen *Intrada* abheben und deren Unterschied zur *Intrada* alle Theoretiker des 18. Jahrhunderts, die oft auch nur noch diesen Spezialfall der *Intrada* als *Intrada* kennen, nachdrücklich betonen. Diese deutsche Entrée unterscheidet sich durch gleichbleibende Zweiteiligkeit, die vom späteren Tanz- und Suitensatz übernommen ist — viele französische, getanzten Entrées wurden ja bekanntlich oft einfach auf vorhandene Tanztypen getanzt (was Niedt [s. o.] zu dem Irrtum verleitet hat, sie als *Tantz in genere* zu bezeichnen, was sie natürlich keinesfalls sind) —, geraden Takt (der dem Schreiten eines Aufzugs am gemäßeften ist), Übernahme des punktierten Rhythmus (der hier aus der französischen Ouvertüre entlehnt ist) und vieler Eigenheiten des *Grave* dieser Ouvertüre (Anlaufketten in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln nach voraufgehender Synkope, Triller, betonte Homophonie, Trioepisoden) deutlich vom deutschen Aufzug und den anderen noch zu behandelnden Arten der *Intrada*, die sie am Ende des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland fast verdrängt hat.

Hören wir die Theoretiker! Brossard⁴⁹ kennt die Entrée nur als Präludium (s. o.) und als Ballettentrée. Rousseau⁵⁰ verzeichnet die Entrée, außer ihrer Bedeutung als Stimmeinsatz (s. o.), nur im Zusammenhang mit Ballett und Oper. In Deutschland bietet die klarste Definition wiederum Niedt⁵¹. Er beschreibt sie als Solotanz in Opern oder als Tanz zu mehreren, in geradem Takt aus zwei Reprisen bestehend (wohlgemerkt als Bühnentanz, nicht als Tanztyp!), wogegen die *Intrade* verschiedene Taktarten verwende, „wie es die Umstände erfordern“. Entrées in Suiten dagegen werden nur gespielt. (Den Beginn dieser Stelle vgl. oben.) Niedt entschuldigt sich in einer Anmerkung, daß in der ersten Ausgabe (in der die Definition tatsächlich verworren ist) die Entrée mit der *Intrada* sei „confundirt worden“, so wesentlich ist ihm beider Unterscheidung. Diese Erklärung entspricht gleichfalls der von J. Mattheson im *Neu-Eröffneten Orchester*⁵² wie dem praktischen Werkvorkommen. Mattheson definiert sie als dem ersten Teil einer Ouvertüre nicht unähnlich. Sie diene „zum Tanzen, als *Interscenio* in einer *Opera*“. Wenn er sie (§ 48) dem Marsch nahebringt, ent-

49 Vgl. Anm. 22.

50 Vgl. Anm. 2.

51 a. a. O., II, X.

52 Cap. IV, § 41.

spricht auch das oft den Tatsachen. Viel ausführlicher sind seine Erläuterungen im *Vollkommenen Capellmeister*⁵⁴. Hier hat die Entrée „das erhabene und majestätische Wesen . . . mehr scharffes, punctirtes und reissendes an sich, als sonst irgend eine Melodie . . . , zwey Abtheilungen, wo man die Sätze wiederholt . . . ungefehr von einerley Länge; sie dient bey Schauspielen zu Aufzügen (hier übernimmt sie also die Rolle des deutschen Aufzugs) und führet die Banden ein“. Wenn Mattheson behauptet (vielleicht nach Niedt?): „Eine jede Tantz-Melodie heist zwar sonst bey den Franzosen mit dem allgemeinen Nahmen eine Entrée“, so ist das weit übers Ziel geschossen, zeigt aber die große Verbreitung dieser Gattung. (Matthesons Abgrenzung gegen die Intrada wolle man weiter unten gelegentlich der Intrada vergleichen.) Walthers⁵⁵ Definition erübrigt sich, da sie z. T. wörtlich aus Brosard, Mattheson und Niedt übernommen ist.

Der Terminus *Entrée* begegnet in Deutschland wohl zum ersten Male 1612 in Praetorius' *Terpsichore*⁵⁶, die bekanntlich französisches Gebrauchstanzmaterial bietet, und zwar in Verbindung mit Balletten, als regelrechte Ballettmusik also. Im Vorwort finden sie keine Erwähnung. Das *Ballett de Monseigneur de Brunswig* beginnt mit einer Entrée und bringt eine weitere, vielleicht als „*Interscenio*“, inmitten. Das *Ballett de la Roynne* hat gleichfalls eine Entrée inmitten, wogegen das von *Mr. de Vendosme*, ein *Ballett à entrée* darzustellen scheint, da es fast nur aus acht Entrées besteht. Es handelt sich in allen Fällen um kurze, rhythmisch-schritt-hafte Tanzstücke mit dem Schrittmaß der Viertelnote. Wo die halbe Note das Schrittmaß darstellt, wird es sich um Entrées im Pavanenmaß handeln. Alle Stücke stehen im geraden Takt und haben ein oder zwei Teile; wenige Entrées nähern sich mit bewegter Oberstimme dem Spielstück. Rein französische Handhabung des Typs ist offensichtlich, ebenso das Sichrichten der Komposition nach dem Balletterfordernis, was sich auch in der Einteiligkeit mancher Stücke dartut; sie entbehren noch der Typik des späteren 17. Jahrhunderts. — Die Entrées aus dem *Florilegium II* von Muffat⁵⁷ von 1698 entsprechen dagegen den eben gebotenen Theoretikerbeschreibungen. Sie befinden sich in der ersten, fünften und siebenten Suite, jeweils nach der Ouvertüre, vor dem Air, auch hier wieder in der äußeren Form ihre Eingangsstellung betonend. Alle Stücke sind zweiteilig. Die Entrée der fünften Suite arbeitet mit Tempowechsel. Der französische Ouvertürenrhythmus ist reichlich verwandt (♩ ♩ ♩). *Florilegium I* von 1695 bringt nur zwei Entrées als zweiten und dritten Satz nach einem beginnenden Air in der letzten Suite. Die Stücke zeigen gleiche Behandlung wie die obigen bei flüssigeren Oberstimmen. Die *Entrée des Fraudes* arbeitet mit Taktwechsel. Die Aufgabe der Stücke ist in der Vorrede zum *Florilegium II* festgelegt⁵⁸. Sie dienen sowohl Schauspielen als auch als Spielstücke zu Tafel- und Nachtmusiken. C. F. Fischer verwendet Entrées im *Journal du printemps* von 1659⁵⁹ (wie Muffat nach den Ouvertüren) in der vierten, fünften, achten Suite, die sich im Gerüstbau wenig von denen Muffats abheben. Daß sich der reife, kontrapunktisch füllige Satz bei allen deutschen Meistern von den Sätzen der Franzosen unterscheidet, ist selbstverständlich; sie sind dafür immer schwerfälliger

⁵⁴ Documenta musicologica V, Kassel 1954, S. 227.

⁵⁵ J. G. Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Documenta musicologica III, Art. *Entrée*.

⁵⁶ Vgl. 27.

⁵⁷ DTÖ I, 2 und II, 2.

⁵⁸ Vgl. Nef a. a. O., S. 82 f.

⁵⁹ DDT I, 10.

im rhythmischen Gebaren. Schmiecerers *Zodiacus musicus* von 1698⁶⁰ I. Teil, setzt in seinen *Partitas balleticas* bezeichnenderweise seine Entrées an die Stelle von Allemanden hinter die Ouvertüre; wo er Allemanden bringt, fehlen die Entrées. Das bekräftigt zugleich die Spielaufgabe der Allemandentypen. Die Ouvertüren übernehmen in diesen Suiten, sofern sie als Kunstsuiten Verwendung finden, die Aufgabe der Gesamteinleitung, während mit den Entrées oder Allemanden die eigentliche Suite beginnt; sie mögen bei diesem Gebrauch auch nur wahlweise gelten. Bei Verwendung als Bühnenmusik diente die Ouvertüre als Ouvertüre des Schaustücks, die Entrée zur Eröffnung des Aktes. Schmiecerers Suiten sind, wie die von Muffat, zu „*Comedien, Tafelmusiken, Serenaden . . . auch zu ehrlicher Gemüts-ergötzung*“ bestimmt. Beide Anweisungen bezeugen, daß also auch das Spielstück den reinen Bühnengebrauchssatz übernahm. Der hier sehr homophone Formtyp entspricht wiederum völlig dem besprochenen. Die Form lag also gänzlich fest. Dennoch scheint die Entrée niemals ein bestimmter Tanz, ein Tanztyp gewesen zu sein. Jedes Tanzgebilde, das auf der Bühne zu ihrer Musik ausgeführt wurde, muß schon dem jeweiligen Inhalt des Balletts zufolge anders ausgesehen haben; sie wird auch theoretisch m. W. nirgends als ein feststehendes Schrittgebilde, wie jeder Tanz es darstellt, beschrieben. — Ergänzend seien noch genannt die Entrées aus dem Anhang der *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst* von 1700 des S. Behr; die Entrée zwischen Ouvertüre und Aria des J. Fischer aus der *Musikalischen Composition über die weltberühmte Lüneburger Sülzte*; die Entrées des *Musikalischen Kleeblatts* des J. Scheffelhut von 1707, im Titel nach dem Präludium als zweites Glied, und dessen Eingangsentrée aus der verschollenen *Intavolatura per Viola di gamba* von 1700. Wie in Frankreich zieht die Entrée also auch mit der Ballettsuite in die Kammersuite ein. Als weiteres Beispiel gelte die Entrée, die vielleicht J. S. Bach zum Autor hat, aus der Suite in A-dur für Violine und Klavier⁶¹; auch sie ist zweiteilig, geradtaktig und arbeitet mit Punktierung. Man wolle sich auch des oben zitierten spanischen Beispiels entsinnen.

Die nun folgende Erörterung der englischen *Entry* wird lehren, was auch Praetorius' Stücke zeigten, wie sehr diese fest umrissene Gestalt der deutschen Entrée eine unter dem Einfluß des Suitensatzes entstandene Reifeform darstellt. Wenn, wie Oberst⁶² wahrscheinlich zu machen sucht, W. Brades *Neue außerlesene, liebliche Branden* von 1617 Musterbeispiele rein praktischer Tanzmusik für die Festlichkeiten am englischen Hof sind und die Gruppe Nr. 7–12 aus diesen Suiten eine geschlossene Ballettfolge darstellt, dürfte hier das früheste Beispiel an englischen Entries vorliegen, da Oberst für seine weiteren Belege keine Quellen bieten kann. Diese Entries hätten auf deutschem Boden nur die deutsche Bezeichnung Intrada angenommen. Morley⁶³ kennt z. B. den Terminus *Entry* nicht. Was die Geschlossenheit der Folge angeht, so sind aber die Meinungen und Deutungen von Oberst sehr verworren. Die Intradengruppe, die er behandelt, läßt mehrfache Möglichkeiten offen. Die Nrn. 7 bis 12 können ebensowohl eine reale Ballettfolge wie eine Zusammenordnung einzelner Entries unter die gleiche Tonart sein, wie auch in der Gruppe Nr. 13–19 ein Aufzug vorkommt. Der Gesamttitel der Sammlung weist

⁶⁰ DDT I, 10.

⁶¹ GA IX, S. 43.

⁶² Vgl. 42, S. 9 f.; 24 ff.; im Notentext S. 9.


⁶³ Th. Morley, *A plain and easy introduction*, NA von R. A. Harmann, London 1952.

eher auf lose Zusammenstellung: *Newe außerlesene liebliche Branden, Intraden, Mascraden, Balletten, Allemanden, Couranten, Volten, Aufzüge und frembde Tüntze sampt schönen lieblichen Frühlings- und Sommers-Blümlein mit 5 Stimmen*, Lübeck 1617. Der Variationszusammenhang, den Oberst zum Beweis der Zusammengehörigkeit der Folge behauptet, scheint vielfach konstruiert und an den Haaren herbeigezogen; er ist am ehesten innerhalb der Teile einzelner Stücke vorhanden, was ja nach unseren früheren Ergebnissen⁶⁴ nichts Seltenes für die Zeit ist. Den stärksten Beweis scheinen eher die Titel der Stücke zu bieten: *Königinnen Intrada, des jungen Prinzen Intrada, Intrada der jungen Prinzessinnen* (bis hierher könnte es sich sowohl um Aufzüge zum Eintritt der königlichen Familie als um getanzte Entries, in denen sie mitwirkte, handeln), die *Mascharad der Edelfrauen, Courante der Jungfrauen und der Jungfrauen Abscheid* könnten dann weitere Phasen eines *Masque* darstellen. Englische Herkunft der Stücke dieses vielgereisten Mannes ist damit aber noch nicht erwiesen. Im Gegenteil, die frische, volkstümliche Thematik dieser Intraden, in Verbindung mit einer ihrer Formen, stimmt so sehr mit der frühen deutschen Orchestersuite überein, daß zumindest deutsche Einflüsse wahrscheinlich werden, sofern sie nicht überhaupt für deutsche Zwecke geschrieben sind. Ein gleichbleibender Formtyp, wie bei der Entrée, läßt sich an diesen Intraden Brades so wenig wie bei Praetorius' Stücken feststellen. Neben Angleichung an den frühen Gebrauchstanz mit drei Teilen, deren letzter Teil bei den zwei ersten Intraden ungeradtaktig ist — diese Anlage entspricht dem deutschen Aufzugtypus —, folgt die Fünfteiligkeit der drei weiteren Intraden, mit einem ungeradtaktigen Abschnitt in der Mitte, offenbar lediglich Phasen- und Schrittwänderungen des Balletts. Das häufige Vorkommen des punktierten Rhythmus ♩. ♩. ♩ sei als allgemeines Intradend- und Aufzugsmerkmal auch hier hervorgehoben. Reine Begleitung des Ballettinhalts ist für die Frühzeit das Gegebene. Auch für die französische Entrée wird das zutreffen. Noch darin, daß sie bis zuletzt sich verschiedenster Tanztypen als Inhalt bedienen kann, klingt die Unverbindlichkeit ihrer ursprünglichen Formgebung nach. Die gleiche Unverbindlichkeit der Formanlage zeigen die fünf Entries aus *Cupid and death* von M. Locke und Chr. Gibbons von 1653⁶⁵, die sich aber durch dicht gewebten, frei imitierenden Satz von Brades Stücken abheben. Die erste, zweite und vierte Entry sind sechsteilig, die dritte zwei-, die fünfte vierteilig. Die erste, zweite und vierte bringen Taktwechsel, die dritte und fünfte sind ungeradtaktig; es handelt sich also auch hier um reine Ballettgebrauchsanlage. Purcells Entries dagegen haben bereits feste Typen ausgeprägt, die als *Entry dance* oder *Entry* im allgemeinen dem Typus der deutschen Entrée entgegenkommen. Man wird aber bei Purcell diese Entries nicht nur unter diesen Termini suchen dürfen. Vieles ist zweifellos unter der Benennung *trumpet tune*, *trumpet air* und *acte tune* verborgen. Diese Tunes und Airs müssen gespielte Ankündigungen von Aufzügen sein, entsprächen also dem deutschen Begriff *Aufzug*. Tatsächlich begegnen wir mit ihnen der Nachwirkung der alten Fanfarenintrade in England. So ist der *trumpet Tune* aus *King Arthur*⁶⁶ ein typisch zweiteiliger Marschaufzug. Diesen Charakter behalten die

⁶⁴ Vgl. Anm. 16.

⁶⁵ M. Locke und Chr. Gibbons, *Cupid and death*, hrsg. von E. Dent. Musica Britannica II, 1951.

⁶⁶ *The works of Purcell*, Bd. 26, London, 1928, S. 135.

trumpet Tunes auch bei, wenn sie in die Kammersuite eingehen. Die *trumpet Tunes* der achten Suite für Harpsichord⁶⁷ arbeiten entweder mit dem typischen Fanfarenrhythmus  oder mit dem punktierten Rhythmus; der *trumpet Tune* aus den *Lessons from musicks handmaid*⁶⁸ ist sogar ganz durchpunktiert; beide Stücke sind auch in der Klavierübertragung als reine Bläseraufzüge kenntlich.

Es ist hier der Ort, kurz auf den uns nun als typisch bekannten punktierten Rhythmus einzugehen. Er entstammt in der Frühzeit durchaus nicht der französischen Ouvertüre, die erst seit der Hochblüte des französischen Balletts und der Oper nachdrücklichen Einfluß ausgeübt haben kann. Er eignet als feierlicher oder erregender Rhythmus vielen Eingangstypen der Zeit, vornehmlich der Pavana und Allemande wie den Aufzügen, und wird eher von hier aus auf die französische Ouvertüre und die Entré übergegangen sein. Je nach dem Zeitmaß, in dem er verwandt wird, z. B. $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ oder $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$ erwirkt er getragenen oder im Gegenteil zündenden Charakter und bildet entsprechende Typen.

Daß die *trumpet Tunes Entries* sind, zeigt deutlich die zweiteilige *Entry of Phoebus* aus dem vierten Akt von Purcells *Fairy-Queen*-Musik⁶⁹, die ihrerseits mit Trompeten- und Fanfarenmotiven arbeitet. Wir wissen, daß schon der Hof Heinrichs VIII. über 16 Trompeten und vier Pauker zu großen Empfängen verfügte. Der deutschen Entrée nahe kommen die *entry Dances* aus dem fünften Akt und dem Appendix der *Fairy-Queen*-Musik mit Zweiteiligkeit und punktiertem Rhythmus⁷⁰. Keine Entries enthält die Bühnenfassung des *Comus* von Milton, Dalton und Arne⁷¹. Eine generelle Untersuchung der englischen Entry dürfte überaus lohnend sein.

Wie hier die Intrada als Entrée und Entry in engste Nähe zur Ballett- und Opernouvertüre kam — als nur gespielte Intrada übernahm sie in gewissem Sinn bereits deren Funktion —, so ist natürlich, daß sie generell überhaupt als *Sinfonia* oder *Ouvertüre* eingesetzt werden konnte, um so mehr, als die italienische Frühzeit es überhaupt gewohnt war, neben den uns schon bekannten Bläserentraten, für die die *Orfeo*-Tokkata von Monteverdi ein künstlerisch erhöhtes Beispiel ist, als Spiel-einleitung heranzuziehen, was irgend sich eignete. All die Stücke, die Praetorius⁷² zur Erläuterung der Sinfonia heranholt (Pavanen, Ballette, Galliard, Masceraden, Madrigale) „oder andern dergleichen Harmonie mit 4, 5, 6 oder mehr Stimmen allein uff Instrumenten ohne einige Vokalstimmen“ (wozu also auch die Intrada in allen ihren Gestalten zählte), konnten als Einleitung zu festlichen Spielen benutzt werden. Botstiber⁷³ weist zahlreiche Intraden in dieser Funktion im 17., mehr im 18. Jahrhundert, für italienische, vereinzelt auch für deutsche Opern nach, die oft auch deutlich einen der bekannten Intradentypen darstellen, also nicht etwa nur den Terminus einsetzen, und Heuß erkennt in den venezianischen Opernsinfonien des 17. Jahrhunderts vielfach Intradentypencharakter⁷⁴. So beginnt nach Botstiber Stradellas *Trespolo* mit einer Intrada in Verbindung mit einem tanzartigen Nachsatz; Conti nennt die Ouvertüre zu *Don Chisciotte* Entrée und verschmilzt in ihr die fran-

67 *ibid.*, Bd. 6, 1895, S. 20 f.

68 *ibid.*, S. 37.

69 *ibid.*, Bd. 12, S. 121.

70 *ibid.*, Bd. 12, S. 157 und 211.

71 *Musica Britannica* III, 1951, hrsg. von Herbage.

72 Vgl. 24, S. 22 unter *Sinfonia*.

73 Vgl. zum Ganzen H. Botstiber, *Geschichte der Ouvertüre*, Leipzig, 1913.

74 A. Heuß, *Die venezianischen Opernsinfonien*, SIMG 1902/03.

zösische Entrée mit der italienischen Sinfonie; Keiser schreibt als Einleitung zu seinem *Ulysses* noch eine regelrechte kurze Fanfarenintrada für die typische Besetzung von vier Trompeten, Pauken und Streichquartett; Hasse eröffnet seine *Alcide al Bivio* mit einer *Intrada maestoso* in Gestalt einer Entrée. Anzuschließen sind Fux und viele Wiener Opernmeister, vor allem Gluck, der noch die Ouvertüre zur *Alceste* Intrada nennt, sei es, weil sie keine Motive der Oper verwendet, sondern nur „*debba prevenir gli spettatori dell' azione*“ (aus der Widmung an den Großherzog von Toskana), sei es, weil die Unmittelbarkeit dieser Einführung betont werden soll (Einstein)⁷⁵. Ein später Nachfahr dieser Praxis ist noch Mozart mit der Intrada zu *Apoll und Hyazinthus* und zu *Bastien und Bastienne*. Ein Typenunterschied zur Sinfonie oder Ouvertüre ist allerdings bei Mozart nicht mehr erkennbar. Beide Intraden sind Sonatensätze in verkleinertem Maßstab wie die *Symphonia* betitelte Ouvertüre zur *Schuldigkeit des ersten Gebotes* es auch ist. Hier hat nur noch der Terminus nachgewirkt. Wo er nach Mozart etwa noch in dieser Sinngebung verwandt ist, bedarf noch der Feststellung. Daß auch Oratorien oder geistliche Opern Intraden als Einleitungen benutzten, könnte die Intrada *Der weinende Petrus* von S. Knüpfer dartun, die bei Meyer genannt ist.

Auch von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts wird, speziell für Italien, die einleitende Opernintrada nachgewiesen. So heißt es bei Mattheson⁷⁶: „*Intraden brauchen die Italiäner gleichfalls an statt der Ouvertüren in weltlichen Sachen*“ und „*weil sich die Italiäner ungern mit Ouvertüren abgeben, so haben sie an deren statt, eine andere Gattung eingeführt, nemlich die Intrada*“⁷⁷. Die Definition des Inhalts dieser Intraden, die er im *Neu-Eröffneten Orchester* gibt, wird nicht immer stimmen. Danach wären sie zweiteilig, von gleichbleibender Taktart ($\frac{6}{8}$ oder $\frac{3}{8}$) pathetisch, vollstimmig, ohne Fugen und kürzer als Sinfonien. Diese Definition hat Walther wieder wörtlich übernommen. Ebenso deutlich wie Mattheson ist Niedt⁷⁸: „*Ouvertüre ist bey den Franzosen in weltlichen Sachen eben das, was bey den Italiänern und Teutschen die Sonaten, Intraden und Sinfonie sind.*“ *Scheibe*⁷⁹ vollends bietet in nuce sauber die ganze Entwicklung: „*Diese theatralische Symphonie aber nahmen sie (die Italiener) anfänglich aus der Intrade, welches eine Art von Instrumentalstücken ist, die eigentlich von den Trompetern herkömmt, und die man dazu gebrauchte, um durch ein schwärmendes Geräusche den Eingang zu der Musik zu machen, welches Geräusche aber hernach von andern Instrumenten nachgeahmt und ordentlicher eingerichtet ward. Das sind nun die Intraden.*“

Wie die Intraden hier den Eingang zu großer weltlicher Feier bilden, so konnten sie, bei entsprechendem Inhalt, auch geistliche Feiern einleiten. Wie sie Prozessionen zu verschiedenen Kirchen, Brautpaare oder Leidtragende in die Kirche führten⁸⁰, so konnten sie auch ganze Gottesdienste oder deren Teile einleiten. Fellerer verbürgt „*Tusch und Einzugsmarsch*“ zu Beginn des Hochamts für das ganze 18. Jahrhundert^{80a}, Böhme⁸¹ läßt die hohe Messe in Dresden noch 1886 mit Trompetenfanfaren und Paukenwirbeln eröffnen, und die die Messe einleitenden

⁷⁵ A. Einstein, C. W. Gluck, *Sein Leben, seine Werke*, Zürich, S. 158.

⁷⁶ *Das Neu-Eröffnete Orchester*, gelegentlich der Ouvertüre.

⁷⁷ *Der vollkommene Capellmeister*, Documenta Musicologica I, S. 233.

⁷⁸ A. a. O., unter Ouvertüre.

⁷⁹ *Der kritische Musicus an der Spree*, nach Botstiber a. a. O., S. 63.

⁸⁰ Man vgl. besonders Schering a. a. O. und Ehmann a. a. O.

^{80a} K. G. Fellerer, *Die Aufgaben des Organisten beim Hochamt im 18. Jahrhundert*, Musica Sacra Jg. 57,

H. 10, S. 304.

⁸¹ Vgl. 32, S. 261.

Orgelpräludien heißen noch heute in Frankreich Entrée⁸². Diese ganz andere Gelegenheit mußte wieder die Gattung umbiegen und einen neuen Typus erzeugen, soweit die Intrada nicht überhaupt nur den Terminus herzugeben brauchte für Instrumentalstücke aller Art, die diesem Zweck dienen konnten. Eigens für diese Aufgabe komponierte katholische Instrumentalintraden sind bis jetzt nicht nachzuweisen. Botstiber gibt leider keine Belege für seine Behauptung, daß die Instrumentalintraden der Kirchenmusik immer mit einem Vokalstück organisch verbunden waren und meist die Form der Pavane hatten (a. a. O. S. 12). Dafür sind protestantischerseits schöne Beispiele vorhanden mit den Intraden des Michael Altenburg, von denen einige, leider mit willkürlicher und fehlleitender Terminusänderung, von Egidi herausgegeben worden sind⁸³. Es handelt sich um die Intraden des ersten Teils *Newer, lieblicher und zierlicher Intraden mit 6 Stimmen* von 1620, um zwei Intraden *10 Vocum auff Geigen und Zinken* aus dem *Dritten Teil christlicher, lieblicher und andechtiger newer Kirchen- und Hausgesäng* von 1621 und die Intraden der *Cantiones de adventu domini ac salvatoris nostri Iesu Christi* von 1620. Die Aufgabe dieser Intraden erläutert Altenburg in der Vorrede zum ersten Teil *Newer, lieblicher und zierlicher Intraden* folgendermaßen: „Demnach weil man nicht an allen Orten kan Orgeln haben, sondern gleichsam an statt derselben Geigen gebraucht werden, als ist von vielen . . . Liebhabern der Musik bey mir angehalten worden, daß ich doch etzliche Kirchen-Intraden setzen wollte, zu welchen ein Chorgesang des Herrn Dr. Luther gerichtet, die man auf Geigen, anstatt der Orgel, zwischen einem jeglichen Gesang, bevorauß wann figural gesungen würde, brauchen köndte, damit unter deß der Schulmeister oder Cantor eine andere Cantion auffsuchen und desto bequemer dieselbe anstimmen und anfangen köndte.“ Diese Intraden sollten also zu Beginn von Gottesdienstteilen, die figural geboten wurden, erklingen und dem Chor zugleich als Intonation dienen. „Aber gleichwohl unter deß, wie man den Intraden geigte, nicht allein der Sonus harmonicus sondern auch Textus gehört würde, welcher denn etwa von gemeinem Volke und ganzer Christenheit mit eingesungen werde.“ Zu diesem Zweck sind die Stücke so eingerichtet, daß „zugleich eine Choralstimme aus dem Gesangbuch des Herrn Dr. M. Lutheri gantz zierlich . . . kann mitgesungen werden“.

Die neue Gelegenheit hat hier also wieder einen neuen, selbständigen Typus herausgebildet, der formal vokale Gerüstschemata mit dem Typus der instrumentalen Choralbearbeitung verbindet⁸⁴. Weiteres wolle man bei Meinecke nachlesen; genaue Untersuchung der Intraden steht noch aus. Die Intrada der *Cantiones de Adventu domini* leitet eine figurale Bearbeitung von „Nu komm der Heiden Heiland“ ein; sie kann nur gespielt oder unter vokaler Mitwirkung „von gemeinem Volke und ganzer Christenheit“ musiziert werden, da der Cantus firmus im Tenor mitgeht. Im letzten Fall wird wohl der Figuralchor, dem erste und fünfte Strophe zugeteilt sind — die übrigen Strophen werden als Cantionalsatz „eingesungen“ —, nur die fünfte Strophe übernehmen. Die Besetzung war reich, soweit nicht nur das „Orgelwerk“ benutzt wurde. Altenburg gibt einmal Geigen, Zinken und Posaunen, zum anderen Geigen, Lauten, Instrumente und Orgelwerk an. Die Intrada aus den

⁸² Man vgl. auch O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, Handbuch Bücken, S. 300.

⁸³ Drei Intraden zu Advent und Weihnacht, hrsg. von A. Egidi, *Musikschätze der Vergangenheit*, Vieweg, 1930. Reine Intraden sind nur Nr. 1 und 3; Nr. 2a ist ein Cantionalsatz, Nr. 2 eine Motette.

⁸⁴ Man vgl. dazu A. Adrio, dem für seine Auskunft und freundliche Überlassung des Films gedankt sei, in Artikel MGG und L. Meinecke, *Michael Altenburg*, SIMG V, 1, 1903.

Cantiones ist nur „*auff Geigen gericht*“. Ähnlichen Aufgaben wird die anonyme Intrada „*Ein feste Burgk*“, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Mus. B. Br. 59) wie die Intrada Nr. 19 aus Scheins *Venuskränzlein*, die unter dem Cantus den Text „*Laudate dominum*“ trägt, bestimmt gewesen sein. Die Mühe, die Prüfer diese Textunterlegung bereitet hat, ist damit beseitigt⁸⁵.

Wir sehen uns nun vor der schwierigsten Aufgabe: die Klärung des Begriffs Intrada innerhalb der deutschen Orchestersuite vorzunehmen. Bevor wir uns den Funktionen zuwenden können, die der Intrada als Bestandteil der Suite auszuüben oblagen, gilt es, die verschiedenen Kompositionstypen herauszuschälen, an denen der Aufgabenbereich z. T. ablesbar sein könnte. Von vornherein ist zu betonen, daß alles gelegentlich des Aufzugs Gesagte, auch für die Intrada Geltung hat, soweit sie Aufzugsfunktion ausübte. Aufzug bedeutet eben nur die Zurechtstellung eines gesonderten Terminus für eine der häufigsten Aufgaben der Intrada, dessen sie sich nicht immer bedient haben muß. Vielheit der Teile, Taktwechsel, Tempo usw. erklären sich in der Intrada wie im Aufzug.

(Bei Zählung der Teile muß übrigens immer bedacht werden, wo wiederholende Ausschreibung im Text selbst vorgenommen ist, wo etwa die Wiederholung durch das Fehlen solcher Ausschreibung, die ein anderer Teil haben kann, entsteht. Z. B. bilden sich in der vierten Intrada von Francks *Newen Pavanen, Galliarden und Intraden*, 1603 (DDT 16) die vier Teile nur so, daß statt der Ausschreibung im ersten Teil :|| gesetzt ist.)

Wir behandeln zuerst die Intrada als Aufzugstypus und bezeichnen diesen Typus als Typus I. Er steht in geradem Takt, hat zwei bis drei Teile, läßt Fanfaren- und Marschrhythmen oder Teile von ihnen dominieren (♩ ♪ ♪ ♪, ♩ ♪ ♪, ♩ ♪ ♪), arbeitet gern mit Tonwiederholungen, besonders auf dem Rhythmus ♩ ♪, und mischt in den einzelnen Teilen Homophonie und Polyphonie so, daß die letzten Teile, die gern zum Gegensatz ungeradtaktig sind, mit Imitation arbeiten. Bedeutende Meister, wie Schein oder Posch, werden natürlich überhaupt viel Kontrapunkt einsetzen, der sich auf die verschiedenen Teile auch anders verteilen kann, als angeben. Die obige Verteilung ist die häufigste. Die Nähe zu den alten Trompeter-tokkaten (Aufzug) und zum Marsch ist unverkennbar. Hierher kommt der Rhythmus ♩ ♪, den Prüfer im Vorwort zum *Venuskränzlein* als italienisch ansieht; wo er tatsächlich italienisch ist, rührt er eben auch dort von den Trompeterentraten her. Das Durchschnittstempo der Stücke ist Moderato, manchmal auch etwas schneller. Ausgesprochenes Allegro fehlt. Als gute Beispiele für diesen Typus können gelten: Von M. Franck, die Intraden aus den *Newen Pavanen* (1603), der größte Teil aus den 24 *Newen musikalischen Intraden à 6* (1608) (mit Ausnahme der 3/2-Typen); die Intrada Nr. 31 aus dem *Newen lieblichen musicalischen Lustgärtlein* (1623; alles DDT 16); von Demantius die Intrada aus *Conviviorum deliciae* (1608) bei Böhme^{85a}; von Staden die Intrada aus dem *Venuskränzlein* (1610; ebendort S. 103); von Schultz ein Teil der Intraden aus den *Viertzig Newen auserlesenen Paduanen, Intraden und Galliarden* (1617; Siebeck⁸⁶ bietet leider nur

⁸⁵ Vgl. nach der GA von Prüfer, Bd. I, S. XII.

^{85a} A. a. O. II, S. 94.

⁸⁶ R. Siebeck, *Johannes Schultz*, PIMg., Beihefte II, 12, S. 105 f.

(1611; DTÖ Jg. 36), und aus den *Etzlichen lustigen Padovanen* (1620; bis auf die Tenorstimme verschollen, vgl. DTÖ, Jg. 36, S. 129); die Nr. 36 der Intraden, die Merian (a. a. O.) aus Nörmigers *Mus. Ms. 40098* bringt⁹⁰; von Haßler die Intraden Nr. 7 und 8 aus dem *Lustgarten* und die Nr. 7, 10, 11, 12 der Intraden, die Merian in der *Tab. Ms. 40115 BB* nachweist (a. a. O., S. 210 f.), noch reiner bei Nörmiger Nr. 133 (a. a. O., S. 258).

Ein Typus IV, mit zwei bis drei Teilen und möglichem Taktwechsel, läßt sich als Liedtypus definieren; er hat geraden Takt, mehr oder minder homophonen Satz und reine Volksliedmelodik. Als Beispiele sind anzusehen, die dritte Intrada aus dem *Tabulaturbuch Dresden Ms. F. 307^m* bei Böhme, mit einteiligem Vor-Nachsatzbau (a. a. O. II, S. 78); die Intraden aus Peurls *Gantz newen Padouanen . . .* (1625) (DTÖ 36, 2).

Die Nähe zum Lied fällt in der Frühzeit überhaupt sehr auf. Ist die Intrada wirklich von Beginn an ausschließlich Instrumentalmusik gewesen, so sehr, daß Nef⁹⁴ in ihr, neben dem Präludium, den Beginn der reinen Instrumentalmusik erblicken konnte? Eitner⁹⁵ teilt eine Sammlung von Bänkelsängerliedern mit, deren Eingangslied von einer ganz knappen Intrada, die inmitten der Sammlung noch einmal als Ritornell auftaucht, eingerahmt wird. Ob nicht bei solchen Gelegenheiten Intraden von allen Zuhörern gesungen werden konnten? Ob es Zufall oder nur Repertoirezweck ist, daß in der Frühzeit so oft Intraden an Liedsammlungen angehängt sind, wie z. B. Haßlers Intraden an den *Lustgarten* oder die Intraden der drei Teile des *Amorum ac Leporum* von H. Steuccius (1602) an diese Sammlung (s. a. weiter unten)? Weisen nicht auch die spanischen Entraden in diese Richtung? Zum mindesten kann behauptet werden, daß, ähnlich wie auch in den Sonaten der Trompeterbücher (vgl. a. a. O., S. 44), wirkliche Volkslieder in diese Intraden mitverarbeitet worden sind. Die oft reine Volksliedmelodik, wie die Tatsache, daß zwei Intraden aus der *Deutschen Orgeltabulatur Ms. 40115 BB* bei Merian (S. 212 und S. 198, Nr. 16) einen Liedtitel tragen, ist anders kaum zu deuten. Daß der Zuhörer, der diese Lieder wiedererkannte, sie mitsang, liegt dann nur allzu nahe! Was indessen Kade⁹⁶ dazu berechtigt, die 18 Lieder mit Text aus den *Conviviorum deliciae* von Demantius (1608) als Intraden zu behandeln, bleibt unklar.


Mit der Aufstellung dieser Typen kann natürlich nicht allen Stücken volle Genugtuung geschehen sein. Vor allem können Verschmelzungen verschiedenster Art statthaben, die aber meist wesentliche Anlehnung an einen der aufgestellten Typen zeigen. Man beachte z. B. die köstliche Volksliedhaftigkeit in Nr. 8 aus Francks *Newen musicalischen Intraden à 6* (1608), die liebliche, solistische Cantuspartie des ersten Teils der Nr. 34 aus Francks *Lustgärtlein* (1623), den prachtvollen motettischen Satz der Intrada Nr. 20 aus Scheins *Venuskränzlein*, was alles in den statuierten Typen nicht rein aufgeht. Poschs Intraden des dritten Teils der *Musikalischen Tafelfreudt* (1626)⁹⁷ wiederum zeigen oft geradezu virtuose Vermischung des I., II. und IV. Typus. Diese Verwischung, Verschmelzung und Variierung der Typen wird zunehmen, je mehr die Stücke reinen Musizierzwecken dienen und konzertante

⁹⁴ A. a. O., S. 15.

⁹⁵ R. Eitner, *Volksmusik des 17. Jahrhunderts*, MfM XIV, 1.

⁹⁶ R. Kade, *Chr. Demantius*, Vfmw VI, 1890, S. 500.

⁹⁷ DTÖ 36, 2.

Elemente mit aufnehmen. Das gilt z. B. von den einzigartigen Intraden aus Rosenmüllers *Sonate da camera* von 1670⁹⁸. Doch zeigt die Intrada der ersten Folge noch Pavanen-, die der dritten noch Allemandenelemente; alle Intraden sind dreiteilig und geradtaktig, und in allen ist der dritte Teil, für den die Intrada der ersten Folge Taktwechsel bietet, durch Auflockerung, z. B. durch Echoarbeit, abgehoben. Es schimmern also immer noch Typenelemente durch. Auch Pezels Intraden weisen keinen reinen Typus mehr auf. Die erste der Intraden, die Schering aus der *Fünfstimmigten blasenden Music* gibt, bietet dem Inhalt nach zwar noch den älteren Fanfarentypus, aber ohne die entsprechenden Rhythmen und in viel getragenerem Zeitmaß, wogegen die zweite und dritte Intrade noch nach Rhythmus und Tempo, nicht aber mehr nach dem Gehalt Typus II entsprechen. Am interessantesten ist die eine Intrada der *Musica Vespertina* von 1669 (DDT 63), die trotz des Rhythmus , trotz geraden Taktes, inhaltlich einer Sarabande nahekommt!

Betrachten wir nun die verschiedenen Typen auf ihre Verwertungsbereiche hin, so lassen sich diese buchstäblich an ihnen ablesen. Typus II dürfte am ehesten zu gottesdienstlichen und ernsten Feiern verwandt, Typus III bei Tanzvergnügungen (man vgl. besonders Merian, S. 240 Nr. 38) und Typus IV als Einleitung zu geselligen, weltlichen Vokalmusiken eingesetzt worden sein. Typus I paßte als Eröffnungstück zu jedem weltlichen Anlaß schlechthin.

Dienten die Stücke diesen Aufgaben nun auch, wenn sie als fester Suitenbestandteil auftraten? Bevor wir diese Frage beantworten können, gilt es, sich von der immer noch gehegten Anschauung frei zu machen, als stelle die Orchestersuite primär Gebrauchstanz- oder Spielfolgen dar. Sie tut das so wenig wie die französische Kammersuite, deren Form bereits andernorts untersucht wurde⁹⁹. Wo sie als Kunstsuite im eigentlichen Sinne auftritt, sind große Meister mit besonderer Bauabsicht am Werk. Sie sind in der Minderzahl. In erster Linie stellen die deutschen Orchestersuiten Repertoiresammlungen von Musizier- und Tanzstücken dar, diese im selben Nebeneinander mischend wie die Tanztypen, in aller Buntheit fast immer aber gewisse Ordnungsprinzipien erkennen lassend. Von diesen Folgen sollte man, sofern Kunstsuitencharakter nicht auf der Hand liegt, als von Repertoiresuiten sprechen. Wir müssen hier auf die obengenannte Arbeit hinweisen, deren Ergebnisse in vieler Hinsicht auch für die deutsche Orchestersuite gelten. Die frühesten Quellen vom Ausgang des 16. und vom Beginn des 17. Jahrhunderts bringen folglich Intraden entweder als Bündelreihungen allein (wie z. B. die Intraden des Orologio, die 36 *Newen lieblichen und zierlichen Intraden von J. Groh* [1603], die *Newen musicalischen Intraden à 6* von M. Franck [1608]) oder als Bündelreihen im Verband mit geistlichen und weltlichen Vokalmusiken (wie z. B. in Haßlers *Lustgarten*) oder als Anhang an Vokalmusiken gemeinsam mit getanzten oder gespielten Tänzen. Die Verbindung mit Vokalmusik wird, wie bei den Tänzen, am frühesten aufgegeben, wie auch der Typus IV der seltenere und wesentlich der Frühzeit vorbehaltene ist. Zu den Quellen, die noch Verbindung mit Vokalmusik aufweisen, gehören die Tabulaturen, die Merian bespricht, die Sammlungen, die wir im Anschluß an den Typus IV bereits aufzählten, ferner, in Verbindung zugleich

⁹⁸ DDT 18.

⁹⁹ M. Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*, Regensburg 1940.

mit Tänzen, die Intraden des *Venuskränzleins* von Scheins, des *Venusglöckleins* von J. Leylich (1610), des *Prati musici* von P. Rivander (1613), der *Recreationes musicae* von M. Franck (1614), des *Newen lieblichen musikalischen Lustgärtleins* (1623) desselben Meisters, des *Musikalischen Lustgarte, darinnen neun und fünfzig schöne neue Moteten, Madrigalien, Fugen, Phantasien, Cantzonen, Paduanen, Intraden . . .* (1622) von Schultz (wir geben hier den ganzen Titel, weil er höchst charakteristisch ist), und der *Newen weltlichen Lieder* von J. Christenius (1619). Mit 1625 etwa beginnend, stehen die Intraden nur noch in Verbindung mit Tanzstücken in einer unübersichtbaren, trotz Nef, Kretzschmar und Meyer sicher längst nicht vollständig bekannten Anzahl von Sammlungen, deren Repertoirecharakter meist schon am Titel abzulesen ist.

Als Beleg können hier nur einige Titel geboten werden: W. Brade, s. o., Th. Simpson, *Opus neuer Paduanen, Galliardn, Intraden, Canzonen, Ricercaren, Fantasien, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten und Passamezen*, Hamburg 1617; J. Schop, *Paduanen, Galliardn, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen*, Hamburg 1634; C. Hagius, *Neue künstliche musicalische Intraden, Pavanen, Galliardn, Passamezen, Courant und Uffzüg*, 1617; J. J. Löwe, *Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten und Sarabanden*, 1658.

Einen weiteren Beleg bieten die oft in denselben Sammlungen wechselnden Besetzungen: J. K. Horn, *Parergon musicum*, 6. T., *nach Belieben in 5, 7, 10, 11 und 12 Stimmen*; M. Franck, *Neue Paduanen, Galliardn und Intraden* (1603) *mit 4, 5 und 6 Stimmen*. Daß hier einfach Material für die verschiedensten Musizier- und Tanzzwecke geboten werden sollte, liegt klar zutage.

Nun ist höchst charakteristisch, daß die meisten Sammlungen, auch in dieser losen Bindung, der Eingangs- oder „Abführungs“aufgabe der Intrada Rechnung tragen. Sie setzen sie, wie wir bereits sahen, entweder 1. ganz an den Beginn oder 2. (besonders als Aufzug) ans Ende; oder sie reihen sie 3. unter die Stücke, die gleichfalls Eingangscharakter haben, an den Anfang; oder 4. sie mischen sie unter die Stücke, die zum Zeitpunkt des Entstehens der Sammlung bereits reine Spielstücke sind.

Als Beispiel für den ersten Fall mögen gelten: V. Coler, *Neue lustige liebliche und artige Intraden, Taentze und Galliardn mit 4 und 5 Stimmen*, Jena 1605; J. Lyttich, *Venusglöcklein . . . item Intraden, Paduanen und Galliardae*, 1610; derselbe in *Sales venerae musicales*, 1610; A. Eichhorn, *Intraden, Galliardn und Couranten*, 1615; J. H. Schein, im *Venuskränzlein*; C. Hagius s. o.; J. C. Horn im *Parergon* im 3. und 6. Teil; J. Pezel in der *Fünfstimmigen blasenden Music*, 1685 und der *Musica curiosa*, 1685; J. Reuffius in der *Opellae musicae* 1643. (Diese Anlage muß Mattheson vor Augen gewesen sein, wenn er im *Neu-Eröffneten Orchester*, § 27, Intraden als Eingänge zu Suiten nennt.) Als Beispiele für den zweiten Fall werden namhaft gemacht: M. Franck, *Neue Pavanen, Galliardn und Intraden*, 1603; derselbe, *Newes musicalisches Opusculum . . . Intraden und Auffzüg*, 1625; J. Staden im *Venuskränzlein*, 1610; S. Scheidt, *Paduana, Galliarda . . . Intrada, Canzonetto*, 1621; A. Drese, *Erster Teil etzlicher Allemanden . . . Intraden*, 1672. Als Beispiele für den dritten und vierten Fall sind zu nennen: Th. Simpson s. o.; NBN, *Exercitium musicum, bestehend in . . . Allemanden, Balletten, Intraden, Arien, Chiquen . . .*, 1660; J. E. Kindermann, *Deliciae studiosorum von allerhand Alemanden, Balletten, Serenaden, Intraden . . .*, 1640; S. Michael, *Neue Pavanen, Intraden, Balletten, Allemanden, Aufzüge . . .*, 1627;

D. Oberndörffer, *Alegrezza musicale . . . Paduanen, Galliarden, Intraden, Canzonetten . . .*, 1620; P. Schäffer, *Promulsis Epuli musicalis . . . Canzonas, Padovanas, Intradas, Balletas . . .*, 1626.

Die Absicht, die Funktion der Stücke auch in der Stellung im Titel anzudeuten, ist nicht von der Hand zu weisen. Auch wo die Folgen selbst andere Reihung zeigen als der Titel, läßt sich meist diese Tendenz erkennen. Die Intraden bilden also im ersten Fall nicht das Eingangsstück, im zweiten Fall nicht das Endglied dieser Suiten, die als solche im Sinne einer festgefügtten Kunstform in dieser Art von Reihen gar nicht existieren, sondern sie können zu diesem Zweck, selbstverständlich auch im Matthesonschen Sinn, in zu bildenden Spielsuiten und Gebrauchstanzfolgen, herangezogen werden. Wenn Kretzschmar¹⁰⁰ aus der Tatsache, daß Intraden oft nach der Pavana vor der Gagliarda stehen, den Willen des Komponisten folgert, den Gegensatz zwischen Pavane und Gagliarde abzuschwächen oder zu steigern, so befindet er sich auf einem völligen Irrweg, eben dem, diese Repertoiresammlungen für Kunstsuiten zu halten. Die Intrada steht deshalb oft zwischen Pavane und Gagliarde, weil die Pavane wie die Intrade längst zum Eingangs- und Spielstück geworden, die Gagliarda, die viel länger getanzt wird als die Pavana, auf dem Wege dazu war. Man sieht, wie wesentlich die Erkennung der Bedeutung des Terminus oft auch für die Form ganz anderer Gattungen sein kann! Anders verhält es sich mit den Intraden in den Fällen, wo entweder kurze, sich häufiger wiederholende, gleichbleibende Folgen, die immer eher die Wahrscheinlichkeit von Gebrauchstanz- oder Spielfolgen haben, angeboten sind, oder wo bestimmte Satzprinzipien, z. B. das der Variation in den Variationensuiten, die einzelnen Sätze zum Kunstsuitenbau zusammenschließen. Hier wird die Stellung der Intrada im Kretzschmarschen Sinn einen künstlerischen Willen verraten. Für diese Vorkommen lautet nun die interessante Frage, ob die Intraden auch in diesem Rahmen ihrem Ursinn, der Hineingehen bedeutet, treu bleiben. Der Beantwortung dieser Frage stehen viele Schwierigkeiten entgegen, zumeist die, daß in Denkmalveröffentlichungen oft nur Auswahlen geboten sind, die Eindeutiges nicht erkennen lassen; komplizierend wirkt ferner der Umstand, daß auch kurze Reihen nur Materialsammlung zu sein brauchen und daß wir über Gebrauchstanzfolgen des 17. Jahrhunderts nur erst wenig unterrichtet sind.

Einige Ergebnisse lassen sich erzielen bei Betrachtung der Suiten von Posch und Peurl. Während die *Gantz neuen Padouanen, Auffzüg, Balleten, Couranten, Intraden und Däntz* (1625) von Peurl, wie schon dargetan, keine festen Folgen und damit Aufgabe der Intraden, die dem Typus III angehören, erkennen lassen, kann man aus der Initientabelle seiner *Etzlichen lustigen Padouanen, Intradn, Galliard, Couranten und Däntz sampt zweyen Canzio*, 1620 (vgl. o.), immerhin die Folge Pavana-Intrada-Dantz entnehmen. Da auch hier die Intraden dem Typus III angehören, sind sie also als ungeradaktiger Nachtanz zum geradaktigen Vortanz eingesetzt. Ihr üblicher Standort in der Nähe der Pavana, der auch hier nicht aufgegeben ist, so daß von der ursprünglichen Eingangsstellung immer noch etwas erhalten bleibt, mußte beim Versuch einer suitenhaften Kontrastbildung diese Entwicklung nach sich ziehen. Diese Deutung gilt für den Fall, daß wir es auch hier, wie bei

100 A. a. O., S. 33.

der Sammlung von 1611, mit Variationensuiten, d. h. also Kunstsuiten zu tun haben, was naheliegt. Solange nur die Tenorstimme vorhanden ist, kann es nicht näher überprüft werden. In derselben Funktion und Stellung treten aber Pearls Intraden auch in den *Newen Padouan, Intrada, Däntz und Galliarda mit 4 Stimmen, auf vielen musicalischen Saitenspielen ganz lustig zu gebrauchen* (1611) auf. Die Spielanweisung im Titel, wie das kompositorische Prinzip der Variation, dürfte wieder primär auf Spieldarbietung in geschlossener Folge schließen lassen, trotzdem Galliarda noch und Däntz sicher zum Gebrauchstanz zählten und auch zu diesem Zweck, einzeln oder in Folgen, verwertet werden konnten. Es handelt sich also hier sicher um Kunstsuiten, in denen der Intrada aus den obigen Ursachen die Funktion der Proporz zur Paduana übertragen ist.

Ist die Entwicklung noch weiter gegangen, und wird die Intrada nun auch tatsächlich zu einem unabhängigen, bestimmten, seiner Urbedeutung nicht mehr folgenden Tanztyp, dem sie sich als Typus III ja oft schon weitgehend angenähert hatte? Dann läge hier der Beweis vor, daß ein Begriff der Urbedeutung seines Terminus völlig verlustig gehen kann. Bis jetzt fehlen aber hinreichende Belege für diese Auffassung. Wenn C. Hagius in den *Newen, künstlichen, musicalischen Intraden, Pavanen . . .* (1617) ein Stück als *Intrada vel Saltarella bezeichnet*, so kann damit die Funktion innerhalb der Spielsuite ebenso gemeint sein wie ein Tanztyp. Eine Berechtigung jedenfalls, den Terminus *Intrada* schlechthin als Tanznamen zu bezeichnen, erwächst aus diesen Zusammenhängen bis jetzt nicht. Diese Folgerung bringt nur höchliche Verwirrung in die ohnehin komplizierten Verhältnisse. (So Norlind¹⁰¹, Böhme, a. a. O., Fischer¹⁰², Kretzschmar¹⁰³, Hoffmann¹⁰⁴, der die Intrada als Springtanz vorstellt. Hier zeigt sich doppelt die Gefahr der Irreführung, da sie, wie noch zu zeigen ist, auch als Vortanz vorkommt!) Bei Prüfer¹⁰⁵ wird die Intrada, gelegentlich von Scheins *Venuskränzlein*, zum spanischen Tanz mit Marschcharakter! Es müßte demnach die Bezeichnung *Intrada* ein Sammelname für Tänze aller Art sein! Damit wollen wir indes nicht ausschließen, daß zu tanzgerechten Intraden auch gelegentlich getanzt werden konnte; Musik, die tanzgerecht ist, ist aber damit noch lange kein bestimmter Tanztyp, wie Gavotte oder Sarabande. Mit diesen Darlegungen entfallen auch die Gründe, für die komplizierte Deutung, die Geiringer¹⁰⁶ den Suiten Pearls zu geben versucht. Solch raffiniert-künstliche Arbeitsweise würde übrigens dem Jahrhundert auch schlecht anstehen.

Wie hier die Intraden bei Peurl die Funktion der Proporz übernehmen, so werden sie in Gestalt des Typus I oder IV auch zum Vortanz verwendet. Dieser Sachverhalt schimmert durch in manchen Folgen der *Viertzig neuen auserlesenen, schönen lieblichen Paduanen, Intraden und Galliard . . .*, (1617) von Schultz¹⁰⁷, die die Gruppe zwei Pavanen, zwei Intraden, Galliarda erkennen lassen und die Galliarda in der Tonart der vorausgehenden Intrada bringen^{107a}. Hier heißt das Paar also Intrada-Galliarda. Die Anfangsstellung neben der Pavane, wie innerhalb der Gruppe

101 Vgl. 21, S. 183.

102 W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1600—1750*, Handbuch Adler, Frankfurt, 1924, S. 508.

103 A. a. O. I, S. 27.

104 A. a. O.

105 GA Bd. I, S. 12.

106 A. a. O., S. 48 f.

107 Vgl. Siebeck, a. a. O., S. 48 f. und 90 f.

107a Siebeck, a. a. O., S. 91.

selbst, ist auch hier erhalten. Die Dedikation spricht nur von „*lieblich musicieren*“, nicht von tanzen. Aufmerksam gemacht sei auf die seltsame Markierung der Teile bei den Intraden der ersten Sammlung mit ♪ und | anstatt :|| bei den anderen Tänzen. Sollte Oberst¹⁰⁸, der bei Brade ♪ als Reverenz deutet, Recht haben, dann hätten wir auch hier ursprüngliche Ballettintraden vor uns. Aufschlußreicher sind die Variationensuiten der *Musikalischen Tafel- und Ehrenfreudt* (1626) von Posch (davon die *Tafelfreudt* von 1621 in DTÖ 36, 2). Schon der Titel der *Tafelfreudt* von 1621 gewährt Aufklärung über den Gebrauchszweck: „*Das ist allerley neuer Paduanen und Gagliarden mit 5. Deßgleichen Intraden und Couranten mit 4 Stimmen*“ und es heißt nachdrücklich weiter im Titel (vgl. o.), daß die Stücke als Tafel- und Hochzeitsmusik „*gemusicirt werden*“ sollen. Es handelt sich also um zwei Gruppen von Stücken, Pavana-Gagliarda und Intrada-Courante, deren Zusammengehörigkeit in der Anweisung an den Leser ausdrücklich betont wird. Intrada und Courante sind als Stücke, die „*frischer gemusicirt werden wollen*“, von der „*Gravitet*“ der Pavana und Gagliarda abgehoben. Auch an dieser Stelle ist noch einmal die Rede von „*musiciren über die Tafel*“, nicht von tanzen. Diese Intraden sind auch reine Spiel- und Musizierstücke des Typus I mit viel lebhaften Sechzehnteln und manchmal ausgeprägter Oberstimmenvirtuosität (Nr. 9) und treten innerhalb des Suitenpaares als Vortanz zur Courante auf: sie wahren also auch hier ihre Eingangstellung. Während nun der Gebrauchstanzcharakter der Courante von Posch 1626 ausdrücklich in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Ehrenfreudt* von 1618 betont wird — hier heißt es, daß er den „*etlichen Galliardten und Couranten . . . jeder in sonderheyte ein Tantz darauff gehörig angehenkt*“ (gemeint ist die Proporz) und daß „*Gagliardten und Couranten können beydes zur Tafel gebraucht oder darnach getantz werden*“ (!) —, ist von Intraden, die ja die Sammlung von 1626 auch enthält, als getanzten Tänzen nirgends die Rede. Die Intrada übernimmt eben hier nur als Suitenbestandteil die Rolle des Vortanzes, ohne selbst ein Tanz zu sein. Man wolle sich besonders entsinnen, daß die Kunstsuite ja sehr häufig neben Tänzen auch Nichttänze zur Suitenbildung heranzog. Die Intrada war da durch ihr Vorhandensein in den Repertoiresammlungen neben den Tänzen und durch ihre bereits ausgebildete Nähe zum Tanz als Typus II besonders geeignet.

Diese Gruppierung Intrada-Courante kommt nun in sehr vielen Titeln von Orchestersuiten zur Geltung, oft innerhalb derselben Gesamtsuitenform wie bei Posch, sei es, daß die Stücke, die „*geschwinder musicirt werden wollen*“, zusammengestellt, sei es, daß sie regelrecht als Vor-Nachtanzgruppe der Kunstsuite gemeint sind; Genaues kann erst die gründliche Untersuchung dieser Suiten erweisen.

An Beispielen seien genannt: V. Otto, *Neue Paduanen, Galliardten, Intraden, Currenten*, 1611; P. Rivander, *Prati musici ander Teil . . . Paduanen, Intraden, Currenten . . .*, 1613; J. Staden, *Opusculum novum von Pavanen, Galliardten, Alemanden, Couranten, Intraden, Volten und Cantzon*, 1625; D. Selichius, *Prodomus exercitationum musicarum exhibens Paduanas Galliardas, Intradas et Courantas*, 1615; J. R. Ahle, *Dreifaches Zehen allerhand newer Sinfonien . . . Intraden, Couranten und Sarabanden*, 1650; G. Vintzius, *Intraden, Corranten, Galliardten . . .*, 1629; P. Peurl, *Ganz neue Padouanen . . . Couranten, Intraden und Däntz*, 1625; J. H. Büchner, *Parodiae . . . beneben etlichen Galliardten, Couranten, Intraden und Balleten*, 1624.

¹⁰⁸ A. a. O., S. 30.

Mit diesen Zusammenordnungen sind zugleich neue Suitenformen der Suite erkannt. Ein kurzer Blick auf spätere Jahrhunderte wird bestätigen, daß auch hier noch meist der Ursinn des Terminus, oft in Verbindung mit einem der Hauptcharakterzüge des Begriffs, hier dem der Festlichkeit, erhalten bleibt. Leider läßt der Einsatz des Terminus im zweiten Teil von Beethovens *Schlacht von Vittoria*, der Siegessymphonie, nicht sicher erkennen, was mit Intrada bezeichnet werden soll; am ehesten dürfte der auf die akkordische Einleitung folgende Marschtyp gemeint sein, der nach dem *Andante grazioso* wiederholt wird. Die alte Vorstellung von *Intrada* und *Retirada* wäre also noch lebendig und die Eingangsstellung gewahrt, wenn nicht hier, was für das 19. Jahrhundert bezeichnend wäre, eine Begriffsverwechslung mit dem Marsch vorliegt, die wir ja auch bei Spitta zu beobachten glaubten. Das 19. Jahrhundert ist sonst dem Terminus *Intrada* wenig geneigt. Erst mit der Barockrenaissance lebt er im 20. Jahrhundert wieder auf; z. B. verwendet J. Ahrens die *Intrada* je einmal, als Eingang zu einem Orgelkonzert in e-moll, 1941, zum neunten Teil seines *Heiligen Jahres*, wie zu seinen *Fünf kleinen Stücken*, 1938; E. Pepping setzt sie in eine *Partita für Orchester*, 1932 und in ein Concerto 1° für Orgel ein. In allen Fällen handelt es sich um Eingangsstücke von festlichem Charakter, ohne daß, begreiflicherweise, diese Intraden in Motivik, Rhythmik, Form und Inhalt den alten Typen noch koordiniert wären. Die stilistisch völlig neue Umgebung muß auch diese Intraden folgerichtig zu neuen Gestalten treiben.

Kierkegaard und das Musikalische, dargestellt an seiner Auffassung von Mozarts „Don Juan“

VON CURT PAUL JANZ, BASEL

I

Kierkegaard trägt seine Auffassungen mit einer derartigen Vehemenz vor, daß der musikalische Laie davon überzeugt werden kann. Der Musiker muß das als eine Gefahr erkennen und als Kenner mit sachlichen Argumenten gegen diese Gefahr angehen, denn wer sich kritiklos der Auffassung Kierkegaards anschliesse, käme in ein schiefes Verhältnis zur Musik und zu einem falschen Bild von Mozarts *Don Juan*. Der Beurteilung, wie sie Max Bense in seinem Vorwort zu *Entweder—Oder*¹ vorträgt: . . . „die bewundernde Betrachtung von Mozarts Oper *Don Juan*, die zu den schönsten und tiefsten Interpretationen dieser Oper gehört“ (XIII), kann sich der Musiker niemals anschließen. Kierkegaard fordert vor allem Redlichkeit. Es wäre unredlich, wissentlich über die Irrtümer eines ganzen Werkteils hinwegzusehen. Wir müssen zunächst Kierkegaard die Möglichkeit zugute halten, daß er den *Don Juan* in einer verstümmelten Fassung kennen lernte. Das läßt sich z. B. daraus vermuten, daß er die Coda des letzten Finales, die doch die Moral der Geschichte enthält: „Also stirbt, wer Übles tat“, mit keinem Wort erwähnt. Wahrscheinlich

¹ Kierkegaard: *Entweder—Oder*. Ausgabe der Sammlung Dieterich, Band 40 von Fritz Droop. Auf diese Ausgabe beziehen sich die hier gegebenen Seitenzahlen () der Zitate.

wird man sie weggestrichen haben. Die Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts muß — an unsern Anforderungen gemessen — unerhört gewesen sein. Wagner beklagt sich in seinen theoretischen Schriften sehr darüber, und eine Generation später hatte Weingartner immer noch gegen denselben Unfug anzukämpfen.

Können wir mit diesem Aspekt vielleicht auch Verständnis gewinnen für Kierkegaards Irrtümer, sachlich beseitigt sind sie damit nicht. Zunächst soll die Stellung seiner Ausführungen historisch fixiert werden.

Sören Kierkegaard ist am 5. Mai 1813 in Kopenhagen geboren, im selben Jahre wie Wagner und Verdi. Am 16.—18. Oktober 1813 schlugen die Verbündeten in der Völkerschlacht bei Leipzig Napoleon entscheidend. Um diese Zeit begründeten die Brüder Grimm eigentlich den Germanismus. Durch Studienreisen nach Berlin kam Kierkegaard ab 1841 in regen Kontakt mit der deutschen geistigen Entwicklung. Die Einleitung zu seinem ersten größeren Werk, *Entweder — Oder*, von 1843 erinnert lebhaft an die Fiktion der „gefundenen Papiere“ in E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr* von 1819. Er gerät ins Kraftfeld Hegels und seiner Schule und opponiert gegen dessen „System“. Er greift damit die Romantik zur Zeit ihrer Hochblüte an.

Die politische Reaktion im Anschluß an den Wiener Kongreß von 1815 enttäuschte viele Gemüter, und die Romantik suchte ihr Heil in der Flucht vor der realen Umwelt in ferne Länder und Zeiten und in die Produkte der Phantasie. Orientalistik, Germanistik, Mythologie, Hegels „System“ und das Pathos hochgetriebenen Nationalgefühls als ernstere Bestrebungen, ästhetische Spielereien als z. T. billige Zerstreuungsmittel beherrschen das geistige Leben. Alles in allem ein unredliches Verhalten, viel Schein, viel „poetische Lüge“². Kierkegaard philosophiert von den menschlichen Existenzverhältnissen aus, von den Verhaltens- oder Seinsweisen des Einzelnen. Er mahnt, kritisiert, ruft auf. Er will Redlichkeit, nicht ästhetische Betäubung. Wie später Nietzsche, der in Wagner die gesamte Romantik kritisiert, stößt Kierkegaard unglücklicherweise auf Mozart und dessen *Don Juan*. Er greift damit auch die Musik überhaupt an, indem er überschwenglich rühmt und lobt, wie nur Mozart und dieser nur im dadurch „klassischen“ *Don Juan* vollendet und mit dem dafür einzig tauglichen Mittel — der Musik — den Typus, die Seinsweise des reinen Ästhetikers dargestellt habe — den Kierkegaard doch verwirft! Trotz vielem Anhören hat er das Stück nicht begriffen und gewann zur Musik kein gutes Verhältnis. Aus einer völligen Verständnislosigkeit für das Wesentliche einer musikalischen Aussage (auch in Mozarts *Don Juan*) benutzt er diese Oper als Paradigma.

1843 erschienen die beiden Werke *Entweder — Oder* und *Furcht und Zittern*. Die neuere Kierkegaard-Forschung legt dar, daß sie in erster Linie für eine ganz bestimmte Leserin geschrieben sind: Regine Olsen. Kierkegaard war mit ihr verlobt. Am 11. August 1841 löste er das Verlöbnis ohne äußeren Anlaß.

Handelte er als Ästhetiker, wie er ihn im I. Teil von *Entweder — Oder* schildert, der sich die Liebe des Mädchens erschleicht, sie auf jede Weise zu erregen versucht, um sie dann schließlich, wenn er ihrer Liebe durch das Verlöbnis sicher ist, davonzujagen? Oder ist er der Ethiker, der sich im II. Teil von *Entweder — Oder* als pflichtbewußter Ehemann ausspricht und für seine lebhaft und ermahnende Rede die Briefform wählt, wohl weil diese den intensivsten Ausdruck hergibt (also ein ästhetischer Kunstgriff im Dienste der Ethik!)? Aber dürfte er als dieser Ethiker überhaupt die Verlobung so grundlos auflösen? Die dritte Möglichkeit bietet *Furcht und Zittern*: die Suspension des Ethischen durch das Religiöse. Er knüpft an an Abrahams Bereitschaft, auf Geheiß Gottes den Sohn zu opfern. Vom ethischen Standpunkt aus ist es ein Mord, also ein Verbrechen. Vom religiösen aus ist es möglich und der Glaube Abrahams gerechtfertigt worden.

² Maria Bindschedler: *Nietzsche und die poetische Lüge*. Verlag für Recht und Gesellschaft, Basel 1954.

Kierkegaard empfindet sich als Opfer seiner ihm gestellten Aufgabe. Wie einst Niklaus von Flüel im Gefühl seiner Sendung die Familie verläßt, also ethisch versagt, um religiös leben zu können, so glaubt Kierkegaard es nicht rechtfertigen zu können, das Schicksal eines Mädchens mit seinem für diese Sendung geopfertem Leben zu verknüpfen und zu belasten. Er überläßt die Entscheidung zunächst seiner geliebten Leserin Regine Olsen, der er trotz der Auflösung der Verlobung lebenslang die Treue hielt. Sie soll entscheiden: ist er der gewissenlose Ästhetiker oder der strenge Ethiker ohne höheren Schwung oder der geopferte Zeuge Gottes? Diese übergeordnete Fragestellung darf nicht außer acht gelassen werden. Hier geht es lediglich darum, zu zeigen, daß Kierkegaard sich des falschen Paradigmas bedient hat. Der Musiker muß sich dagegen wehren, daß die Musik und speziell Mozart für ein solches Experiment mißbraucht werden.

Unter dem Titel *Die Stadien des Unmittelbar-Erotischen oder das Musikalisch-Erotische* gliedert er die Abschnitte:

a) *Nichtssagende Einleitung*, b) *Erstes Stadium*, c) *Zweites Stadium*, d) *Drittes Stadium*, e) *Sinnliche Genialität, bestimmt als Verführung*, f) *Andere Bearbeitungen des Don Juan*, g) *Der innere musikalische Bau der Oper*, h) *Nichtssagendes Nachspiel*.

II

Darstellung von Kierkegaards „Stadien des Unmittelbar-Erotischen oder des Musikalisch-Erotischen“, meist in Zitaten, nebst kritischen Bemerkungen zu den einzelnen Textstellen.

In der *Nichtssagenden Einleitung* geht er davon aus, wie Stoff und Schöpfer zusammengehören und wie es ein Glück ist, „daß der einzig musikalische Stoff (Don Juan) keinem andern gegeben wurde als — Mozart“ (34).

Dazu sagt heute C. G. Jung³, nicht Goethe habe den Faust gemacht, . . . sondern die überpersönliche seelische Komponente „Faust“ habe sich Goethes sozusagen als ihres Mediums bedient. Weiter führt Kierkegaard aus: „Das Glückliche bei den klassischen Produktionen, das, was ihre Klassizität . . . ausmacht, ist der absolute Zusammenhang der beiden Komponenten“ (36). Wesentlich ist aber, daß der schöpferische Mensch weiß, was er als „seinen Stoff“ zu wählen hat. „Richtig wünschen, das ist eine große Kunst oder vielmehr ist eine Gabe“ (37). Als negatives Beispiel: „So hat Homer auch eine *Batrachomyomachia* geschrieben — durch die er doch nicht klassisch oder unsterblich wurde“ (37). Kierkegaard hat aber auch mit diesem Beispiel Unglück: Das Gedicht ist gar nicht von Homer.

„Auch für Mozart trifft es zu, daß nur eines seiner Werke ihn zum klassischen Komponisten und absolut unsterblich macht. Dieses Werk ist *Don Juan*. Was er im übrigen hervorgebracht hat, kann erfreuen, kann Bewunderung wecken, kann die Seele bereichern, das Ohr entzücken, das Herz erheben, aber man erweist seiner Unsterblichkeit einen schlechten Dienst, wenn man alles in einen Topf wirft und alles gleich hoch bewertet. *Don Juan* ist sein Meisterstück“ (38). „Mit seinem *Don Juan* tritt Mozart in die Reihe jener Unsterblichen, jener sichtbar Verklärten, die keine Wolke dem Blick der Menschen entzieht; mit dem *Don Juan* steht er — das will ich ja eben beweisen — zuoberst unter ihnen“ (39).

Kierkegaard hat aber eine spezielle Auffassung vom Wesen des „Klassischen“. Unter klassisch versteht er Produktionen, die dank ihrer Perfektion unwiederhol-

³ Zitiert nach: Joseph Gantner: *Das Problem der Persönlichkeit in der bildenden Kunst*. Basler Universitätsreden 35. Heft 1954, welches als Quelle für das Zitat angibt: C. G. Jung: *Gestaltung des Unbewußten*, 1950.

bar, einmalig, abschließend sind. Das Wort kommt von „*Classii*“; das waren im alten Rom die Bürger des I. Standes. Sie waren Vorbilder, richtunggebend, sitten-schaffend. Unter klassisch sollten wir darum eher die Werke zusammenfassen, die den optimalen Ausgangs- und Richtpunkt für eine Entwicklung geben, also z. B. Mozarts letzte Sinfonien, die *Figaro*-Finales, die *Zauberflöte* als deutsche Oper. So wurde es wesentlich schon in der Antike empfunden, und wir dürfen den griechischen Ausdruck „*archaios*“ in der Perikles-Vita XIII, 3 bei Plutarch ruhig mit „klassisch“ übersetzen, so wie er ihn bei der Schilderung der Bauwerke der perikleischen Zeit anwendet.

Das andere Extrem (alles irgend Formgute ist klassisch), wird durch Kierkegaard vortrefflich kritisiert:

„Die Ästhetiker nämlich, die den Akzent einseitig auf die künstlerische Gestaltung legen, haben den Begriff so ausgeweitet, daß das Pantheon der Klassizität dasteht als eine Rumpelkammer voller klassischer Schnurrpfeferien und Bagatellen, daß die natürliche Vorstellung einer ersten, kühlen Halle mit wenigen, ausdrucksvollen großen Gestalten völlig verschwunden ist. Jede künstlerisch vollendete kleine Nichtigkeit ist nach jener Ästhetik ein klassisches Werk“ (41). „Nur wo die Idee in einer bestimmten Form zur Reife gebracht . . . ist . . . kann von einem klassischen Werke die Rede sein“ (42).

Die Idee benötigt das adäquate Medium. Wenn beide abstrakt sind, ist die Gefahr der Wiederholung gering. Konkret ist die Idee, wenn sie historisch imprägniert ist, und das Medium, wenn es die Sprache, oder ihr zunächst, ist. „Die abstrakteste Idee . . . ist die der sinnlichen Genialität“ (45). Ihr adäquates Medium ist die Musik.

„Die Musik trägt nämlich ein zeitliches Moment in sich, verläuft aber doch im eigentlichen Sinne nicht in der Zeit. Das Geschichtliche in der Zeit kann sie nicht ausdrücken. Die vollendete Einheit dieser Idee und der dazugehörenden Form haben wir nun in Mozarts *Don Juan*“ (46). „Freilich kann man sich auch in der Musik viele klassische Werke denken, aber es ist doch nur eines da, von welchem man sagen kann, daß seine Idee absolut musikalisch ist, nur eines, in dem die Musik nicht als Begleitung auftritt, sondern als Offenbarung der Idee, als Offenbarung ihres eigenen innersten Wesens“ (47).

„Die Sinnlichkeit als Prinzip wie auch das Sinnlich-Erotische als Prinzip ist durch das Christentum gesetzt worden“ (55), nämlich als Gegensatz zum Ideal des Heiligen oder mindestens als böse und zu verurteilende Abweichung von den christlichen Tugenden formuliert und scharf abgegrenzt. Erst durch diese Negation ist es zu einem Begriff, ja fast zu einem Gegenstand geworden und erst damit für das Bewußtsein entstanden und da.

„Die Idee der Repräsentation ist durch das Christentum in die Welt gekommen. Denke ich mir nun das Sinnlich-Erotische als Prinzip, als Kraft, als Reich, geistig bestimmt, das heißt, so bestimmt, daß der Geist es ausschließt, denke ich es mir konzentriert in einem einzigen Individuum, so habe ich den Begriff der sinnlich-erotischen Genialität. Das ist eine Idee, die das Griechentum nicht hatte“ (55). „Was hier hauptsächlich festgehalten werden muß, ist, daß sie in ihrer Unmittelbarkeit ausgedrückt . . . werden will. Mittelbar und reflektiert ausgedrückt, fällt sie ins Gebiet der Sprache und ordnet sich ethischen Bestimmungen unter. In ihrer Unmittelbarkeit dagegen kann sie nur in Musik ausgedrückt werden. In der erotisch-sinnlichen Genialität hat die Musik ihren absoluten Gegenstand. Damit soll . . . keineswegs gesagt sein, daß die Musik nicht auch etwas anderes darstellen könne, nur ist eben dies ihr eigentlicher Gegenstand“ (56).

„Das Element der Sprache ist die Zeit, das aller übrigen Medien der Raum. Nur die Musik verläuft auch in der Zeit“ (61). „Das könnte als eine Unvollkommenheit dieser Kunst im Vergleich zu den andern Künsten erscheinen, deren Werke eine fortdauernde Existenz haben, weil sie im Sinnlichen existieren. Doch dem ist nicht so. Sondern gerade das ist ein Beweis dafür, daß die Musik eine höhere und geistige Kunst ist“ (61). „Wo die Sprache aufhört, da fängt das Musikalische an . . . Daher kommt es, daß ich . . . nie viel für die sublimere Musik übrig gehabt habe, die das Wort entbehren zu können glaubt“ (62). „Sie meint gewöhnlich, sie stehe höher als das Wort, während sie doch niedriger steht . . . Die Musik drückt nämlich beständig das Unmittelbare in seiner Unmittelbarkeit aus . . . Die Sprache hat die Reflexion in sich aufgenommen, deshalb kann sie das Unmittelbare nicht ausdrücken . . . aber diese scheinbare Armut . . . ist gerade ihr Reichtum, das Unmittelbare ist nämlich das Unbestimmbare. Aber daß es das Unbestimmbare ist, bedeutet . . . einen Mangel“ (63). „Die sinnliche Unmittelbarkeit gehört dem Christentum an. Sie hat in der Musik ihr absolutes Medium, und daraus erklärt es sich auch, daß die Musik in der Welt der Antike eigentlich unentwickelt blieb, also eine christliche Kunst ist“ (64)⁴.

Die Bezeichnung als „christliche Kunst“ ist in diesem Zusammenhang natürlich paradox, denn er will sie ja recht eigentlich als eine unchristliche Kunst entlarven, als das angemessene Ausdrucksmittel für das vom Christentum ausgeschlossene und als Gegner postulierte Sinnlich-Erotische.

„Die Musik ist also das Medium für das Unmittelbare, das, wenn es geistig bestimmt wird, aus dem Gebiet des Geistes ausgeschlossen wird“ (64). „Was die unmittelbaren erotischen Stadien anlangt, so verdanke ich alles, was ich darüber zu sagen weiß, einzig und allein Mozart . . . Wer Mozart in seiner unsterblichen Größe sehen will, der muß seinen Don Juan betrachten, daneben ist alles andere zufällig . . . man wird . . . sich darüber freuen, daß die eigentliche Potenz der Musik in Mozarts Musik erschöpft ist“ (69).

„Das erste Stadium ist in der Figur des Pagen im Figaro angedeutet“ (69). „Der adäquate Ausdruck seines Wesens ist einzig die Musik, insofern ist es bemerkenswert, daß Figaro wie Don Juan . . . zur Gattung der opera seria gehört. Man muß also den Pagen als mythische Figur betrachten“ (70). In diesem ersten Stadium sei die Begierde nur Ahnung ihrer selbst. „Die Begierde schlummert noch, ist nur ahnungsvolle Schwermut, aus der in ungewissem Dämmerchein der Gegenstand des Verlangens aufsteigt“ (70). Und diesen Zustand exemplifiziert Kierkegaard völlig falsch mit dem Pagen (Cherubin).

„Das Sinnliche ist erwacht . . . zu stiller Quieszenz, nicht zu Freude und Wonne, sondern zu tiefer Melancholie“ (70). „Es ist von großer Bedeutung, daß die Rolle des Pagen für eine Frauenstimme geschrieben ist . . . so daß das Begehrte androgyn in der Begierde bleibt“ (72). „Susanne macht sich lustig über Cherubin, weil er auch in Marseline einigermaßen verliebt ist“ (72). „Die Weiblichkeit ist sein Gegenstand, und die haben sie beide gemeinsam“ (73). „So kann auch die Liebestrunkenheit in doppelter Gestalt erscheinen, entweder als erhöhte durchsichtige Lebensfreude oder als verdichtete unklare Schwermut. Diese letztere drückt die Musik hier aus . . .“ (73). „Wir gratulieren ihm zu seiner Ernennung zum Kapitän“ (74).

Dagegen ist zu sagen: Sowohl Figaro als auch Don Juan mit ihren Secco-Rezitativen sind ausgesprochene Spieloper, also „opere buffe“, oder, wie Mozart seinen Don Juan bezeichnet, „Dramma giocoso“. Wo die Schwermut in der Musik der Cherubin-Szenen zu suchen sein soll, ist völlig unklar. Die erste Ariette des Pagen

⁴ Vergl. hierzu Exkurs II, S. 378 ff.

mit den kurz hingeworfenen, fast asthmatischen Phrasen hat etwas ausgesprochen Jagendes und atmet bestimmt keine Quieszenz; die Canzonetta des 2. Aktes ist im Stile derartiger Gelegenheitskompositionen gehalten, fast parodierend, eine Laune, und man muß sich vor sentimentalem „Verziehen“ hüten. Die Parallele zum *Don Juan* ist ganz abwegig. Hier sieht Paul Bekker⁵ sicher richtiger, wenn er den Typenverwandtschaften auf Grund des Stimmtypus nachgeht und die Parallele zu Don Juan in Graf Almaviva sieht. Cherubin ist ein quicklebendiger Bursche von 14 Jahren und steht noch vor dem Stimmbruch. Mit der hohen Stimme ist er also ganz real gesehen. Es ist doch gerade die Leistung Mozarts, daß er die in Typen erstarrende Oper, selbst noch Glucks Reformoper, überwand und richtige Menschen, unverwechselbare Persönlichkeiten auf die Bühne stellte, womit er der Oper das Weiterleben sicherte; denn nur die plastisch gesehene Persönlichkeit vermag das Interesse am dramatischen Geschehen wachzuhalten, und mit der Oper unterzieht sich die Musik auch den dramaturgischen Bestimmungen. Die Mozartbiographen⁶ wissen auch nachzuweisen, daß Mozart bei der Komposition bereits an bestimmte Darsteller gedacht und für bestimmte Sänger geschrieben hat. Cherubin ist voller Wonne und Unruhe. Er liebt die Gräfin bis zum Rasen, also nicht unbestimmt ahnend, sondern recht zielbewußt. Die Sache mit Marzeline muß ein Irrtum sein; die beiden stehen rein zufällig im 3. und 4. Finale gleichzeitig auf der Bühne, sonst nie. Der junge Cherubin hat gar keine Beziehungen zu der alten Intrigantin. Die Bemerkung könnte sich allenfalls auf Barberina beziehen. Aber dort ist sie es, die sich schließlich den Cherubin zum Manne sichert, er sucht sie nicht. Völlig verfehlt ist die Gratulation zum Hauptmann, Cherubin ist über nichts so unglücklich wie über diese Ernennung.

Im zweiten Stadium trennen sich Begierde und Gegenstand, sie sind Zwillinge. *„Aber obwohl sie absolut gleichzeitig zur Welt kommen, so braucht ihr Entstehen . . . eine Trennung“* (75). *„Jene Bewegung zerspellt die Verbindung von Begierde und Gegenstand . . . aber wie das bewegende Prinzip sich im Augenblick als hemmende Kraft erweist, so offenbart es sich wieder als eine Kraft, die das Getrennte zu vereinen strebt“* (76). Die Begierde ist in ihrem zweiten Stadium *„als suchende Begierde bestimmt“* (77).

Hier exemplifiziert Kierkegaard mit dem Papageno der *Zauberflöte*, wieder völlig falsch, denn Papageno geht doch gar nicht auf Entdeckungen aus, dann schon eher Tamino. Zur *Zauberflöte* sagt Kierkegaard: *„Die definitive Tendenz in dieser Oper ist das Unmusikalische“* (74). *„Keinesfalls eine klassische Oper“* (75). *„Tamino ist gerade dahin gekommen, wo das Musikalische aufhört“* (79). *„Als Ziel der Entwicklung ist die ethisch bestimmte, die eheliche Liebe aufgestellt und darin liegt der Grundfehler des Stückes“* (80). Gewiß ist Tamino nicht der Ästhetiker Kierkegaards. Er sucht zwar den ihm noch unbekanntem Gegenstand seiner Begierde, aber diese ist gezügelt und geformt durch seine ethische Grundhaltung. Auch dies vermag die Musik z. B. in der Bildnissarie unmittelbarer und überzeugender zum Ausdruck zu bringen als eine noch so gut durchreflektierte Spielszene. Diese Aussageweise der *Zauberflöten*-Musik hält die Oper zusammen, macht sie

⁵ Paul Bekker: *Wandlungen der Oper*. Orell-Füssli, Zürich 1934.

⁶ Otto Jahn, *Mozart*, bearbeitet von Hermann Abert II. Band, Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1924. Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Atlantis-Verlag, Zürich 1945.

überhaupt erst möglich. Sie muß die so leicht ins Operettenhafte abgleitenden Papageno-Szenen heben, die Priester würdig halten, die sich sonst mit ihren entweder dummen oder frechen Antworten nur blamieren könnten, uns an Sarastros Seelengröße glauben machen, obwohl dieser der Pamina dreist ins Gesicht sagt: „zur Liebe will ich Dich nicht zwingen, doch geb' ich Dir die Freiheit nicht“. Das hat Züge vom Märchenspiel, von der Posse, gibt sich pathetisch und hat Freude an der Theatermaschinerie als verblüffendem Effekt. Ihren ganzen Wert bezieht diese Oper einzig und allein aus dem hohen sittlichen Ernst, der aus der Musik unmittelbar zu uns spricht.

„Das dritte Stadium ist durch Don Juan bestimmt“ (81). „Die Begierde hat nun im einzelnen ihren absoluten Gegenstand... hierin liegt das Verführerische... Die Begierde ist darum in diesem Stadium absolut wahr, siegreich, triumphierend, unwiderstehlich, dämonisch“ (82). (So versteht später Nietzsche Bizets Carmen!) „Dies ist die Idee der sinnlichen Genialität. Der Ausdruck für diese Idee ist Don Juan“ (82). „Sinnliche Genialität, bestimmt als Verführung“ (85). „Wann die Idee zum Don Juan entstanden ist, weiß man nicht, nur so viel ist sicher, daß sie dem Christentum und... dem Mittelalter zugehört... Das Mittelalter ist überhaupt die Idee der Repräsentation... Das Totale wird in einem einzelnen Individuum repräsentiert“ (85). „Es stellt ihm gerne ein zweites Individuum zur Seite“ (86), meist im komischen Verhältnis (König/Narr, Faust/Wagner, Don Juan/Leporello). „Das Mittelalter weiß viel von einem Berg zu erzählen... Venusberg... Der Erstgeborene dieses Reiches ist Don Juan“ (88) „... er ist der Ausdruck für das Dämonische, bestimmt als das Sinnliche. Faust ist der Ausdruck des Dämonischen, bestimmt als das Geistige“ (89). Aber von Don Juan gibt es kein Volksbuch, er hat als Jahrmaktsstück existiert. „So wie in Don Juan die Sinnlichkeit aufgefaßt ist — als Prinzip — so ist sie nie vorher in der Welt aufgefaßt worden, das Erotische ist deshalb Verführung. Dem Griechentum fehlte, merkwürdigerweise, die Idee des Verführers“ (93). „Don Juan macht kurzen Prozeß, er ist absolut siegreich und darf nicht anders vorgestellt werden“ (94). Er liebt sinnlich, und das ist seine Armut gegenüber der seelischen Liebe, die jedem Individuum wieder anders entgegentritt, den seelischen Kontakt sucht.

„Die sinnliche Liebe hingegen kann alles über einen Kamm scheren. Das Wesentliche für sie ist das Weibliche, ganz abstrakt genommen... Dies... auszudrücken ist kein Medium geeigneter als die Musik“ (95). Die Antike liebte immer seelisch.

„Don Juan ist ein Verführer“ (98). „Bei einem Verführer setzt man Reflexion voraus... Ränke, Listen, Berechnung... So verführt er aber nicht... seine Begierde wirkt verführerisch“ (99). „Er betrügt durch die Genialität seiner Sinnlichkeit, deren Inkarnation er ist“ (102). „Da sitzt er beim Mahle, freudestrahlend wie ein Gott und schwenkt den Pokal“ (102). „Die List eines ethisch bestimmten Verführers darzustellen, dazu wäre das Wort zu brauchen... Don Juan ist nur musikalisch darstellbar“ (103), woraus folgt, „daß man Don Juan nicht sehen, sondern hören soll“ (105).

Dann hätte allerdings Richard Strauss die einzig mögliche Konsequenz gezogen mit seiner sinfonischen Dichtung — und damit bewiesen, daß sich Mozart mit der Opernform am Stoff vergriffen habe. Er hätte Mozart überflüssig gemacht — oder aber, Mozart bietet auch in dieser Oper andere Werte.

Andere Bearbeitungen des Don Juan: Wie sie sich zur musikalischen Auffassung verhalten (106). Unter diesem Titel beginnt Kierkegaard: „Es ist auffallend, daß die Idee des Don Juan nicht wie die des Faust durch eine Reihe verschiedenartiger Auffassungen hindurchgegangen ist, obwohl sie doch in der Entwicklung des individuellen Lebens einen Abschnitt von einer viel universelleren Bedeutung bezeichnet als jene“ (106).

Sowohl bezüglich der historischen Grundlagen als auch der Tendenz dieser Oper täuscht sich Kierkegaard sehr.

Nach den Eroberungen in der neuen Welt — also nach dem Mittelalter — wird der spanische Adel frech und sittenlos. Da hält der Mönch Tirso de Molino 1650 seiner Zeit in der Komödie mit moralischem Ausgang den Spiegel vor, wie es seit des Äsop Fabeln das Vorrecht des Dichters war, dem mächtigeren „Herrn“ seine Kritik vorzutragen.

Sowohl die Sprechbühne als auch die noch junge Oper bemächtigen sich des Stoffes, er erfährt ungezählte Bearbeitungen, in denen er sich mehrfach wandelt und läutert. In Italien wird er in der *commedia dell'arte* verzerrt. Wandertruppen bringen ihn nach Frankreich, wo Molière das Thema aufgreift und bereits 1665 eine Prosakomödie gestaltet, die schon alle wesentlichen Elemente der späteren Oper enthält. Über englische Nachahmer kommt das Stück vom steinernen Gast als Hanswurstkomödie 1716 nach Deutschland. Es folgen Puppenspiele, 1736 eine schlechte, rationalistische derb-burleske Komödie von Goldoni in Venedig. Ab 1770 werden die italienischen Bühnen überflutet von „*Convitati di pietra*“ als Oper. Goethe berichtet später an Zelter, daß in Rom eine Oper *Don Juan* vier Wochen alle Abende gegeben wurde „und Niemand leben konnte, der den Don Juan nicht hatte in der Hölle braten, und den Gouverneur, als seeligen Geist, nicht hatte gen Himmel fahren sehen“. Maßgebend für die Bearbeitung durch Mozarts Textdichter da Ponte wurde die Vorlage von Bertati mit der Musik von Giovanni Valentini und Gazzaniga, die im Januar 1787 in Venedig uraufgeführt wurde. Sofort ging auch da Ponte an den Stoff, benutzte reichlich — bis auf ganze Versfolgen — die Vorlage Bertatis, beseitigte die Rahmenhandlung (Vorspiel auf dem Theater, ähnlich wie in Goethes *Faust*) und zerdehnte die Handlung auf zwei Akte, was auch Kierkegaard empfindet, wenn er empfiehlt, im II. Akt zwei Arien wegzulassen (S. 131). Bereits im Sommer 1787 erscheint ein Textbuch, allerdings aus Rücksicht auf die strenge Sittenzensur noch unvollständig. Mozart beginnt mit der Komposition z. T. noch in Wien, dann reist er mit dem begonnenen Manuskript nach Prag. Aus Dank, weil die Prager seinen *Figaro* mit so viel Begeisterung aufgenommen, will er ihnen die neue Oper bringen⁷. Für das kleinere Sängerpersonal muß er die Handlung um zwei Personen stützen. Die Komposition wird in Prag vollendet, man möchte fast sagen: in Zusammenarbeit mit den Sängern, denn Mozart muß einiges auf deren Begehren mehrfach umschreiben, es werden keine „mythischen Figuren“ gesetzt. Die Erstaufführung findet unter Mozarts Leitung bereits am 29. Oktober 1787 statt. Der Titel lautet⁸: *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*, also: „Der bestrafte Frechling“, womit klar gesagt ist, auf was das Stück ausgeht. Auch die Musik der Ouvertüre läßt darüber schon keinen Zweifel aufkommen. Sie beginnt mit Motiven aus der Komturszene (Finale 2. Akt). In der dämonischen Tonart d-moll, in harter Harmonik, mit der Unerbittlichkeit des starren punktierten Rhythmus setzt sie sogleich die ethische Grundlage, von der das verwegene Spiel Don Juans immer nur ein temporäres Abweichen sein kann. Wie hart ist dieses Moll (seiner Bezeichnung zum Trotz!). Auf demselben Grundton D, aber nach Dur gewendet, entwickelt sich der lustspiel-

⁷ „Figaro-Zitat“ in der Tafelmusik des II. Finale!

⁸ Die Angaben über die Oper *Don Juan* stützen sich auf: Nach dem Autograph revid. Partitur-Ausgabe von Alfred Einstein bei Ernst Eulenburg Verlag, Leipzig, und: G. F. Kogel: Klavierauszug bei Peters, Leipzig. Für *Figaro*: G. F. Kogel, Klavier-Auszug bei Peters.

mäßige Hauptteil der Ouvertüre, über den Kierkegaard uns so phantastische Impressionen vorschwärmt — und der ein Sonatensatz von seltenem Schliff und Ebenmaß ist⁹.

Kierkegaard verbreitet sich über die Unmöglichkeit, *Don Juan* als Ballett zu geben, und über die Mängel in Molières Stück von 1665.

„Der Wendepunkt in der Auffassung Don Juans . . . : sobald er Replik bekommt, entsteht etwas ganz Andersartiges . . . Don Juans erotische Leidenschaft kann das Ballett nicht herausbringen und jeder fühlt, wie lächerlich es wäre, sich einen Don Juan vorzustellen, der mit Tanzschritten und sinreichen Gestikulationen ein Mädchen betörte. Don Juan ist eine bestimmte Form der Innerlichkeit, kann also nicht sichtbar werden, sich nicht offenbaren in den Formen des Körpers und in dessen Bewegungen“ (108). „Wird Don Juan musikalisch aufgefaßt, so höre ich in ihm die ganze Unendlichkeit der Leidenschaft, aber zugleich ihre unendliche Macht, der niemand widerstehen kann, ich höre der Begierde wildes Verlangen, ich höre, daß sie siegen muß, daß ihr nichts standhalten kann . . . eine solche unwiderstehliche dämonische Macht habe ich in Don Juan. Dies ist seine Idealität . . . Sobald Don Juan als Individuum aufgefaßt wird, so kommt er eo ipso mit der ihn umgebenden Welt in Konflikt“ (110).

Das könnte aber eine Ballettmusik ebensogut geben wie eine Opernmusik. Kierkegaard verlagert die Antithesen auf zwei verschiedene Ebenen. Er müßte sich darauf festlegen, daß Don Juan singen muß, daß sich sein Wesen durch die Stimme offenbaren muß, wovon Paul Bekker¹⁰ bei seinen Untersuchungen ausgeht.

„Wollte man diesen Don Juan mit allerhand rednerischem Flitterwerk zum absoluten Sieger herausputzen, so würde das keineswegs befriedigen: ein derartiges Individuum . . . wird kritische Konflikte durchmachen müssen“ (111). „Er sieht ein Mädchen glücklich mit dem, den sie liebt (Zerline/Masetto?) und — wird jaloux. Aber dieses Motiv hat in der Oper keinen Platz“ (112). „Wird er ein reflektiertes Individuum, so kommt uns sofort zum Bewußtsein, daß nun das Mittel als solches eine Rolle spielt. Das Korrelat des Mittels sind die Hindernisse und Widerstände, die es zu überwinden hat. Macht der Dichter diese so bedenklich, daß der Sieg zweifelhaft wird, so fällt der Held in die Kategorie des Interessanten“ (113). „Er teilt Ohrfeigen aus, bald da, bald dort (alles gegen Molière gesagt) und prügelt sich mit dem Verlobten eines der Mädchen, auf die er's abgesehen hat. Soll also Molières Don Juan wirklich ein Ritter sein, so hat der Dichter jedenfalls alles getan, um uns das vergessen zu lassen, er zeigt uns einen ordinären Raufbold und Wüstling, der sich aus einer Tracht Prügel dann und wann nicht viel macht. Seine Abenteuer sind gemein wie er selber“ (115).

Aber was er bei Molière an Unzulänglichkeiten in der Zeichnung des Helden bemängelt, haftet fast alles auch der Oper an; darüber sagt Carl Spitteler¹¹:

„Was ist eine ‚Don-Juan-Idee‘ . . . zeigen Sie mir in Don Juan irgend etwas Geniales oder Unwiderstehliches. Zwei Notzuchtversuche, beinahe vor den Augen des Publikums, das eine Mal unter feiger Verkleidung, Ermordung eines Greises, Verlassung und Verhöhnung einer treuen Geliebten, mit Beigabe von ein bißchen Galgenmut Matthäi am letzten — das sind die Akten. Eine merkwürdige Unwiderstehlichkeit, wenn einer in der Notzucht sein Heil suchen muß, ja wenn ihm diese nicht einmal gelingt, trotzdem er Graf ist, in einem feudalen Zeitalter, im Lande der *primes noctis* und eines der Opfer sein leibeigenes Bauernmädchen.

⁹ Der Expositionsteil und die Reprise haben genau gleich viel Takte, nämlich 89, die Durchführung ist mit 72 Takten um eine Satzgruppe knapper gerafft. Die kurze Coda moduliert nach C-dur, was eine bequeme Dominante gibt für den direkten Anschluß des nachkomponierten Stückes an das F-dur der ersten Leporello-Szene.

¹⁰ Vgl. Fußnote 5, S. 369.

¹¹ Carl Spitteler: *Lachende Wahrheiten*. Morgarten-Verlag Zürich, S. 93 ff.

Also Notzucht, wenn man sie nur fleißig übt, ist genial, ist eine geniale Idee. Und wenn sie einem hartnäckig mißlingt, so ist das die Idee der Unwiderstehlichkeit. Nun soldierlei Ideen gibt es Gottseidank einen reichen Segen in unsern Zuchtthäusern, mit abstehenden Ohren am Kopf und Ketten an den Beinen. Sagen Sie's ihnen doch, daß sie Ideen sind, es wird sie freuen, es wird sie trösten. Nur bitte Konsequenz. Wenn Don Juan eine Idee ist, dann müssen wir die interessanten Individuen, welche im Rebberg oder im Eisenbahnwagen eine Frau überfallen, zu Doktoren der Philosophie ernennen, damit sie uns ein Kollegium über die reine Vernunft lesen, nebst einem Stipendium zur Weiterbildung ihrer genialen Anlagen. Meinetwegen, im Grunde läßt sich ja alles auf einen einfachen Sprachunterschied zurückführen: gefällt Euch das Wort „Idee“ besser als „Schuft“, so habe ich nichts dagegen. Warum aber „Idee“, wenn einer etwas in Andalusien, und „Schuft“, wenn er das Nämlidhe in Deutschland tut, das ist mir nicht klar. Oder wird vielleicht Notzucht dadurch ideal, daß man Bariton dazu singt?“

Das aber ist es: die Musik hebt auch dieses Schandstück aus der niederen Sphäre heraus. Sie gibt diesem Ehebrecher, Raufbold, Totschläger und Heiratsschwindler sogar Anmut und Adel, sie hilft sogar einen Don Juan noch als Menschen, ja als Edelmann zu empfinden, nicht weil sie seine Sinnlichkeit in ihrer ganzen Stumpf-sinnigkeit und Indifferenz zum Ausdruck bringt, sondern weil sie sie zudeckt. Es ist der ethisch wohlfundierte Geist Mozarts, der alles adelt, was er berührt.

Darauf weist wohl Goethe hin im Gespräch über die Möglichkeiten, für seinen Faust eine passende Musik zu bekommen¹²:

„Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider (von der er im selben Gespräch sagt: „Das Schwache ist ein Charakterzug unseres Jahrhunderts“). Die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein. Mozart hätte den Faust komponieren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig“. Im selben Gespräch, aber in anderem Zusammenhang: „Wenn ein guter Mensch mit Talent begabt ist, so wird er immer zum Heil der Welt sittlich wirken“.

Mit dem ganzen Ausspruch belegt Goethe wieder einmal, wie wenig Beziehung er zur Musik hatte, er zieht Zelter und Reichardt einem Beethoven vor und nennt Meyerbeer in einem Atem mit Mozart. Damit ist aber auch das Problem der Persönlichkeit des künstlerisch schöpferischen Menschen auf eine neue Art gesetzt: als ethische Verantwortung. Es darf nicht jeder jeden Stoff behandeln. Nur wenn der Schaffende selbst auf sicherem Boden steht, kann er auch den gewagtesten Stoff gestalten, sonst wird er selber durch die Problematik seines Werkes problematisch: er verliert die Souveränität und kann keine gültige Aussage mehr geben. Nicht sein Ringen mit dem Stoff, sondern sein Sieg über ihn muß im Werk Gestalt annehmen, wofür Beethoven das leuchtende Beispiel sein müßte.

Wie auch Kierkegaard über die Oper urteilen müßte, wenn er deren tatsächliche Handlung beachtet, zeigt sein Urteil über Molières Stück. „Bei Molière kommt im letzten Akt der steinerne Gast und holt den Don Juan . . . es läge doch viel näher, daß Herr Paaske Don Juan ins Loch stecken ließe“ (117). Zur pompösen Komturerscheinung der Oper sagt Spitteler (S. 136): „Metaphysische Herrschaften sind, wie jedermann weiß, geizig mit ihrer Erscheinung und wählen hierzu einen Anlaß, wo sie mit ihrem Auftreten eines sensationellen Erfolges sicher sind. Steinerne Gastspieler lieben so wenig wie andere leere Häuser. Ein jüngstes Gericht, das einem

¹² J. P. Eckermann: *Gespräche mit Goethe*, 12. 2. 1829.

einzelnen auf die Bude steigt, das heißt Spatzen mit Kanonen totschießen“. Und wieder Kierkegaard: „Man sieht da gleich, was für ein ordinärer Mensch dieser Don Juan ist, der, um ein Mädchen zu verführen, ihr die Ehe verspricht. Damit verliert aber Elvira die ideale Haltung, die sie in der Oper hat“ (119). wo es aber heißt:¹³ „*mi diciari tua sposa*“. Er hat also die Gattin verlassen und hier den Betrug sogar konsequent durchgeführt. „Ein Mädchen durch ein Eheversprechen zu betrügen, ist ein armseliges Kunststück, und wenn einer niedrig genug steht, um sich mit so etwas abzugeben, so folgt daraus keinesfalls, daß er hoch genug stünde, um sich den Namen eines Don Juan zu verdienen“ (120). Er sagt aber zu Zerline (IX. Szene S. 139): „*Ci sposeremo*“ = dort (im Schloß) werden wir heiraten.

Als Ausweg bleibt die komische Auffassung. „Versagt der Dichter dem Helden das Mittel, so fällt seine Auffassung unter die Bestimmungen des Komischen“ (113). Ein Versager soll also komisch sein; er ist hingegen läppisch, lächerlich. Gustav Freytag sagt dazu¹⁴:

„Grundlage des Humors ist die souveräne Freiheit eines reichen Gemüts, welches seine überlegene Kraft an den Gestalten seiner Umgebung mit spielender Laune erweist . . . Die Voraussetzung des Humors ist die innere Freiheit, Ruhe, Überlegenheit . . . Wo deshalb der Humor mit einer Hauptperson in das Drama eintritt, muß der souveräne Charakter . . . andere Eigenschaften haben, welche verhindern, daß er ruhig verharre: in sich eine stark treibende Kraft, und darüber eine kräftig fortrückende Handlung . . . Die Verbindung eines tiefen Gemütes mit dem Vollgefühl sicherer Kraft und mit souveräner Laune ist ein Geschenk, welches dem Dichter ernster Dramen in Deutschland noch kaum zu Teil geworden ist“. Mozart gestaltet mit souveräner Laune seinen Don Juan als „*Dramma giocoso*“.

Sogar der Diener Leporello ist komisch, nicht lächerlich, auch er zeigt souveräne Laune.

Der Abschnitt *Der innere musikalische Bau der Oper* (ab S. 121) enthält treffliche Beobachtungen. Was Kierkegaard hier über den Unterschied von Oper und Drama sagt, sei all den Regisseuren zur Lektüre empfohlen, die immer mehr das Bestreben zeigen, über die Musik hinweg zu inszenieren, und sogar so gewichtige Schwerpunktbildungen wie Finales pausenlos überspielen.

„Das dramatische Interesse verlangt einen raschen Fortschritt, einen lebhaften Takt, verlangt, was man eine immanente Beschleunigung des Falles nennen könnte . . . Im Wesen der Oper liegt jenes Vorwärtsdrängen nicht, ihr ist ein gewisses behagliches Verweilen eigentümlich“ (125). „Ihre Einheit beruht darauf, daß ein Grundton das Ganze trägt“ (124). „Je gründlicher das Drama durchreflektiert ist, um so mehr klärt sich die Stimmung zur Handlung. Je weniger Handlung, desto mehr überwiegt das Lyrische. Das ist in der Oper ganz in Ordnung“ (124).

Er geht dann wieder auf Details in *Don Juan* ein, aber man hat merkwürdigerweise wieder den Eindruck, als habe er ein ganz anderes Stück vor sich als das von Mozart. S. 129 beschreibt er die „erste Arie“ der Elvira und redet von dem Spott des Don Juan, mit dem er sie aus dem Hintergrund überschüttet: „und nun ergießt sich ihre Wut und Schmerz einem Lavastrom gleich in jenem bekannten Lauf, mit dem sie die Arie schließt“. Erstens ist es musikalisch keine Arie, sondern eine Terzett-Szene, und zweitens ist die Situation anders: Don Juan erkennt Donna Elvira nicht, son-

¹³ Eulenburg-Partitur S. 94.

¹⁴ *Technik des Dramas*. Hirzel, Leipzig 1872, II. Auflage, S. 265.

dern blickt lüstern nach der ihm unbekannt scheinenden weiblichen Gestalt, er spottet nicht, sondern schwärmt, und der „bekannte Lauf“ sind sehr pathetische halbe Noten, wonach Don Juan Elvira freundlich anspricht. S. 134 spielt Kierkegaard auf die Auffassung E. T. A. Hoffmanns an, daß Don Juan bei Donna Anna und Zerline die Verführung geglückt sei, eine peinliche Angelegenheit und aus der Handlung der Oper absolut nicht gegeben, wie in der Mozart-Biographie von Jahn/Abert schlüssig nachgewiesen scheint. Leider nimmt neuerdings Alfred Einstein in seiner Biographie diese Auffassung Hoffmanns wieder auf.

Was Jahn mit der Methode des Historikers nachweist, geißelt Spitteler mit feinem Empfinden:¹⁵

„ . . . meine Entrüstung . . . erreicht den Gipfel, wenn ich lesen muß, wie deutsche Ästhetiker uns mit triumphierendem Schmunzeln, als handle es sich um einen ästhetischen Gewinn, ins Ohr zischeln, so rein, wie sie sich anstelle, wäre Donna Anna schwerlich aus dem Attentat losgekommen, vielmehr verschweige sie ihrem Bräutigam das Saftigste. Diese Vorstellung soll uns die Oper versüßen. Es ist übrigens nützlich, daß diese anmutige Insinuation ausgesprochen und gedruckt wurde. Denn sie dient zum Exempel, in welche Abgründe des Geschmacks literarische Kuppelsucht und literarhistorische Geniedienerei ein Zeitalter unmerklich führen können“.

Auch die bekannte Registerarie muß Kierkegaard verkehrt gehört haben. Sie hebt nämlich nicht ruhig, mäßig bewegt an und steigert sich immer feuriger, sondern sie besteht aus zwei klar geschiedenen Teilen, zuerst ein hurtig laufendes $\frac{4}{4}$ -Allegro, ein virtuosos, unbeschwertes Spielstück, dann ein parodierend-schmachtendes und am Schluß spöttisch-pathetisches Andante con moto $\frac{3}{4}$. Hier liegt eitel Spott in den Lyrismen der Melodik.

Völlig verkennt er aber die Bedeutung und den Ernst, mit dem Mozart die Komturszene behandelt, schon rein äußerlich durch die Instrumentation: er verwendet Posaunen¹⁶. Mozart setzt die Posaunen immer und nur zur Charakterisierung des Sakralen ein, so in den Priesterszenen der *Zauberflöte*, in den Messen, aber nie in der Sinfonik, wo sie erst durch Beethovens 5. Sinfonie heimisch werden. Auch im *Don Juan* treten die Posaunen erst tief im 2. Akt ein: bei der Kirhhofszene in einem Recitativo accompagnato des Komturs als des steinernen Grabmals, gespenstisch aus der Szene heraus und nicht im Orchester gespielt, so als ob das Übersinnliche persönlich eingreife. Hernach sind die Posaunen im Orchester beim Auftritt des Komturs auf dem Gastmahl verwendet. Obwohl schon vor Mozart Gluck Posaunen im Opernorchester benutzt, und zwar mit der Diskantposaune im vierstimmigen Satz, und das Instrument für die damalige Zeit ungeheure klangliche Vorteile bot — weil es das einzige Blechblasinstrument war, das alle chromatischen Töne seines Umfangs gleichwertig hervorbrachte, was bei den noch ventillosen Hörnern und Trompeten nicht zutraf —, so hat sich Mozart ihren Klang im Opernorchester doch für das Sakrale und Erhabene reserviert. Er hat auch in kühner Stimmführung und Harmonik die Verwendung im dreistimmigen Satz festgelegt, wie sie sich mit wenigen Ausnahmen bis heute gehalten hat. Auch das war keine Selbstverständlichkeit, denn zu seiner Zeit und noch lange darüber hinaus verwen-

¹⁵ *Lachende Wahrheiten* S. 95.

¹⁶ Es war lange Zeit umstritten, ob die Posaunen hier original oder später dazuinstrumentiert seien. Die Frage scheint nun durch A. Einstein endgültig positiv entschieden.

dete man die Bläsergruppen zu je zwei Stimmen, die Hörner etwa im Quartett. So fallen sie auch satztechnisch aus dem Rahmen (noch Beethoven besetzt in *Fidelio* und Pastorale nur zwei Posaunen), und erst Wagner hat für alle Bläsergruppen Dreistimmigkeit gefordert (Ausnahme: *Meistersinger*). So außerordentlich instrumentiert Mozart in den Komturszenen, wo das Gericht über Don Juan hereinbricht und die — zwar nicht gestörte, aber gelästerte — sittliche Ordnung wiederhergestellt wird. Schon rein äußerlich, aus der Steigerung des Apparats (an Instrumenten, satztechnisch und harmonisch) geht hervor, daß Mozart hier den Schwerpunkt der Handlung sah, nicht in Don Juans Eskapaden.

III

Zum Verständnis Mozarts und der Musik im allgemeinen können wir aus Kierkegaard nicht viel gewinnen. Sein Hauptirrtum scheint, daß er die Musik einschränkt auf die Darstellung der „*sinnllichen Genialität*“ und damit auf den einzigen Typus des Don Juan. Er ignoriert Bach, obwohl er ihn kennen könnte, denn die Matthäuspassion war 1829 durch Mendelssohn wieder ins Bewußtsein der musikalischen Welt gerückt worden, und an diese Aufführung schloß sich eine mächtige Bewegung zur Wiederentdeckung Bachs an. Er ignoriert Händel, er ignoriert Haydn und Beethoven, deren Werke zu seiner Zeit vollständig vorliegen, wie auch die beginnende Romantik mit Schubert und Weber. Er kennt zwar ein Ballett *Don Juan*, verschweigt aber den Komponisten Gluck, wie er dessen ganzes übriges Werk unbeachtet läßt. In diesen Werken kommt so wenig wie im Gesamtwerk Mozarts die „*sinnlliche Genialität*“ zur Darstellung. Es sind Aussagen, die von einem tiefen und z. T. hart errungenen Ethos ihrer Schöpfer zeugen, und wie hart hat Beethoven gerungen! Haben sich diese genialen Musiker alle in der Angemessenheit ihres Ausdrucksmittels getäuscht?

Das wollte Kierkegaard schwerlich dartun. Er wollte davor warnen, in ästhetische Spielereien abzugleiten, als Flucht vor der unangenehmen Wirklichkeit, als Verstecken vor dem Entweder-Oder. Er überspitzt die Gegensätze, wie es später Nietzsche tut, wenn er die poetische Lüge bekämpft — und doch von ihr nicht loskommt, weil er sie zur Darstellung, zum Gewand seiner Inhalte braucht. Wohl ist es die große Gefahr der Kunst, in Formen hängen zu bleiben. Dieser Gefahr ist auch ein Mozart nicht völlig entgangen, auch bei ihm gibt es hübsche „*petits riens*“.

Wesentliche Inhalte können nur die Großen geben, die ethisch fundierte Persönlichkeiten sind. Daß dies für Mozart zutrifft, wissen wir nicht nur aus seinem Werk¹⁷. Seine geradezu kindliche Frömmigkeit spricht sich genugsam in seinen Kirchenkompositionen aus, aber auch in seiner Sinfonik.

Schon der Begründer der modernen Ästhetik, A. G. Baumgarten¹⁸ legt fest: „*Nichts kann schön sein, was nicht gesittet ist*“¹⁹. Gewiß hat Kierkegaard recht mit dem Hinweis, daß die Musik unmittelbar ausdrückt, aber nicht nur das Erotische, son-

¹⁷ Schon sein Vater, Leopold Mozart, war ein tüchtiger Musiker und begabter Komponist. Wie er aber das Talent seines Sohnes wahrnahm, da nahm er dessen Pflege und Ausbildung als Aufgabe. Er verzichtete auf die eigene Wirksamkeit und wählte — durchaus im Kierkegaardschen Sinne — die Pflicht, das durch Gottes Gnade gegebene Geschenk des Talents im Sohne nach bestem Wissen und Gewissen zu verwalten. In diesem Bewußtsein der Gnade und Auszeichnung wuchs Mozart auf und hat es allezeit in tiefer Dankbarkeit bewahrt.

¹⁸ Zitiert nach Albert Riemann. *Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens, mit besonderer Berücksichtigung der „Meditationes Philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus“*, Halle 1928.

¹⁹ Poppe, *Kollegnachschrift* § 183. Zitiert in ¹⁸.

den überhaupt seelische Verfassungen an einen ähnlich sensiblen Menschen übermitteln, ohne Durchgang durch die Reflexion, als sensitives Erkennen, als „Logik des unteren Erkenntnisvermögens“ (Baumgarten). Ihre Möglichkeiten greifen über das Erotische hinaus bis ins Obszöne und Perverse. Die Linie geht hier etwa aus vom Venusberg-Bacchanal in Wagners *Tannhäuser* und führt über Strauss' *Don Juan*, Einleitungen zum *Rosenkavalier* und zur *Salome* bis zu den Ergüssen der neueren Operette (Lehár, Kálmán, Abraham). Hier sind wir an einem „Tiefstpunkt“. Wie aber kommen wir mit Kierkegaards Logik aus bei Bachs Passionsmusiken, bei der Messe in h-moll oder beim langsamen Satz des E-dur-Violinkonzerts?

„Der Dichter muß ein gutes Herz haben. Er muß Tugend und Liebe erwecken und zur Erziehung eines schönen Geistes beitragen“. „Das Schöne neben dem Wahren und dem Rechten ein Wertbegriff für den höchsten Wert“ (Baumgarten), also die ästhetisch beste Form als Gefäß der höchsten Werte. Ästhetik so verstanden, in der Kongruenz zum Inhalt, führt nicht auf die von Kierkegaard befürchteten Abwege. Der antike Begriff der Kalokagathie war doch für diese Einheit nicht so abwegig. „Im Laufe der Entwicklung scheiden sich Religion, Kunst, Dichtung. Diese Scheidung läßt die Sprache der letzten Wahrheit sich zwar zerteilen, aber es geht durch sie alle hindurch ein Eines, durch das die ursprüngliche Ungeschiedenheit fortwirkt in ihrer Bindung aneinander“. „Die Kunst als metaphysische Chiffreschrift“ verstanden, und „die große Kunst nennen wir das Metaphysische“²⁰. Das alles erfüllt Mozart gewiß, aber Kierkegaard traut der Musik zu wenig zu.

IV

Exkurs I. Kierkegaard präsentiert auch eine fragwürdige Methode. Über sein Verhältnis zur Musik schreibt er (S. 57/58):

„Ich stehe außerhalb des Reiches der Musik . . . und doch . . . hoffe ich, auch von meinem Standpunkt aus einzelnes erklären zu können . . . Ich denke mir zwei aneinandergrenzende Reiche, deren eines ich ziemlich genau, das andere so gut wie gar nicht kenne; der Zutritt in das unbekannte Reich sei mir verwehrt, so gerne ich hineinmöchte. Trotzdem wäre ich imstande, mir eine Vorstellung davon zu machen: ich würde beständig der Grenze des mir bekannten Reiches entlanggehen und bei dieser Bewegung den Umriß des unbekanntes Landes beschreiben und so eine allgemeine Vorstellung davon gewinnen, ohne meinen Fuß hineingesetzt zu haben. Und wenn ich nun mit unermüdllicher Aufmerksamkeit bei meiner Arbeit ausharrte, so würde es wohl auch einmal vorkommen, daß mir, während ich wehmütig an meines Reiches Grenze stünde und sehnsüchtig in das unbekanntes Land hinausschaute, das mir so nah und doch so fern ist, eine kleine Offenbarung zuteil würde. Und ob ich gleich fühle, daß die Musik eine Kunst ist, über die man ohne einen hohen Grad von Erfahrung keine rechte Meinung haben kann, so tröste ich mich wieder wie so oft mit dem Paradox, daß man auch in der Ahnung und in der Unwissenheit eine Art Erfahrung machen kann“.

Unsere erste Frage dürfte sein: Ist eine solche „topographische“ Methode zugänglich für ein geistiges Gebiet? Ohne sie zu entscheiden, wollen wir darauf eingehen und die prinzipielle Frage stellen: Kann ein Land von seiner Grenze aus topographisch bestimmt werden? Doch wohl kaum. Zunächst einmal ist das Nachbarreich kaum

²⁰ Karl Jaspers: *Über das Tragische*. Piper-Verlag, München 1954, S. 6/7.

umgreifend, sondern auf einer zufälligen Seite anstoßend. So lernen wir nur eine Grenze kennen. Aber ein Gebiet mit schwungvollen Höhen und tiefen Triften werden wir so aus der Seitenansicht nicht erfassen. So schief der Vergleich auch sein mag, so reizvoll ist es, mit Kierkegaard die Nutzenwendung auf die Berührung von Sprache und Musik zu versuchen. Das Aussagegebiet der Musik ist ebenso wenig flach und einheitlich wie das der Sprache. Berührungspunkte gibt es wohl viele, und über den trennenden Grenzfluß führen viele Brücken und Furten. Auch das Gelände beiderseits des Grenzflusses — die Stimmung — hat viel Verwandtes. Aber daß sich damit der Ausdrucksgehalt der Musik vom literarischen Ufer aus durch und durch erkennen und bestimmen ließe, ist eine gewagte Behauptung.

Kierkegaard glaubt, der Musik bleibe gerade noch ein schmaler Terrainstreifen, den sich die Sprache nicht mehr recht habe erobern können. Er bemerkt aber zu wenig, wie hart oft die Sprache auf dem von ihr besetzten Gebiet mit dem Stoff ringt. Welche Mühe kostet es alle Erzähler von Menschenschicksalen, uns die inneren Vorgänge deutlich zu machen! Und wie leicht gelingt es der Musik, Liebe und Haß, Wonne und Trauer eines handelnden Menschen miterleben zu lassen, wie kann sie die Gefühle steigern, läutern und lösen! Was hat Kierkegaard selber für Mühe, uns seine Religiosität nahezubringen! Und wie ist die Religion aller Schattierungen in der Musik überlegen ausgedrückt: die Festigkeit Bachs, der kindliche Glaube Mozarts, das erkämpfte Bekenntnis Beethovens, die schwärmerische Verehrung Bruckners, um nur einige wenige, stark differierende Beispiele zu nennen. So dürfen wir sicherlich sagen: Kierkegaard hat nicht nur kein gutes Verhältnis zur Musik, er hat bei dem Versuch, ihr nahe zu kommen, auch noch eine unglückliche Methode gewählt.

Exkurs II. Nicht minder unglücklich ist seine Auffassung von der Musik der Antike. S. 64 sagt er „daß die Musik in der Welt der Antike eigentlich unentwickelt blieb“. Betrachtet man den äußeren Apparat der Musik, so stimmt die Bemerkung zum Teil. Die Mittel der Tonerzeugung sind raffinierter geworden (freilich gibt es außer den elektronischen Tonerzeugern heute kein Instrument, das nicht aus antiken Typen entwickelt wäre), der Tonumfang ist ausgeweitet. Die Mehrstimmigkeit ist bis zum Chaos getrieben, allerdings auch ein kolossales System der „Ordnung des Gleichzeitigen“, also eine vertikale Harmonik errichtet. Dafür ist die horizontale Harmonik ärmer geworden (Beschränkung auf Dur/Moll und Chromatik), die Nuancen der vielen antiken Tonreihen und der Enharmonik sind verschwunden. Auch formale Ordnungen sind entwickelt und bis zur Grenze ihrer Tragfähigkeit erfüllt worden (aber auch ihnen liegen antike Formen zugrunde, und die reichhaltige Metrik etwa der antiken Chorlyrik ist nicht annähernd mehr erreicht worden). So sehen wir etwa in der Sinfonik Bruckners, in der Oper mit Wagners *Ring* und in Beethovens und Brahms' Violinkonzerten das Äußerste, das diese Formen noch zusammenzuhalten vermögen. Diese „tatsächlichen Befunde“ beziehen sich aber alle auf Steigerungen des Apparats, die vielleicht nur dadurch provoziert worden sind, daß eine im Seelischen immer trägere und indifferentere Menschheit stärkerer Reize, akzentuierterer Darstellung bedarf, um der gegebenen Aussage überhaupt noch gewahr zu werden. Wir müssen es mindestens als möglich annehmen, daß ein gegenüber der Antike seelisch unentwickelteres Geschlecht eine Steigerung des Apparats verlangte und erhielt. Der Sache näher zu kommen scheint man

eher mit der Arbeitsmethode von Jacques Handschin²¹. Er postuliert im wesentlichen: Wir dürfen eine Erscheinung der Musik früherer Zeit nicht danach bewerten, was sie uns heute noch zu sagen hat, sondern wir müssen als Historiker danach fragen: Welche Stellung, Bedeutung, welchen Aussagewert hatte diese Musik zu ihrer Zeit? Was war sie als Medium eines schöpferischen Menschen, der sich an seine Zeitgenossen wandte? Was wollte er aussagen, was durfte er aussagen, was haben seine Zeitgenossen verstanden, und wie bewerten sie seine Leistung (unter Zeitgenossen natürlich auch die nächsten Generationen verstanden, soweit sie eine geistige Einheit bilden)? Gehen wir so vor, so sehen wir, daß die Musik bei den Griechen eine Rolle spielte wie seither nie mehr, auch nicht in unserer musikbesessenen Zeit. Ihr Aussagewert wurde sehr streng beurteilt, sie galt als von göttlicher Herkunft. Apollon gebraucht sie, teilt sich durch sie mit. Die Musen geben gerade dieser Kunst den Namen, sie erscheinen auf den Bilddarstellungen mit Instrumenten und singend. Darum ist die Musik auch ein wesentlicher Bestandteil des Kults und somit des täglichen Lebens. Gewisse Instrumente, gewisse Tonarten, Rhythmen und Formen gehören bestimmten Göttern, bestimmten Kult- und Mächtekreisen zu. Die apollinische Musik der Saiteninstrumente gilt als wertvoller, edler, zur Erziehung besser geeignet als die dem Dionysos zugehörige, orgiastische Musik der Blasinstrumente, der Schlaginstrumente und gewisser „wollüstig“, d. h. zu voll klingender Saiteninstrumente. Der erotische Klang der vielsaitigen Harfe findet sich nicht bei den oberen Göttern, gehört nicht zum alten Mythenbestand, sondern ist jünger, orientalischen Herkommens und findet seine Verbreitung erst in späthellenischer Zeit, in einem verweichlichten, dem Untergang zustrebenden Geschlecht. Die Auloi mit ihrem schrillen, aufreizenden Ton finden sich im Gefolge des Dionysos, bei Opfermusik, Prozessionen, Maskenumzügen, Reigen und tragischen Chören, dann auch beim Sport, aber nicht als Füllsel in den Pausen, sondern als Bestandteil der gymnischen Übungen. Sie geben den Rhythmus der Bewegungen, steigern den Mut.

In homerischer Zeit stehen die Sänger dem Seher gleich, der Musiklehrer steht in seiner Bedeutung in der Jugenderziehung neben dem Priester oder noch vor diesem. Die Musikerziehung ist von zentraler Bedeutung, am ehesten dem religiösen Unterricht unserer Tage vergleichbar. Im täglichen Leben begleitet die Musik den Hirten in seine Einsamkeit, die Frau bei der Arbeit und beim Leben im Hause, den Mann beim Symposion. Überall ist sie wesentlicher Bestandteil, nicht nur Zugabe. Von einem Wechsel der Musikgattung befürchtet Platon eine Erschütterung der gesellschaftlichen Ordnung²². Darum wird der Formenbestand streng gehütet, mit derselben zähen Konsequenz, wie man im Epos am homerischen Dialekt, in der Chorlyrik, auch der attischen Tragödie, am Dorischen und in der Historie am Ionischen festhält. Die Musik ist Bestandteil des sittlichen Lebens, nicht Gegenstand ästhetischen Vergnügens und Wohlgefallens, das in eigengesetzlich erreichten „schönen“ Formen selbstgenügsam geworden wäre. Die griechische Musik ist nicht „schön“, sondern „gut“ (oder: schlecht/verworfen). Erst nach der großen klassischen Zeit beginnt die Wendung. Aristoteles²³ läßt neben der ethischen auch die „ästhetisch“

²¹ *Musikgeschichte im Überblick*. Verlag Räber, Luzern 1948.

²² *Staat* 399 c—e, 424 c.

²³ *Politik* VIII. 3, 2. 1339 b.

schöne Musik zu Lust und Wohlgefallen zu²⁴. So ist das Kierkegaardsche Problem schon hier gesetzt. Um aber zu seiner Behauptung über die Musik der Antike zurückzukehren: sie ist nicht zu halten.

V

Gewinnen wir so aus der Beschäftigung mit den Betrachtungen Kierkegaards über Musik im wesentlichen nur die Anregung, uns einmal unter dem Gesichtspunkt der Antithese der ethischen und der ästhetischen Lebenshaltung mit der Musik unserer Zeit zu beschäftigen, und tragen wir als Gewinn bestimmte Kriterien zur Wertung der musikalischen Erscheinungen davon, so müssen wir noch fragen: Was gewinnen wir aus diesen Darstellungen zum Verständnis Kierkegaards?

Gewiß war er eine äußerst erregbare, leidenschaftliche Natur. Mehrfach spricht er davon, wie ihn ein paar Töne von Mozart vollkommen aus der Fassung bringen. Das Unmittelbar-Erotische ist ihm, dem strengen Ethiker, ein unlösbares Problem. Der von ihm gezeichnete Ästhetiker ist potentiell in ihm, aber er verwirft für sich diese Möglichkeit. Das Erotische erlebt er nur in Stellvertretung über das Mittel der Musik.

„Welcher junge Mensch hat nicht Augenblicke gehabt, da er sein halbes, ja sein ganzes Leben darum gegeben hätte, auch nur ein Jahr Don Juan zu sein? Aber dabei blieb es auch, tiefere Naturen, die von der Idee berührt waren, fanden ihren ganzen Gehalt bis zum leisesten Hauch in Mozarts Musik wieder, sie fanden in ihrer großartigen Leidenschaft einen volltönenden Ausdruck für das, was sich in ihrem Innern regte“ (107).

Das große Problem der Kunst, die Kraft zur Lösung, zum Ausgleich, ist ihm fremd. Sein Leben und Werk bleiben ja in der Negation.

*„Die Erlösung vom Tragischen . . . Die Tragik selber wird gleichsam erlöst, sie hört auf, sie war, der Weg durch sie hindurch mußte gegangen werden, aber sie ist durchdrungen, aufgehoben, im Grunde bewahrt und zum Grunde geworden für das eigentliche Leben, das nun nicht mehr tragisch ist . . . Der Mensch findet nach der ratlosen Verwirrung seine Erlösung . . .“*²⁵.

Das könnte unter dem Eindruck einer Beethoven- oder Brahmsinfonie gesagt worden sein. Aber das kennen die Romantik und der Romantiker in Kierkegaard nicht, wie es auch die zeitgenössische Kunst — aus anderem Grunde — nicht mehr kennt. (Bei Gantner²⁶ heißt es *„der moderne Zweifel an der Vollendung“*.) Die klassische Sonate enthält es als Formschema: Hauptthema, dagegen 2. Thema als Diskussionspartner in einer anderen Tonart; Durchführung der beiden Gedanken in motivischer Arbeit; Rückführung zur Reprise, in der die beiden Themen auf dieselbe Tonart ausgesöhnt werden. — Aber wenn die Inhalte fehlen, wenn die Weltanschauung ausgehöhlt ist, der dieses Schema adäquater Ausdruck war, dann wird es zur ästhetischen Unverbindlichkeit. In dieser Situation treiben wir heute einen neuen Mozartkult. Nicht Don Juan steht dabei im Vordergrund, sondern der formal gefestigte, ethisch sichergestellte Mozart, der eine gefährdete Gesellschaft heute wieder, wie zu seiner Zeit, für Augenblicke das Fragwürdige ihrer Existenz verges-

²⁴ Die Ausführungen über die griechische Musik stützen sich auf 21. div. Abschnitte des I. Teils. Curt Sachs: *Musik der Antike*, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*. Athenion-Verlag, Potsdam 1928. Max Wegner: *Das Musikleben der Griechen*. Verlag de Gruyter, Berlin 1949.

²⁵ Jaspers: *Über das Tragische*, S. 44.

²⁶ Vgl. Fußnote 3, S. 366.

sen läßt. Hier spürt man noch die Sicherheit im Geistigen, die uns immer mehr verloren geht. Alles ist fragwürdig geworden, alles kann man zum Problem machen. Mozarts Werk ist noch vollständig vor der schweren Zäsur der französischen Revolution entstanden. Es ist darum auf eine Weise problemfrei, die unserer Generation wohl tut. Die Entfesselung des Triebhaften in Gesellschaft und Politik ist heute weit genug getrieben. So bedürfen wir des Ethikers Mozart, selbst wenn wir ihn nur als Betäubungsmittel oder zur Tarnung nähmen.

Fraglos hat auch Kierkegaard auf seine Weise mit dem Problem gerungen. Er hat es so lange geformt, bis es die Gestalt annahm, in der er es total angreifen konnte. Dieser Vorgang muß den Betrachter allerdings vorsichtig machen. Stellen sich die Probleme wirklich so, wie sie von ihm dargestellt werden, oder ist nicht schon die Problemstellung gewaltsam? Über eine untülbare Schwierigkeit ist er nicht hinweggekommen. Er weist mehrfach und umständlich darauf hin, daß man über Musik, d. h. über ihren Inhalt nichts aussagen könne, daß er sich der Begrifflichkeit entziehe. Es ist dieselbe Aporie wie der Versuch, das Udenkbare zu denken. Dennoch versucht er das Phänomen der musikalischen Aussage unter die Botmäßigkeit der logischen Erkenntnis zu bringen. Das muß mißlingen, weil es nicht möglich ist. Er sagt selbst: „*Wo die Sprache aufhört, da fängt das Musikalische an*“ (62). „*Deshalb ist es unmöglich, in der Sprache das Musikalische auszudrücken*“ (63).

Unmittelbar spricht sie, aber nur zu dem, der aufnahmebereit ist. Was sie jedoch ausdrückt, das steht unter der ethischen Verantwortung der sich äußernden Künstlerpersönlichkeit.

Ludwig Schieder mair zum Gedächtnis

VON JOSEPH SCHMIDT-GÖRG, BONN

Erst vor wenigen Monaten, am 6. Dezember 1956, konnte das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn in Gemeinschaft mit dem Beethoven-Haus und der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte im Festsaal der Universität Bonn den 80. Geburtstag von Ludwig Schieder mair feiern. Die Rüstigkeit des Jubilars, der noch bis in die letzte Zeit mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt war, ließ jeden Teilnehmer hoffen, daß die damals ihm ausgesprochenen Wünsche für eine weitere, erfolgreiche Tätigkeit sich erfüllten. Doch früher, als man wohl ahnen konnte, ist Ludwig Schieder mair von uns gegangen. Am 29. März begab er sich in eine Bonner Klinik, da ein bereits seit längeren Jahren bestehendes Darmleiden eine Operation erforderlich machte. Einige Wochen nach gut verlaufener Operation siedelte er in ein Privat-Sanatorium in Bensberg bei Köln über. Er fühlte sich damals verhältnismäßig wohl, doch sollte sich sein Zustand bald sehr verschlimmern. Am 30. April 1957 verstarb er in Bensberg. Seinem letzten Willen entsprechend, wurde sein Tod erst geraume Zeit später bekannt gegeben.

Ludwig Schieder mair wurde geboren am 7. Dezember 1878 zu Regensburg als Sohn eines königlich bayerischen Oberpostrats. Die Familie siedelte bald nach München über. Hier absolvierte Schieder mair 1896 das humanistische Gymnasium. An der Universität München studierte er Geschichte, Germanistik und Musikwissenschaft.

1899 und 1903 bestand er die philologisch-historischen Staatsprüfungen. Als „Lehr-
amtsassistent“ für Deutsch, Geschichte und Erdkunde wirkte er an der Kreisober-
realschule zu Würzburg, verzichtete aber schon nach kurzer Tätigkeit auf diese
Stelle, um seine bei Adolf Sandberger in München begonnenen Studien in Leipzig
und Berlin fortzusetzen. Inzwischen war er im Juli 1901 in Erlangen mit einer
Dissertation *Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria
zu Bayern* bei dem Historiker Richard Fester zum Dr. phil. promoviert worden.
In Leipzig und Berlin war er vor allem Schüler von Hugo Riemann und Hermann
Kretzschmar. Neben seinen Studien hatte Schieder mair in München seine praktische
musikalische Ausbildung betrieben, Anton Beer-Walbrunn war u. a. sein Lehrer.
Lieder und Orchesterstücke entstanden damals; im Druck erschienen sechs Klavier-
lieder in den Jahren 1896 bis 1900; eine Oper *Die Unnützen* auf eine Dichtung von
Fr. Benz, die 1902 geschrieben wurde, blieb Manuskript. Doch gab Schieder mair
mit der stärkeren Hinneigung zur Musikwissenschaft die Kompositionstätigkeit
völlig auf. Im Juli 1906 habilitierte er sich an der Universität Marburg als Privat-
dozent für Musikgeschichte. Seine Habilitationsschrift *Beiträge zur Geschichte der
Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts* erschien in zwei Teilen 1907 und
1910 im Druck. Die Fakultätsvorlesung des jungen Dozenten behandelte *Beet-
hovens Leonore*, in seiner Antrittsvorlesung sprach er über *Die Bedeutung der nea-
politaischen Oper des 18. Jahrhunderts*. 1912 verlegte er seine Lehrtätigkeit nach
Bonn. 1914 erhielt er das Prädikat „Professor“, im März 1915 wurde er zum a. o.
Professor ernannt, er übernahm das durch Rücktritt von Leonhard Wolff von
seinem akademischen Lehramt zur Erledigung kommende Extraordinariat, zugleich
wurde er mit der Verwaltung des „Musikwissenschaftlichen Apparates“ an der
Universität Bonn beauftragt. Am 10. Februar 1914 wurde die Errichtung des Musik-
wissenschaftlichen Seminars bei der Universität Bonn genehmigt, am 25. März des-
selben Jahres Schieder mair zum Direktor des Seminars bestellt; am 26. Juli des
 darauffolgenden Jahres erfolgte seine Ernennung zum ordentlichen Professor. 1930
winkte ein Ruf nach München; Schieder mair zog es vor, in Bonn zu bleiben.
Die wissenschaftlichen Bemühungen Schieder mairs galten vor allem der Geschichte
der Oper und der deutschen musikalischen Klassik. Seine auf umfangreichen Archiv-
Studien fußenden Arbeiten, die in zahlreichen früheren Aufsätzen ihren Nieder-
schlag fanden, in dem zweibändigen Werk *Beiträge zur Geschichte der Oper um
die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts* (Leipzig 1907 und 1910) und dem Buch
Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus (Leipzig 1908) größeren Um-
fang annahmen, sind für die Erhellung wichtiger Punkte der deutschen Opern-
geschichte grundlegend gewesen. Als Frucht der langjährigen Beschäftigung mit
seinem Lieblingsgegenstand erschien dann 1930 in Leipzig sein Werk *Die deutsche
Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens*, das bis 1943 drei Auflagen erlebte.
Der deutschen Klassik war Schieder mair vor allem durch Mozart und Beethoven
verbunden. Die erste kritische Gesamt-Ausgabe der Briefe W. A. Mozarts und sei-
ner Familie, die in fünf Bänden 1914 herauskam, bedeutete eine hervorragende
Leistung des jungen Gelehrten. Dieser Brief-Ausgabe ließ Schieder mair 1919
W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen folgen, 1922 eine
Mozart-Biographie, die 1940 in italienischer Übersetzung erschien und 1948 in
einer zweiten, umgearbeiteten Auflage herauskam.

Mit der Übersiedlung nach Bonn wandte sich Schieder mair mehr und mehr der Beethovenforschung zu. Wie schon seine Fakultätsvorlesung in Marburg Beethovens *Leonore* gegolten hatte, so zeigt auch seine erste, kleinere Beethoven-Veröffentlichung der Bonner Zeit die Nähe zur Geschichte der Oper: zum Programmbuch des 11. Kammermusikfestes des Vereins Beethoven-Haus Bonn 1913 schrieb er den Beitrag *Beethoven und die französische Revolutionskunst*. 1925 erschien sein bis heute noch nicht überholtes Werk *Der junge Beethoven*, das in der Darstellung der geistigen Atmosphäre, die den jungen Künstler in der kurfürstlich-kölnischen Residenz umgab, wie auch in der Aufzeigung der Wurzeln und Stileigentümlichkeiten der frühen Beethoven-Werke weit über das hinausging, was bisher über die Bonner Jahre des Meisters geschrieben worden war.



Den Höhepunkt in seinen Bestrebungen um Beethovens Persönlichkeit und Werk bedeutet aber die Gründung des Bonner Beethoven-Archivs, das zum Gedenken an die 100. Wiederkehr von Beethovens Todestag am 26. März 1927 nach Schieder mairs Anregungen und Plänen vom Verein Beethoven-Haus als Zentralstelle der internationalen Beethoven-Forschung ins Leben gerufen wurde. Bereits im Januar 1913 hatte Schieder mair in seinem Aufsatz *Vom Bonner Beethoven-Haus* in der „Deutschen Revue“ den Gedanken eines an das Beethoven-Haus angegliederten musikwissenschaftlichen Instituts geäußert, das in erster Linie der Beethovenforschung dienen sollte. Nach seinen Plänen und Vorarbeiten konnte 14 Jahre später dieses Institut erstehen, das zunächst mit der planvollen Sammlung der Photokopien aller noch erhaltenen Beethoven-Handschriften, aller im Druck erschienenen Werke Beethovens, sowie der Beethoven-Literatur der gesamten Welt begann und hierin schon bis vor Ausbruch des letzten Krieges als zentrale Forschungsstätte eine Bedeutung gewonnen hatte, die von ähnlichen Einrichtungen wohl kaum übertroffen wurde und manchen späteren Gründungen als Vorbild diente. Daneben lief schon seit längerem eine Reihe wissenschaftlicher Veröffentlichungen, durchweg Arbeiten über bisher unbekannte Manuskripte des Beethoven-Hauses, die unter Schieder mairs Herausgeberschaft auf zehn Bände anwuchsen. Wenn das Beethoven-Haus sich heute in größerem Umfang den großen kritischen Gesamt-Ausgaben widmen kann, so wurde die Grundlage hierzu in den Jahrzehnten des Aufbaues geschaffen. Von 1932 bis 1945 war Schieder mair zugleich Vorsitzender des Vereins Beethoven-Haus. Die nun beginnenden Jahre mit ihren politischen Umwälzungen, vor allem aber der zweite Weltkrieg waren der ruhigen Entwicklung des Beethoven-Hauses wie auch des Archivs alles andere als günstig, und es ist kein geringes Verdienst Schieder mairs, beide Institute durch seine kluge und umsichtige Leitung ungefährdet über diese Jahre gebracht zu haben.

Dem Beethoven-Archiv wurde von Beginn an eine eigene Abteilung für rheinische Musikgeschichte angegliedert. Die Bedeutung der musikalischen Landschaftsforschung wurde von Schiederemair schon frühzeitig erkannt. Besondere Pflege fand sie in einer weiteren Gründung: der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, die heute noch unter K. G. Fellerers Leitung die Ideen ihres Gründers in wissenschaftlichen Veröffentlichungen und Tagungen weiterführt.

An äußeren Ehrungen hat es dem Bonner Gelehrten nicht gefehlt. 1910 ernannte ihn die königlich-italienische Akademie zu Bergamo zum korrespondierenden Mitglied. Im Januar 1937 wurde er zum Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft gewählt. Im Mai 1937 ernannte ihn die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg zum Ehrenmitglied. Im Januar 1939 wurde er ordentliches Mitglied des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung in Berlin, gleichzeitig wurde er zum Vorsitzenden einer Abteilung berufen. Ein Jahr später wurde er Vorsitzender der Musikalischen Abteilung der Deutschen Akademie. Das Mozarteum in Salzburg verlieh ihm im Dezember 1941 die goldene Mozart-Medaille, der einen Monat später die Verleihung der Wiener silbernen Mozart-Medaille folgte; 1952 schließlich wurde er zum Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung ernannt.

Zum 60. Geburtstag ließ das Beethoven-Haus 1937 die Festschrift *Beethoven und die Gegenwart* durch Arnold Schmitz herausgeben, zum 70. Geburtstag folgte eine weitere, die wegen der Ungunst der Zeit nur in einem Original-Exemplar dem Jubilar überreicht werden konnte; dem Achtzigjährigen widmeten seine Schüler in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte und dem Verein Beethoven-Haus Bonn eine dritte Festschrift, die in den „Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte“ als Heft 20 im Druck erschien.

Mit Ludwig Schiederemair ist eine der markantesten Persönlichkeiten der älteren Generation deutscher Musikwissenschaftler von uns gegangen. Was er als Lehrer und Forscher, aber auch als zielbewußter und weitblickender Organisator für unsere Wissenschaft geleistet hat, wird bleibenden Wert behalten. Durch seine zahlreichen Schüler, die vielfach als Gelehrte und ausübende Künstler seit Jahrzehnten in verantwortlichen Stellungen sind, wurden seine Bemühungen um ernste, wissenschaftliche Arbeit und die Aufrechterhaltung wahrer künstlerischer Werte für weiteste Kreise unseres kulturellen Lebens fruchtbar gemacht. Sein Name wird in den Annalen der deutschen Musikwissenschaft weiterleben.

Rudolf Gerber zum Gedächtnis

VON WOLFGANG BOETTICHER, GÖTTINGEN

Die Nachricht, daß Rudolf Gerber, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Göttinger Universität, an seinem Wirkungsort in den Abendstunden des 6. Mai 1957 nach einem Herzanfall plötzlich verschieden sei, hat einen großen Schülerkreis, viele Freunde und Kollegen, die ihm seit Jahren herzlich verbunden waren, tief bewegt. Die Gesundheit des Gelehrten war seit langem von schweren Krisen bedroht gewesen, und schon 1952, ein Jahr nach dem freudig mit allen Beschwerden erfüllten

Dekanatsamte, zwang ihn sein Leiden, einige Monate auszusetzen. Seither aber hatte ein gütiges Geschick ihm noch mehrere Semester rastlosen Wirkens vergönnt. In strenger Ökonomie und weiser Beschränkung auf das Wesentliche konnte er das alte Leben zurückgewinnen und in Forschung und Lehre alles vergessen, was ihn an leiblicher Gefährdung umgab.

Rudolf Gerber war am 15. April 1899 zu Flehingen in Baden geboren. Nach Schuljahren in Karlsruhe, deren letzte Zeit von den Ereignissen des Ersten Weltkrieges überschattet war, begab er sich nach Berlin, wo er seine musikalische Ausbildung bei H. Bassermann und H. Rutkowski fortsetzte. Schon dem Schüler war eine starke Neigung zum Violinspiel mitgegeben, die er am Münzschen Konservatorium in Karlsruhe bei W. Eiffler und W. Grabert befriedigte. Im Jahre 1918 begann er — wie mancher um das Fach verdiente Forscher seiner Generation — das musikwissenschaftliche Studium in Halle und Leipzig. Die Universalität seiner Begabung, die sich keineswegs gleich auf einen internen Problemkreis festlegen wollte, entfachte Studien bei den Kunsthistorikern W. Waetzold und W. Pinder, vor allem aber bot ihm die ruhmreiche Leipziger philosophische und psychologische Tradition, fortgeführt durch Johannes Volkelt, Felix Krueger und Hans Driesch, willkommene Anregung. Ergaben sich hier im Kontakt zu Drieschs Neovitalismus und Entelechien im Anschluß an die aristotelische Terminologie manche Ausblicke für eine „moderne“, dem Phänomen nachspürende Betrachtung des Kunstwerks, so trat doch ein Mann in den Gesichtskreis des heranreifenden Wissenschaftlers, dessen bewundernswerte Selbstzucht und Klarheit der Schreibform ihm fortan zum Vorbild wurden: Hermann Abert. Die philologische, an Denkmälern des klassischen Altertums geschulte Methode war Rudolf Gerber, dem in humanistischem Geiste aufgewachsenen Menschen, in jenen Jahren ein willkommenes Korrektiv. Hier kamen die rühmenswürdigen Eigenschaften des Göttinger Gelehrten zum ersten Male zur Entfaltung: die scharfe Konzentration auf die Textvorlagen, bei deren Interpretation er nirgends über das Tatsächliche hinauswich, die terminologische Sicherheit, die Knappheit der Diktion und sein waches Organ für alle verborgenen Formenelemente. Als erste, verheißungsvolle Leistung konnte Rudolf Gerber 1922 seine Dissertation „*Die Arie in den Opern Joh. Ad. Hasses*“ vorlegen, die 1925, wesentlich erweitert und durch neue Repertoirestudien vertieft, als „*Der Operntypus Joh. Ad. Hasses und seine textlichen Grundlagen*“ erschien. Hier hatte das von H. Abert oft dargestellte Wort-Ton-Problem eine zentrale Würdigung erfahren. Und als dem akademischen Lehrer der ehrenvolle Ruf auf das Berliner Ordinariat zuteil wurde, nahm er seinen 24jährigen Schüler mit, der fortan — bis einige Monate nach H.



Aberts Tod (1928) — sich als 2. Assistent um den Aufbau des Musikhistorischen Seminars hohe Verdienste erwarb. Hier, in der zentralen Bildungsstätte junger Musikwissenschaftler, an der Wirkungsstätte eines Philipp Spitta und Hermann Kretzschmar, wirkte er neben seinem Freunde Friedrich Blume, dem 1925 von der Berliner Fakultät die *venia legendi* verliehen worden war. Aus jener tiefen Verbundenheit ist manches Gemeinsame hervorgegangen, nicht zuletzt sein Beitrag für die *Gesamtausgabe des Michael Praetorius* (Band I, II, X, XII; Wolfenbüttel 1928—1939), die *Acht Hymnen des Heinrich Finck*, die *Zwei Missae breves von Johann Theile und Christoph Bernhard*, die *Johannes-Passion des Thomas Selle*, eine *Hymnensammlung deutscher Meister des 15. Jahrhunderts*, *Italienische Madrigale nordischer Gabrieli-Schüler um Heinrich Schütz*, und *Drei geistliche Gesänge des J. Martini* (das Chorwerk, Band IX, XVI, XXVI, XXXII, XXXV, XLVI; Wolfenbüttel 1931—1937). In einer vorbildlichen Ausgabe erschloß er in derselben Reihe sämtliche *Hymnen des G. Dufay* der Praxis (Band II, 1937).

1928 hatte Rudolf Gerber sich als Privatdozent an der Gießener Universität habilitiert, wo er bereits im folgenden Jahre ein Seminar für sein Fach begründete. 1932 zum außerplanmäßigen Extraordinarius ernannt, vertrat er 1933—1935 zugleich seine Disziplin an der Universität Frankfurt, wo er auch einen Lehrauftrag für Geschichte der Kirchenmusik an der Staatlichen Hochschule für Musik wahrnahm. Der Verstorbene hat diese Verbindung zur *musica practica* bis 1943 nicht abreißen lassen, wie auch die akademischen *collegia musica* ihm bis in die letzten Tage eine Herzensangelegenheit geblieben sind. Zwei Jahre vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges folgte er dem Ruf an das Göttinger Ordinariat, das durch den frühen Tod Friedrich Ludwigs 1930 und den Fortgang Hermann Zencks, der den Lehrstuhl seit 1937 innehatte, verwaist war. Wehrdienst und die Schatten der nahenden Katastrophe ließen es zu keiner geordneten Lehrtätigkeit mehr kommen. Um so eindringlicher erging aber an den Forscher der Ruf, als schon 1946 die Göttinger *Georgia Augusta* als eine der ersten deutschen Hochschulen ihre Pforten wieder öffnete. Rudolf Gerber hat in jenen Jahren entbehrungsreiche Semester zurückgelegt. Unter räumlicher Beschränkung — das musikwissenschaftliche Seminar mußte einer Station des Roten Kreuzes weichen — hat er nicht nur den ordentlichen Ausbildungsweg wieder freigemacht, sondern in überfüllten Auditorien auch dem *studium generale* gedient. Glücklicherweise war die Seminarbibliothek von Kriegs- und Nachkriegsverlusten nur wenig betroffen, und manche Lücke konnte rasch durch Leihgaben der heutigen Niedersächsischen Staatsbibliothek geschlossen werden. So war ein neuer Schülerkreis bereits vor 1948, dem Jahre wirtschaftlicher Reformen, voll arbeitsfähig. Der Verstorbene hat in dieser Zeit äußerer Not und höchster geistiger Beanspruchung den Keim zu jenem Leiden eingepflanzt, dem er nun erlegen ist. Aber es waren für ihn Jahre glücklichster Betätigung und Erfüllung, wie er es oft im Gespräch geäußert hat; ein Geschenk, dessen er sich jederzeit dankbar entsann.

Gerbers jüngere Arbeiten verraten eine erstaunliche Konzentration auf einige wenige Sachgebiete, deren souveräne Kenntnis nur ihm vorbehalten war. Dem Wort-Ton-Problem waren noch seine gründliche Studie zum *Passionsrezitativ H.*

Schützens (Gütersloh 1929) und ein gehaltvoller Beitrag zu den *Cantiones Sacrae* des Meisters (Gedenkschrift für H. Abert, 1928) gewidmet. Abgesehen von vielen Zeitschriftenaufsätzen über das geistige Erbe des sächsischen *magister cappellae* und die Musik des Reformationszeitalters (die Liedweisen Luthers, die deutsche Passion vor Bach, H. Schützens *Musicalische Exequien*), bot er 1941 eine quellenkritische Monographie *Chr. W. Glucks* (erweitert in II. Auflage 1950), der bald Spezialstudien an unbekanntem Instrumentalstücken Glucks und wichtige genealogische Ergänzungen folgten (in dieser Zeitschrift IV, 1951 und Arch. f. Musikforschung VI, 1941). Sodann fühlte er sich zu Johannes Brahms hingezogen, dessen ihm besten Sinne akademischer Geist ihm wesensverwandt war. Seinem *Johannes Brahms* 1938 war eine scharfsinnige Formanalyse der Lieder vorausgegangen (Peters-Jahrbuch 1932), und Einzelstudien zum Volkslied bei Brahms (in der von Herman Nohl herausgegebenen „Sammlung“, III, Göttingen 1948) und zum „*Deutschen Requiem*“ (Das Musikleben, II, 1949) schlossen sich an. Göttingen als Sitz der jüngeren Händeltradition und des Deutschen Bachfestes (1950) wurde ihm zur Anregung für manche kleinere Publikation, hinter der sich ausgedehnte Quellenstudien verbergen. Bewundernswert bleibt seine mit enzyklopädischer Weite des Wissens entworfene Übersicht der klassischen und romantischen Musik Deutschlands (MGG III, 322–344; 1954) und jene, auf Einladung Hermann Heimpels noch jüngst geschaffene kleine Monographie Brahmsens (*Die Großen Deutschen*, IV, 71–81; 1957). Letztlich aber war es das noch wenig erforschte Korpus der mehrstimmigen Hymnenkomposition, dem er seine ganze Kraft widmete. Hatte er schon in einem denkwürdigen Kongreßvortrag (Lüneburg 1950) wichtige Hinweise zur Textauswahl des späten Mittelalters geboten, so legte er weitere Untersuchungen zur *spanischen und römischen Hymnentradition des 15. Jahrhunderts* vor (AfMw X, XII; 1953, 1955), die einen Auftakt zu jener verheißenen großen Geschichte der Gattung bilden, die wir nun nicht mehr erhoffen dürfen. Doch es ist tröstlich zu wissen, daß Rudolf Gerber noch wenige Tage vor seinem Tode der altehrwürdigen Göttingischen Gelehrten Gesellschaft den 1. Band der Neuausgabe des *Mensuralcodex des Nicolaus Apel* (UB Leipzig Ms. 1494) überreicht hat. Diese Niedersächsische Akademie der Wissenschaften, die den Gelehrten und sein Fachgebiet 1952 durch ihre Ernennung zum ordentlichen Mitglied der Philologisch-Historischen Klasse ehrte, sieht der Drucklegung im „Erbe deutscher Musik“ mit Interesse entgegen, ebenso wie wohl als letzte Leistung des Verstorbenen noch ein Beitrag zur *Hymnologie* zu erwarten ist (MGG VI, 1958). Rudolf Gerber hatte am 6. Mai 1957, seinem Todestage, dieses Sommersemester mit seiner Hauptvorlesung begonnen. Ihm war jene hohe Gnade vergönnt, bis fast zum letzten Atemzuge seinem erwählten Auftrag zu dienen. Schüler und Freunde, die ihm an einem strahlenden Frühlingstage das letzte Geleit gaben, und ein weiter Kreis von Fachgenossen, die sich in der schmerzlichen Stunde mit ihm und den Hinterbliebenen verbunden fühlten, werden sein Andenken ehrend bewahren. Sein Geist ist unvergänglich.

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

Seit dem Erscheinen von Sonnecks grundlegendem Opernlibrettokatalog¹ ist die Zahl der Libretto-Forschungsarbeiten ständig angestiegen. Den musik- und literarhistorischen Wert der Libretti, auf den ausführlich Sonneck in der Einleitung seines Kataloges hingewiesen hat, dokumentierte in alter Zeit repräsentativ die umfassende *Drammaturgia* von Leone Allacci (1666, erweiterte Neuausgabe von G. B. Pasquali 1755), der sowohl die Opern als auch die Oratorien Italiens mitteilte. In neuerer Zeit versuchten Giovanni und Carlo Salvioli eine *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano*, von der jedoch nur die Lieferungen mit den Buchstaben A—C erscheinen konnten (1893—1903). Den ersten Katalog eines Bibliotheksbestandes veröffentlichte Alfred Wotquenne² mit einer Übersicht über die italienischen Libretti des 17. Jahrhunderts aus dem Besitz des Brüsseler Konservatoriums (1901). Von den durch Spezialveröffentlichungen einem weiteren Benutzerkreis bibliographisch zugänglich gemachten Librettosammlungen seien u. a. diejenigen des Liceo Musicale in Bologna³ und des Arztes U. Rolandi in Rom⁴ genannt. Darüber hinaus sind Libretti in den meisten gedruckten Katalogen der großen Bibliotheken angezeigt, so insbesondere im *Preussischen* (später *Deutschen*) *Gesamtkatalog* (Berlin 1931 ff., jedoch nur bis zum Schlagwort Beethoven erschienen), im Katalog des Britischen Museums (London 1881 ff., Neuausgabe 1931 ff.), im *Catalogue général* der Bibliothèque Nationale (Paris 1897 ff.) und im größten Katalogwerk der Welt, dem *Catalog of books represented by Library of Congress printed cards* (Washington 1942 ff.)⁵.

Außer Bibliothekskatalogen und Bibliographien enthalten Opernlexika reiches Material zur Librettogeschichte. Als Standardwerk dieser Art verdient, trotz seiner Unvollständigkeit, das zuverlässige Buch von A. Loewenberg *Annals of opera* (nur in der 2. Auflage, Genf 1955, zu benutzen) Beachtung. Heranzuziehen ist ferner das von U. Manferrari bearbeitete *Dizionario universale delle opere melodrammatiche* (Florenz 1951).

Mit der folgenden Veröffentlichung wird erstmals der bis 1800 gedruckte Librettobestand des Theatermuseums München bibliographisch erschlossen. Die kleine, aber wertvolle Sammlung innerhalb der Bibliothek des von der Schauspielerin Clara Ziegler 1910 gegründeten Museums enthält u. a. Textbücher zu fast allen Gattungen der wortgebundenen Musik. Vor allem Oper (im weitesten Sinne),

¹ *Library of Congress. Catalogue of opera librettos printed before 1800*. Prepared by O. G. Th. Sonneck. 2 Bde. Washington 1914, Government Printing Office.

² A. Wotquenne, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Annexe I. Libretti d'opéras et d'oratorios italiens du XVII^e siècle*. Brüssel 1901, Schepens-Katto.

³ G. Gaspari u. a., *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna. Vol. 5. Libretti d'opera in Musica, Tomo I*. Bearbeitet von U. Sesini. Bologna 1943. Dieser Band konnte bei den Literaturangaben nicht berücksichtigt werden, da er im Kriege erschienen und in deutschen Bibliotheken nicht bzw. noch nicht vorhanden ist (die Fundortangaben bei Kahl-Luther sind z. T. falsch; so ist der Band weder in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin noch in der Bayerischen Staatsbibliothek in München zu Beginn des Jahres 1957 vorhanden gewesen).

⁴ U. Rolandi, *Storia e vicende della collezione Rolandi*, Cagliari 1930; V. Raeli, *La collezione Rolandi di libretti*, in *Accademie e Biblioteche* 1928.

⁵ Der Katalog enthält sämtliche Bestände der Library of Congress, für welche von der Bibliothek gedruckte Katalogkarten hergestellt wurden (ca. seit 1898), führt also gegenüber Sonneck auch die nach 1800 gedruckten sowie die seit Sonneck neu erworbenen Libretti an.

Oratorium und Kantate sind mit alten Libretti gut vertreten⁶. Neben kostbaren, musikgeschichtlich besonders bedeutsamen Stücken, von denen nur Rinuccinis *Dafne*, Minatos *Il fuoco eterno*, mehrere *Descrizioni* von Festen und Intermedien des 16. Jahrhunderts sowie die vollständigen Gesamtausgaben u. a. der Werke von Metastasio und Moniglia erwähnt seien, enthält die Sammlung reichhaltiges Textmaterial zur Geschichte der opéra-comique. Bemerkenswert sind die zahlreichen, oftmals nur in Inhaltsangaben sowie in Hinweisen auf Dichter und Komponisten vorliegenden Textdokumente zu Schuldramen.

Der nachfolgende Katalog bietet die Titel der Libretti in der Originalgestalt des betreffenden Titelblatts. Der Titelaufnahme schließen sich die bibliographischen Angaben und daran die erläuternden Bemerkungen an. Besonderer Wert wurde auf die Anführung der einschlägigen Katalogliteratur gelegt, jedoch mußte aus Gründen der Raumersparnis auf das Zitieren von Monographien verzichtet werden (Ausnahmen s. u.). Auf die umfangreiche einschlägige Literatur kann daher hier nur hingewiesen werden⁷. Der Zusatz „Vgl.“ bei den Literaturangaben bedeutet, daß in dem betreffenden Nachschlagewerk eine andere Ausgabe als diejenige des Theatermuseums verzeichnet ist. Die auf Loewenbergs *Annals* verweisenden Ziffern geben gleichzeitig das Erstaufführungsjahr an. Im übrigen sind aus Raumgründen Daten über Erstaufführungen nur bei einigen wenigen Stücken hinzugefügt worden, zumal die Werke von Sonneck und Loewenberg Informationswünschen dieser Art großzügig entgegenkommen.

Die Titel sind, internationalem Brauch entsprechend (vgl. Sonneck und Loewenberg), alphabetisch nach der mechanischen Wortfolge, unter Wegfall der Artikel, angeordnet. Bei Übersetzungen führen Verweise den Benutzer vom Titel der Originalausgabe zur Übersetzung. Den Beschluß der jeweiligen Angaben bildet die Signatur des Librettos⁸.

1

L'ABELLE ORATORIO Posto in Musica dal Signor FILIPPO AMADEI, Fatto recitare in Foligno dalla Ven. Compagnia della Beatiss. Vergine del Pianto, e di S. Leonardo in occasione della solenne Incoronazione della Sacra Immagine di detta Gloriosissima Vergine fatta con le Corone d'Oro della Sacrosanta Basilica Vaticana li 14. Maggio 1713. DEDICATO ALL'ILLUSTRISSIMO, E REVERENDISS. SIG. MONSIG. DONDATIO ALESSIO MALVICINI FONTANA VESCOVO DI DETTA CITTA'.

In FOLIGNO, Per Pompeo Campana Stampator Pubblico. Con lic. de' Superiori.

16 p., 12,5 x 18,5 cm.

Widmung. Verfasser nicht erwähnt.

16780

⁶ Das Theatermuseum besitzt auch zahlreiche Libretti des 19. und 20. Jahrhunderts, die in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht berücksichtigt werden.

⁷ Für das lokalgeschichtliche Schrifttum vgl. R. Schaal, *Das Schrifttum zur musikalischen Lokalgeschichtsfor-schung*, Kassel 1947. Außer den oben erwähnten Librettokatalogen wurden für die Literaturangaben folgende Werke herangezogen:

F. Biach-Schiffmann, *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am Wiener Hofe*. Wien 1931, Krystall-Verlag; Solerti¹ = A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea di 1600 a 1637*, Florenz 1905; Solerti² = A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Palermo 1905; Solerti³ = A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903; E. Vinet, *Bibliographie des Beaux-Arts*, Paris 1870 (nur dann verzeichnet, falls das betr. Libretto nicht bei Sonneck angegeben ist).

⁸ Zur Bibliographie und Katalogisierung der Textbücher vgl. den Aufsatz von F. Grasberger im Zentralblatt für Bibliothekswesen 1952, S. 206—219.

2

ABIGAIL ORATORIO A quattro Voci co'Stromenti **DA CANTARSI PER LA FESTA** DI S. CECILIA Che solennizzano i Musici della Metropolitana di Urbino nell'anno 1730. Dedicato agl'Illustrissimi Signori **FRANCESCA TERESA MACIGNI NE' SEMPRONJ** E **CAVALIERE GIROLAMO STACCOLI** Sergente Maggiore dell'Armi. **POESIA DI NERALCO PASTORE ARCADE**, **MUSICA DEL SIGNOR D. PAOLO BENEDETTO BELLINZANI** Maestro di Cappella di detta Metropolitana, ed Accademico Filarmonico.
In PESARO nella Stamperia Gavelli, MDCCXXX. Con LICENZA DE' SUPERIORI.

27 p., 13,3 x 19,1 cm.

Zwei Teile. Widmung.

16 810

L'academie des dames. *Siehe* La coquette.

3

ACAJOU, OPERA COMIQUE EN TROIS ACTES, EN VAUDEVILLES. Par le Sr FAVART. A PARIS, Chez PRAULT Fils, Quai de Conti, à la descente du Pont-Neuf, à la Charité. M.D.CC.LIII.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vii, 72 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ohne Melodien. Auf p. [2] die Bemerkung: „Cette Pièce est tirée du Conte d'Acajou, de Mr Duclos, elle fut jouée d'abord en Prose & Couplets à Paris le 18. Mars 1744. sur le Théâtre de la Foire St. Germain. Après la défense faite à l'Opéra Comique de parler, on la représente toute en Vaudevilles à la Foire St. Laurent suivante, & sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique au mois d'Octobre de la même année.“
Komponist nicht erwähnt.

Sonneck 24.

15 433/7

4

ACCADEMIA PER MUSICA Fatta in Roma nel Real Palazzo della Maestà, DI CRISTINA REGINA DI SVEZIA PER FESTEGGIARE L'ASSUNZIONE AL TRONO DI JACOPO II. RE D'INGHILTERRA In occasione della solenne Ambasciata mandata da S. M. Britannica alla Santità di Nostro Signore INNOCENZO XI.

Poesie d'Alessandro Guidi, Edizione terza, Venezia 1751, Piotta, p. [313]—326, 9 x 15,8 cm.

Ein Akt. Name des Komponisten Bernardo Pasquini. „Arcangelo Corelli Capo degl' Istromenti d'arco in numero di centocinquanta.“

Salvioli 22.

17 360

5

ACHILLE ET POLIXENE, TRAGEDIE EN MUSIQUE, Représentée par l'Academie Royale de Musique. Suivant la Copie imprimée A Paris. MDCLXXXVII.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t. III, 57 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue. Weder der Verfasser Campistron noch der Komponist Colasse erwähnt. Ouvertüre sowie der 1. Akt von Lully komponiert.

Loewenberg 1687. Vgl. Sonneck 24.

R 407/3

6

ACHILLE IN SCIRO. Dramma immaginato, e disteso dall'Autore nel prescritto termine di giorni diciotto; e rappresentato con Musica del CALDARA in Vienne la prima volta nell' interno gran teatro della Cesarea Corte, alla presenza degli Augustissimi Sovrani, il dì 13. Febbrajo 1736. per festeggiare le felicissime Nozze delle AA. RR. di Maria-Teresa, Arciduchessa d'Austria, (poi Imperatrice Regina) e di Stefano-Francesco, Duca di Lorena, Gran Duca di Toscana, e poi Imperatore de' Romani.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. V, 103 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani u. C. Dall'Acqua, 9 x 17,5 cm.
Drei Akte, Argomento.
Loewenberg 1736, Salvioli 29. R 251/5

7

ACHILLE IN SCIRO. DRAMMA PER MUSICA, DA RAPPRESENTARSI NEL GRAN TEATRO DELL' IMPERIAL CORTE PER COMANDO DELLA SAC. CES. E CATT. REAL MAESTA DI CARLO VI. IMPERADORE DE' ROMANI, SEMPRE AUGUSTO. IN OCCASIONE DELLE FELICISSIME NOZZE DE' SERENISSIMI PRINCIPI MARIA TERESA ARCHIDUCHESSA D'AUSTRIA, E FRANCESCO III. DUCA DI LORENA. L'ANNO MDCCXXXVI. *La Poesia è del Sig. Abbate Pietro Metastasio, Poeta di Sua Maestà Ces. e Catt. La Musica è del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di Capella di Sua Maestà Ces. e Catt.* VIENNA D'AUSTRIA, appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maestà Cesarea, e Regia Cattolica.

[4], 76 p. 10 x 16 cm.

Drei Akte, Argomento, Szenarium. Name des Ballettkomponisten N. Matteis.
Allacci 5. Loewenberg 1736, Salvioli 27, Sonneck 26. R 528

8

ACHILLE PLACATO. Tragedia per Musica Da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Casano L'Anno 1707.
IN VENEZIA, M. DCCVII. Appresso Marino Rossetti. In Merceria, all' Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

72 p. 8,5 x 15 cm.

Fünf Akte mit „Intramezzi ridicoli“, Argomento, Rollenbesetzung, Szenarium. Der Dichter, Urbano Rizzi, ist nicht erwähnt. Name des Komponisten A. Lotti.

Allacci 5, Salvioli 30, Sonneck 27. R 522

9

ACHMET ET ALMANZINE, PIECE EN TROIS ACTES; Par Mrs. le S^{xx} & D'OR^{xx}. Les Couplets des Divertissements sont de M. F^{xx}. Représentée à la Foire S. Laurent 1728.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VI, p. [361]—480, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Sage, D'Orneval und Fuzelier. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Vgl. Sonneck 29. R 408/6

10

ACIS ET GALATÉE, PASTORALE HEROIQUE EN MUSIQUE, Représentée pour la premiere fois dans le Château d'ANET devant Monseigneur le Dauphin. Par l'Academie Royale de Musique.

Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVI.

[Amsterdam, Antoine Schelte], [8], 43 p., 1 Kupfer, 7,5 x 13,1 cm.

Drei Akte. Prologue. Weder der Verfasser Campistron noch der Komponist Lully erwähnt.

Loewenberg 1686, Sonneck 29. 17 879

11

ACIS ET GALATÉE, PASTORALE HEROIQUE EN MUSIQUE, Représentée pour la premiere fois dans le Château d'ANET devant Monseigneur le Dauphin. Par l'Academie Royale de Musique. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVI.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t. III, 43 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Drei Akte, Prologue. Weder der Verfasser Campistron noch der Komponist Lully erwähnt.

Loewenberg 1686, vgl. Sonneck 29.

R 407/3

12

ACIS ET GALATÉE, BALLET PASTORAL HEROIQUE. Composé par Mr. LAUCHERY l'ainé, Maître de Danse de la Cour, premier Danseur & Maître des Ballets de S. A. S. Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse. &c. &c.

Imprimé à Cassel chez DAVID ESTIENNE. 1768.

14 p., 17 x 20 cm.

Rollenbesetzung, Szenarium. Name des Komponisten Chr. Cannabich.

R 384

Acis et Galatée. Siehe auch Tircis et Doristée, Parodie.

[Actus Oratorio dramatici.] Siehe Q. D. B. V.

13

LES ADIEUX DE LA PARADE, PROLOGUE.

Théâtre de Société, t. i, La Haye 1777, Gueffier, p. [259]—280, 9,5 x 16,7 cm.

p. 260: „Après avoir vu représenter quelques Parades, l'on s'en dégoûta bien vite; & c'est à cette occasion, que fut fait le Prologue suivant, qui annonce des COMÉDIES DES SOCIÉTÉS. L'on ne se fût pas amusé à jouer des Parades charmans de M. Carmontel eussent été imprimés alors.“ Mit Melodien im Text. Komponist u. Verfasser (Charles Collé) nicht erwähnt.

14 204/1

14

LES ADIEUX DES OFFICIERS, OU VENUS JUSTIFIÉE. COMEDIE EN UN ACTE. Mise au Théâtre par Monsieur du F^{xx} & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le vingt-cinquième jour d'Avril 1693.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iv, p. 239—265, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

14 208/4

15

LES ADIEUX DES OFFICIERS, OU VENUS JUSTIFIÉE. COMEDIE EN UN ACTE. Mise au Théâtre par Monsieur du F^{xx} & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le vingt-cinquième jour d'Avril 1693.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1770, Cusson et Witte, t. iv, p. 315—348, 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes.

15 596/4

16

ADOLONIMO EM SYDONIA, Opera que se representou na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa.

Theatro Comico Portuguez, t. iii, Lisboa 1760, Luiz Ameno, 85 p., 9,5 x 14,7 cm.

Drei Akte. Argumento. Szenarium. Verfasser u. Komponist nicht erwähnt. Vgl. auch *Adriano em Syria*.

15 775/3

17

ADRIANO, DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL THEATRO IN CASSEL. CASSEL, STAMPATO CON CARRATTERI DI J. F. ESTIENNE, MDCCLXXVII.

143 p., 10 x 16,2 cm.

Drei Akte. Argomento, Szenario, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Johann Adolf Hasse. Franz. Titelseite „Adrien.“ Deutsch-franz. Text. 1406

18

ADRIANO EM SYRIA. Opera que se representou na Casa do Theatro publico do Bairro Alto.

Theatro Comico Portuguez, t. iii, Lisboa 1760, Luiz Ameno, p. 372—452, 9,5 x 14,7 cm.
Drei Akte. Argumento. Szenarium. Verfasser u. Komponist nicht erwähnt. Vgl. auch *Adolonimo em Sydonia*. 15 775/3

19

ADRIANO IN SIRIA. Rappresentato con Musica del CALDARA la prima volta in Vienna nell'interno gran teatro della Corte Cesarea alla presenza degli Augustissimi Sovrani, il di 4 Novembre 1731, per festeggiare il nome dell' Imperator CARLO VI, d'ordine dell' Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. I, 95 p., 6 Kupfer nach Giu. Gobbis von G. Zuliani u. C. Dall' Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento, Licenza.

Vgl. Sonneck 37, Salvioli 59—64.

R 251/1

20

L'ADRIANO IN SIRIA. OPERA IN MUSICA Da rappresentarsi in Corte Per Ordine DI S.A. REVERENDISSIMA MONSIGNOR SIGISMONDO ARCIVESCOVO, E PRENCIPE DI SALISBURGO: PRENCIPE DEL S.R.I. LEGATO NATO DELLA S.S.A.PRIMATE DELLA GERMANIA, DELL' ANTICHISSIMA FAMIGLIA DEI CONTI DI SCHRATTENBACH &c.&c.

SALISBURGO: Nella Stamperia di Corte 1764.

95 p., 9,6 x 14,5 cm.

Drei Akte. Rollenbesetzung. Argomento. Weder der Verfasser, Pietro Metastasio, noch der Komponist Caldara erwähnt. 18 291

Aeneas in Latium. Übersetzung von Enea nel Lazio.

21

Der Aepfeldieb, oder Der Schatzgraeber. Eine Operette in einem Akte. Von C. F. Bretzner. Componirt von Herrn Kaffka.

Leipzig 1788, bei Carl Friederich Schneidern.

40 p., 10 x 17 cm.

Erstaufführung: 26. Juni 1780 Berlin, Döbbelinsches Theater.

Komponist ist Johann Christoph Kaffka.

16 189

22

Der Aerndtekranz. Eine komische Oper, in drey Aufzügen.

[C. F. Weisse], Komische Opern, Leipzig 1771, Dyckische Buchhandlung, t. III, p. [225]—438, 9 x 15,5 cm.

Der Komponist J. A. Hiller ist nicht erwähnt.

Vgl. Loewenberg 1771, Sonneck 41.

18 190/3

23

Der Aerntekranz.

Komische Oper von C. F. Weisse, Carlsruhe 1778, Schmieder, 3. Teil, p. [135]—264, 10 x 17,4.

Der Komponist J. A. Hiller ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1771, Sonneck 41.

18 650

24

Der Aerndekrantz. Eine komische Oper, in drey Aufzuegen.
Stuttgard, bey Christoph Friderich Cotta, Hof-Buchdrucker. 1779.
95 p., 9 x 15,6 cm. (Sammelband.)
Rollenbesetzung. Text von Weiße, Musik von J. A. Hiller.
Loewenberg 1771.

18 430

25

Arien und Gesaenge aus dem Aerndekrantz. Eine komische Oper in drey Aufzuegen.
Berlin, 1794.
38 p., 10 x 16,5 cm.
Rollenbesetzung. Weder der Verfasser, Christian Felix Weiße, noch der Komponist,
Johann Adam Hiller, ist erwähnt.
Loewenberg 1771.

17 977

AETIUS. Übersetzung von Metastasio's Ezio.

Gli affetti generosi. *Siehe* L'Atenaide.

26

AGAR In Einem Welschen ORATORIO Vorgeſtellet.
Passau / gedruckt bey Gabriel Mangold / Hochfürstlichen Hoff-Buchdruckern / 1731.
[16] p., 15,5 x 20 cm.
Zwei Teile. [Text von Gregorio Malisardi?] Komponist nicht erwähnt.
Vgl. Allacci 14, Wotquenne 7.

19 216

27

AGNÉS DE CHAILLOT, COMEDIE. PAR MONSIEUR DOMINIQUE, Comedien Italien
Ordinaire du Roi. Représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens Ordinaires
du Roy, le 24 Avril 1723.
Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. I, p. [71]—108,
9,8 x 15,7 cm.
Ein Akt. Die Vaudeville-Melodien am Schluß des Bandes.

18 000/1

28

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. I, p. [335]—365.

17 961/1

29

Albert der Dritte von Bayern. Im Originale. Ein Singspiel in fuenf Aufzuegen. Mit Musik
von Georg Vogler, Sr. Kuhrfuerstl. Durchlaucht zu Pfalz-Bayern Kapellmeister und oeffent-
lichem Tonlehrer in Mannheim.
1781.

88 p., 10 x 16,2 cm.
Vorbericht. Verfasst von Karl Theodor von Traiteur.
Erstaufführung: Dezember 1781 Stuttgard.
Sonneck 46.

18 605

30

ALCESTE, TRAGÉDIE-OPERA, EN TROIS ACTES. Représenté Sur le Théâtre de S.A.S. Mgr.
le LANDGRAVE Régnant à Cassel en Hesse, le 6. Avril 1778.
Imprimé chez J. F. ESTIENNE.

46 p., 10 x 16,1 cm.
Rollenbesetzung. Der Verfasser F. L. G. Lebland du Roulet ist nicht erwähnt Name
des Komponisten Gluck.

1737

31

ALCESTE OU LE TRIOMPHE D'ALCIDE, TRAGEDIE. Représentée devant Sa Majesté à Fontainebleau. Suivant la Copie imprimée A PARIS. MDCLXXXVIII.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. I, 68 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue, Rollenbesetzung, Widmungsgedicht. Weder der Verfasser Quinault noch der Komponist Lully ist erwähnt.

Vgl. Sonneck 50. Loewenberg 1674.

R 407/1

32

ALCESTE, PARODIE. Par les Srs DOMINIQUE & ROMAGNESI, Comediens Italiens ordinaires du Roi. Représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 28. Juin 1728.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. IV, p. [121]—182, 9,8 x 15,7 cm.

Ein Akt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Loewenberg 1674, Sonneck 50.

18 000/4

33

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. III, p. [215]—281. 17 961/3

34

Alceste. Ein Singspiel in fuenf Aufzuegen Aufgefuehrt auf der Kurfl. Hofschaubuehne. München, gedruckt bey Franz Joseph Thuille. 1779.

[2], 57 p., 9,3 x 15,6 cm.

Rollenbesetzung. Name des Verfassers Wieland und des Komponisten Anton Schweitzer. Ballettmusik von Cannabich.

Loewenberg 1773.

18 069

35

ALCIDE AL BIVIO CANTATA A QUATRO VOCI CON CORI. Poesia del celebre Sgr. ABATE METASTASIO. La Musica e composta nuovamente per ordine di S.A.S. ELETTORALE DI TREVIRI & c. dal SIGNOR VINZENZO RIGHINI Direttore della Musica & Maestro di Capella di S.A.E. di Magonza.

Confluenza, nella Stamperia di Corte di Krabben.

87 p., 10 x 16,4 cm.

Deutsche Titelseite „Alzides auf dem Scheidewege“. Argomento.

Vgl. Salvioli 110.

18 138

Alceste. *Siehe auch* La noce interrompue, Parodie.

36

ALDISO Drama per Musica Da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani a S. Gio: Grisostomo. Nel Carnevale dell' Anno 1726.

IN VENEZIA, M.DCCXXVI. Appresso Marino Rossetti in Merceria all' Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

59 p., 8,2 x 15 cm. (Sammelband).

Drei Akte, Argomento, Szenarium, Rollenbesetzung. Text von Claudio Nicola Stampa, dessen Name nicht erwähnt ist. Name des Komponisten Giovanni Porta.

Allacci 27, Salvioli 115, Sonneck 55.

17 841

37

L'ALESSANDRO AMANTE. DRAMA PER MUSICA Da Rappresentarsi NEL TEATRO DI SAN MOISE L'ANNO MDCLXVII. DEDICATO ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR GIOVANNI MOCENIGO Dell'illustriss., & Excell. SIGNOR ANDREA.

IN VENETIA, MDCLXVII. Per Francesco Nicolini, & Steffano Curti. Con Licenza de' Superiori, & Priuileggio.

[10], 69 p., 8 x 14,4 cm.

Drei Akte, Widmung des Impresarios Enno Venedig, 28. Januar 1667, Bemerkung für den Leser, Szenarium, Prologo. Name des Komponisten G. A. Boretti. Verfasser Giacinto Andrea Cicognini; nach dessen Tode wurde das Werk beendet „da altro virtuoso soggetto.“

Allacci 27, Salvioli 117, Sonneck 55, Wotquenne 9.

R 392

38

ALESSANDRO IN SIDONE.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. ix, p. [293]—416, 12 x 18,5 cm.

Fünf Akte, Argomento. In Zusammenarbeit mit Pietro Pariati geschrieben. Komponiert von J. B. Bononcini (Wien 1737) sowie von F. Conti (Wien 1721). Komponist nicht erwähnt.

Allacci 839, Salvioli 120, Sonneck 57.

15 881/9

39

ALESSANDRO NELL' INDIE. Rappresentato con Musica del VINCI la prima volta in Roma nel teatro detto delle Dame, il dì 26. Decembre dell' anno 1729.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. V, 91 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von A. Baratti u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Die durchgesehene Fassung.

Vgl. Sonneck 58, Salvioli 125.

R 251/5

40

ALESSANDRO SEVERO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vi, p. [271]—355, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt.

Allacci 839, Loewenberg 1716, Salvioli 127, Sonneck 63.

15 881/6

41

ALEXIS, OU LE DESERTEUR, DRAME EN TROIS ACTES, EN PROSE, MÊLÉ DE MUSIQUE, par M. SEDAINE.

à DRESDE, 1772. CHEZ GEORGE CONRAD WALTHER, Libraire de la Cour.

80 p., 9 x 15,4 cm. (Sammelband).

Préface. Der Komponist, Monsigny, ist nicht erwähnt.

18 530

42

L'ALLURE. PIECE EN UN ACTE. Représentée à la Foire Saint Laurent. 1732.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [169]—215, 1 Kupfer (unsign.), 9,5 x 16,4 cm.

Text von Carolet. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes. Sonneck 68.

R 408/10

43

AMADIS, TRAGEDIE EN MUSIQUE, REPRESENTÉE PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE. Suivant la Copie imprimée A PARIS. MDCLXXXVII.

Recueil des opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t. III, 60 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue. Weder Quinault noch Lully erwähnt.

Vgl. Sonneck 71, Loewenberg 1684.

R 407/3

(Wird fortgesetzt)

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit*

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

VI.

(2. Fortsetzung)^{68a}

Des weiteren fragt sich, welche Rückschlüsse aus dem Notationsbild der Denkmäler sich hinsichtlich der authentischen Stimmenbesetzung ziehen lassen. In dem von H. edierten Organum duplum „*Hec dies*“ von Leonin ist die „Haltetontechnik“ der organalen Partien, gemessen an den gewaltigen Orgelpunkten, insbesondere der beiden Organa quadrupla Perotinus, weniger extrem. So wird zu Beginn des zweiten Teils des Organum quadruplum „*Sederunt*“ von Perotinus⁶⁹ das *F* des Tenors über 130 Takte gehalten. (Das entspricht einer Zeitdauer von über drei Minuten.) Ein solcher lang gedehnter *cantus-firmus*-Ton wird von den Theoretikern als „*punctus organicus*“ bezeichnet. Dieser Begriff soll aber nach H. nicht „gegenstandsgebunden“, sondern „rein“ satztechnisch zu interpretieren sein⁷⁰. Er sagt dazu: „Mit dieser Bedeutung ist der Begriff des Organums und der organalen Partie, *punctus organicus*, dann bis heute verknüpft geblieben, noch jetzt heißt eine Partie über einer liegenbleibenden Grundstimme Orgelpunkt, wobei Orgel als Übersetzung von Organum nicht im Sinne des Instruments, sondern der Kompositionstechnik anzusehen ist“.

Gegen diese These spricht zunächst die bis in die Spätantike zurückzufolgende instrumentale Bedeutung von „*organicus*“ bzw. „*organica*“. Aus der Fülle der Belege seien einige angeführt. Isidor von Sevilla⁷¹: „*Secunda est divisio organica in his, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumenta*“. Scotus Eriugena⁷²: „*Num simili modo de humanis organicisque vocibus intelligitur? Singula quaeque vox, sive humana, sive fistularis vel lyrica, qualitatem suam habere non destitit...*“. Daß die in derselben Schrift des Scotus vorkommende Formulierung „*organicum melos*“ instrumental gemeint ist, geht aus einer Glosse des 9. Jahrhunderts zu Martianus⁷³ hervor: „*Quicquid sonat extra humanam vocem melos dicitur*“. Im 11. Jahrhundert begegnen in Traktaten⁷⁴ die Ausdrücke „*organica tintinabula*“, „*modum fistularum organicarum*“, „*organicae fistulae*“. Anfang des 12. Jahrhunderts schreibt Baldricus Dolensis⁷⁵ über die Orgel „... *Ego siquidem in modulationibus organicis*

^{68a} Vgl. Jahrg. IX, S. 419 ff., und Jahrg. X, S. 279 ff.

⁶⁹ Vgl. R. von Ficker, *Perotinus, Organum quadruplum „Sederunt Prinzipes“*, Wien 1930, Übertragung S. 33 f.

⁷⁰ Ebenda, S. XXV.

⁷¹ *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W. M. Lindsay, Oxford 1911, III. XXXI. 1.

⁷² *De divisione naturae*, Migne, Patr. lat. 122, c. 883

⁷³ Chartres 105, fol. 114 V, ed. Dick, S. 494.

⁷⁴ Vgl. J. Smits van Waesberge, *Cymbala (Bells in the middle ages)*, Rom 1951, S. 16, Anm. 17, S. 19, Anm. 26. In der Einleitung zu M. M., S. 5, schreibt H. über das primitive Organum des 9.–11. Jahrhunderts: „Da es sich um liturgische Gesangsmusik handelt, für die weder Mitwirkung von Orgel (organum) noch von Instrumenten (organa) überliefert ist, kommt die Orgel nicht als Trägerin dieser Praxis, sondern nur als ihr Vorbild in Frage. Nun spielte man gewiß nicht mehrstimmig auf den damaligen Orgeln (vielleicht mit Ausnahme liegender Bordune). Aber diese besaßen bereits Mixturen, Oktaven und Quinten. Und es ist wohl diese Technik der mitgehenden Quint- und Oktavstimmen, die die Orgel zum „mehrstimmigen“ Instrument und zum Vorbild des vokalen Organums machte“. Wenn auch hier nicht der Ort ist, Argumente gegen die Vokalauffassung geltend zu machen, so fordert doch diese Formulierung Kritik heraus. Abgesehen davon, daß die Interpretation von organum = Orgel und organa = Instrumente in dieser grundsätzlichen Scheidung der Begriffe nicht zugänglich ist, fragt sich, wie man sich den Unterschied zwischen „Vorbild“ und „Trägerin“ der Praxis vorstellen soll. Die Orgel hat ja bereits im Zeitalter des primitiven Organums Eingang in die Kirche gefunden!

⁷⁵ *Itinerarium*, Migne, Patr. lat. Bd. 166, c. 1177.

non multum delector Der „Orgelhymnus“ des Engelberger Codex⁷⁶ aus dem 12. Jahrhundert beginnt: „*Audi chorum organicum instrumentum musicum modernorum artificum . . .*“ Schließlich zwei Belege aus dem 13. Jahrhundert, Marchettus de Padua⁷⁷: „*Musica organica est, quae fit per sonum, qui non est vox, et tamen cum anhelitu seu aeris fit in tubis, cymbalis, fistulis, organis et his similibus*“. Walter Odington⁷⁸: „*(Musica) Organica est quae constitit in instrumentis sonoris; et alia quidem fiunt ut flatu sonent, ut organa et tubae, alio vero ut pulsus sonent, ut cithara, tympanum, psalterium*“.

Kann an der instrumentalen Bedeutung von „organica“ nicht gezweifelt werden, so sind auch aus den zahlreichen Texten aufführungspraktische Rückschlüsse zu ziehen, in denen nur dieser Terminus vorkommt, ohne daß ausdrücklich seine instrumentale Bedeutung betont wird. Interessant ist in dieser Hinsicht die Polemik des Robert de Courçon⁷⁹ vom Jahr 1212 gegen die „magistri organici“. Daß es sich um eine Rüge der geübten Instrumentalpraxis handelt, geht überdies aus der Pluralform „organa“ hervor: „*. . . Si tamen, in aliqua sollempnitate pro consuetudine terre decantent, aliqui aliqua organa, dummodo scurriles notule non admiscentur tolerari possunt*“. Demgemäß ist auch den Termini „organica dyaphonia“, „triphonia“ und „tetraphonia“ in der *Summa musicae*⁸⁰ instrumentale Bedeutung beizumessen, eine Bedeutung, die der Autor selbst sicherstellt, indem er definiert⁸¹: „*Organica, ut dictum est, ab organo vocali nomen accepit, eo quod diversi organa diversimode resonent, quemadmodum et singuli homines singulas habent formas diversas*“. Hieronymus de Moravia⁸² berichtet über die kirchenmusikalische Verwendung der *musica falsa*, die während seines Aufenthaltes in Paris um ca. 1250 kennen gelernt hatte: „*Gaudent insuper cum modum organicum notis ecclesiasticis admiscent quod non abjicit primus modus, necnon et de admixtione modorum duorum generum relictorum. Nam diesim enarmonicam et triemitonium chromaticum genus diatonico associant*“. Wenn Jacobus von Lüttich in seinem *Speculum musicae*⁸³ die alte, zu seiner Zeit außer Übung gekommene Kunst des *cantus organicus* rühmt und mit ihm das Organum der Vergangenheit meint, so sind aus dieser Bezeichnung ebenfalls aufführungspraktische Rückschlüsse zu ziehen.

Ist es mithin nicht anders möglich, als den Terminus „*organicus punctus*“ im instrumentalen Sinn zu interpretieren, so bezeugt der Anonymus IV⁸⁴ die Ausführung der Haltetöne des Tenors durch die Orgel. Er gibt einen Ausschnitt aus einem Organum duplum und bemerkt zu dem ausgehaltenen Ton G des Tenors: „*continuando et G in fine modo stabili, ut in burdone organorum*“. Mehrfach wird die *burdo* auch in dem Traktat des Anonymus von St. Emmeram⁸⁵ erwähnt, und zwar ebenfalls im Hinblick auf das organum duplum. So heißt es z. B. (S. 53): „*. . . supra burdonem in cantibus organicis . . .*“ In seiner Einleitung stellt H. Sowa (S. XXXVI) alle diesbezüglichen Textstellen zusammen und gibt wertvolle Quellenhinweise für die

⁷⁶ Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente . . .*, S. 98.

⁷⁷ *Lucidarium . . .*, Couss., Scr. III, 68 b.

⁷⁸ Couss., Scr. I, 193 a.

⁷⁹ Vgl. Dufourcq, a. a. O., S. 23.

⁸⁰ Gerb. Scr. III, 239 f.

⁸¹ A. a. O., 240 b. An anderer Stelle (200 b, 201 a) sagt der Autor, der *cantus organicus* führe in eine der Singstimme nicht mehr erreichbare Tiefenlage hinab: „*Сантиум quoque, qui est gravi gravior . . . hinc organicum appellabant, eo quod organum vocis est deficiens in illo!*“

⁸² *Tractatus de musica*, Couss. Scr. I, 93 a.

⁸³ Couss. Scr. II, 394 b. Vgl. ferner Couss. Scr. II, 484 ff., *Tractatus de musica*, mit dem Untertitel „*Plana et organica*“, S. 494 ff. behandelt der Anonymus dann das Organum duplum!

⁸⁴ Couss. Scr. I, 359 a.

⁸⁵ Vgl. Heinrich Sowa, *Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279*, Kassel 1930, S. XXXVI f.

instrumentale etymologische Bedeutung des Begriffs. Dann sagt er (S. XXXVII) über die *burdo*: „*Sie erzeugte sicherlich tiefe, summende Töne mit nur wenigen Schwingungen*“. Der von dem Anonymus angestellte Vergleich der *burdo* mit „*asilus*“ = Bremse veranlaßt Sowa, die Frage aufzuwerfen: „*Dürfte es aber angebracht gewesen sein, eine tiefe menschliche Stimme mit dem ‚Bremsentone‘ zu vergleichen?*“. Trotz dieser – rhetorisch gemeinten – Frage und obgleich Sowa an anderer Stelle⁸⁶ schreibt: „*Das zweistimmige Organum ohne Gesangstext in der Oberstimme = cantus organicus sine littera ist bestimmt ein instrumentales konzipiertes Musikstück*“, bezeichnet er die Frage nach der aufführungspraktischen Bedeutung der *burdo* als ungelöst: diese könne „*nur als Halteton in tiefer Lage oder überhaupt nur als Baßton definiert werden, womit über die vokale oder instrumentale Tenorausführung im zweistimmigen Organum nichts ausgesagt ist . . .*“ Unter Bezugnahme auf Walter Odington⁸⁷ („*tenor autem tremule teneatur*“) meint Sowa ferner: „*Unangebracht wäre die Verwendung der Orgel für den organalen Tenor, da die primitive Orgel jener Zeit doch noch nicht die Fähigkeit hatte, Töne tremulierend wiederzugeben*“.

In diesem Zusammenhang sind die Versuche bedeutsam, die Hans Hickmann⁸⁸ mit einer von ihm an Hand von Bilddokumenten und Nachrichten über die Mensurverhältnisse der alten Orgeln bzw. Portative konstruierten Pfeifenreihe gemacht hat. Über das klangliche Ergebnis der tiefen Pfeifen schreibt er: „*Der sehr hauchige und kleine, unscharfe Klang muß sehr gegen die hohen Pfeifen abgestochen haben, so daß man von den Bordunen mittelalterlicher Orgeln und Portative wohl das Gegenteil von dem behaupten kann, was Sachs über das ‚Durchdröhnen‘ der orientalischen Sackpfeifenbordune sagt. Hier mußte es sich vielmehr um ein geheimnisvolles Mitsummen handeln*“. Dieses „*geheimnisvolle Mitsummen*“ entspricht aber genau dem Vergleich zwischen der *burdo* und der Bremse! Man wird mithin W. Odingtons Wort über den „*tremulierenden*“ Tenor im Sinne eines „*Summens*“, nicht eines „*Tremulierens*“ zu verstehen haben. Damit wird aber der Einwand Sowas, mit der *burdo* könne nicht die Orgel gemeint sein, hinfällig (im übrigen zeugt ja auch die Pluralform „*in burdonem organorum*“ für die instrumentale Ausführung!). Hingewiesen sei schließlich noch auf die Tatsache, daß in verschiedenen Traktaten⁸⁹ bei der Erörterung des Organum duplum unvermittelt die Konstantin-Orgel (797) erwähnt und so in Zusammenhang mit der Organum-Aufführungspraxis gebracht wird.

Sowohl J. Handschin⁹⁰ als auch Marius Schneider⁹¹ sprechen die Überzeugung aus, die Haltetöne des Tenors seien vokal ausgeführt worden. Dafür spreche die analoge Vokaltechnik in der modernen kaukasischen Mehrstimmigkeit. Schneider geht bis zu dem Rückschluß: „*Die Verbreitung zeigt, daß sich das Mittelalter hier eine kaukasische Technik zu eigen gemacht hat*“. Neuerdings sagt er⁹²: „*Nur die*

⁸⁶ *Intervallumkehrung um 1050*, ZfMw XV, 1932, S. 223, Anm. 3.

⁸⁷ Couss. Scr. I, 246 b.

⁸⁸ *Das Portativ*, S. 95.

⁸⁹ So z. B. bei S. Tunstede, Couss. Scr. IV, 297 a.

⁹⁰ *A Monument of English Mediaeval Polyphony. The Manuscript Wolfenbüttel 677*. In: *The Musical Times* 1933, S. 698. Vgl. dagegen Handschin, *Über Estampie und Sequenz I*, ZfMw XII, 1929, S. 9, Anm. 3, über die Halteton-Grundstimme des Benedicamus-Tropus „*Stirps Jesse*“ der ältesten St.-Martial-Handschrift: „*. . . falls wir nicht annehmen dürfen, daß die Unterstimme auf der Orgel gespielt wurde*“. In dem erstgenannten Aufsatz schreibt Handschin, die Prämisse der Vokalausführung setzend: „*W. Odington says that the long-sustained ground notes must be sung tremolando; but at this direction does not occur in the writings of his colleagues; we may assume that it was a matter of taste whether these notes were sung simply or tremulando*“.

⁹¹ *Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, Acta Musicologica 1940, S. 53 f. Vgl. dagegen Schneiders Instrumentalhypothese, die ich (Die Musikforschung IX, 1956, S. 424) zitiert habe!

⁹² Vortragsexposé im Programmheft der Gesellschaft für Musikforschung zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Hamburg, 1956, S. 11.

Tatsache, daß die europäische Mehrstimmigkeit bis zum 13. Jahrhundert eng mit der des Kaukasus zusammenhängt und wahrscheinlich überhaupt erst von da aus in unseren Kontinent eingewandert ist, kann die frühen Formen und die äußerst späte und langsame Entwicklung der abendländischen Polyphonie erklären; denn, wäre sie auf eigenem Boden gewachsen, so bliebe es unverstündlich, warum das kulturell damals schon so hoch entwickelte Europa nur so langsam ein Können erreicht, das für viele Völker niedriger Kultur bereits eine Selbstverständlichkeit ist.“ Aber — von der Fragwürdigkeit des „Entwicklungsgedankens“ abgesehen — was berechtigt zu der schwerwiegenden Hypothese, im Mittelalter sei bereits eine (noch dazu der modernen stilistisch verwandte) Mehrstimmigkeit im Kaukasus geübt worden und diese fiktive kaukasische Mehrstimmigkeit sei nach Westeuropa „eingewandert“?

H. geht überhaupt nicht auf die Aufführungsproblematik der „Orgelpunkte“ ein; er scheint anzunehmen, daß ein Vokalsolist die cantus-firmus-Haltetöne bewältigt habe. Das aber wäre nur bei Einschaltung von Atempausen möglich gewesen! In diesem Zusammenhang ist der Bericht von Robert Haas^{92a} über die Aufführungen mittelalterlicher Musik in Karlsruhe und Hamburg 1922 bzw. 1924 erwähnenswert, in dem dieser über die Aufführung des Osterorganums „Alleluja Pascha“ von Leoninus schreibt: „Der nach den liturgischen Vorschriften solistisch vorzutragende Tenor wurde aus technischen Gründen mit mehreren Stimmen besetzt“. Dieses „technische“ Problem der Ausführbarkeit bestand ja aber auch schon — Vokalbesetzung vorausgesetzt — zur Zeit Leonins!

Kann die Ausführung des Tenors in den organalen Partien durch die Orgel nicht in Zweifel gezogen werden, so folgt daraus ein weiterer, für die authentische Klangform wichtiger Umstand. Bereits in Orgeltraktaten des 11. Jahrhunderts wird von der Praxis berichtet, zu jeweils zwei Grundtonpfeifen eines „Chores“ eine Oktavpfeife zu setzen, und im 13. Jahrhundert verbürgt, wie schon erwähnt, der Anonymus IV die Oktavierungspraxis der Orgel. Das aber besagt, daß beim Mitwirken der Orgel im Organum zu jedem cantus-firmus-Ton nicht nur der Grundton, sondern auch die Oktave erklang. Die Edition eines Organums, wie z. B. „Hec dies“ von Leoninus, muß also notwendig ein unzulängliches Klangbild vermitteln, wenn nicht die Oktavierung der cantus-firmus-Töne vermerkt wird⁹³.

^{92a} *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931, S. 94. — Im Gegensatz dazu hat, wie Haas (S. 97) mitteilt, R. von Ficker bei einer Wiener Aufführung von Perotins Tripelorganum „Alleluja Posui“ den Tenor mit Posaunen und Trompeten besetzt, eine notwendige Konsequenz seiner neuzeitlichen Instrumentation wie auch der chorischen Vokalbesetzung, die sich aber natürlich weit von der authentischen Klangform entfernt. — Bemerkenswert ist, daß in den Quellen neben der Formulierung „in organo“ auch „cum organo“ vorkommt, so im Neujahrsoffizium von Beauvais (Handschin, a. a. O., S. 6 f., Anm. 4 und 6). Daß „cum organo“ „mit Orgel“ bedeutet, wird durch analoge Stellen aus der St.-Martial-Epoche bezeugt. So heißt es im Benedicamus-Tropus „Vox nostra resonet“ des Codex Calixtinus, 2. Strophe: „Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori“. A. Schering, *Aufführungspraxis* (S. 14, Anm. 1) zitiert ferner ohne Quellenangabe: „Dulce melos cum organo sonet clerus cum tympano“.

⁹³ Die häufig vorkommenden Quartklänge stellen sich mithin faktisch als Quart-Oktavklänge dar. Daß die Oktave im primitiven Organum der Frühzeit das vorgegebene Rahmenintervall bildet und das Organum mit vorwiegender oder ausschließlicher Quartparallelführung in Wirklichkeit auf einer Quart-Oktavparallelführung beruht, habe ich in einer Ende 1957 erscheinenden Arbeit über *Die authentische Klangform des primitiven Organum* nachgewiesen. Vgl. die kurzen Ausführungen in meinem Aufsatz *Zur Wiederkehr des Organum — Älteste und jüngste Mehrstimmigkeit* —, in *Musica* 1955, S. 6 ff. Im übrigen ist zu bedenken, daß auch die Orgelmixtur schon — lange vor der Notre-Dame-Epoche — bekannt war! — Vgl. den sehr instruktiven Bericht des Baldricus Dolensis über die Orgel, die er in der Abteikirche von Fécamp um ca. 1120 gesehen und gehört hat: „Ibi siquidem instrumentum vidi musicum fistulis ex eis (scil. ex aere) compactum, quod foliibus excitum fabrilis suavem reddebat melodiam et per continuum diapason, et per symphonias sonoritatem et medias et acutas voces uniebat, ut quidem concinientium diorus putaretur clericorum, in quo pueri, senes, iuvenes, iubilantes

Weiter steht die Frage der Tenorbesetzung in den *Discantus*partien zur Erörterung. Die Tatsache, daß die ostinatomäßig wiederholten Tenormotive der *Discantus*partien meist aus nur wenigen Tönen bestehen, lenkt den Blick auf das Instrument, das ebenfalls überwiegend eine geringe Zahl von Tonerzeugern aufweist, das Glockenspiel. Immer wieder werden in den Quellen Orgel und *Cymbala* zusammen genannt und abgebildet, ein Umstand, der für die enge aufführungspraktische Zusammengehörigkeit beider Instrumente spricht. Nach Smits van Waesberghe⁹⁴ haben die *Cymbala* nur Verwendung zu didaktischen Zwecken sowie zum Mitspielen einer Gesangsmelodie gefunden, wobei die fehlenden Töne durch Transposition bzw. durch den jeweiligen reziproken Ton ersetzt worden seien. Buhle⁹⁵ zweifelt jedoch, ob das häufige Vorkommen des Glockenspiels in Miniaturen auf eine entsprechend häufige praktische Verwendung schließen lasse: „... die Schwierigkeit seiner Herstellung und die Unhandlichkeit, denen doch ein recht bescheidenes musikalisches Vermögen entsprach, standen dem entgegen... Die geringe Verbreitung des Glockenspiels hing sicher auch damit zusammen, daß ihm infolge seiner ganz beschränkten musikalischen Eigenschaften jede Ausdrucks- wie Entwicklungsfähigkeit fehlte“. Wer aber der Überzeugung ist, daß sich jede Zeit ihr Instrumentarium so schafft, wie es ihre künstlerischen Aufgaben verlangen, muß folgern, daß es nicht Aufgabe des Glockenspiels war, mit der Singstimme in der Wiedergabe einer Melodie zu konkurrieren. Die seit dem 12. Jahrhundert nachweisbaren Doppelglockenspiele⁹⁶ sowie die Praxis der Bedienung eines einfachen Glockenspiels durch zwei Spieler lassen zudem die Tendenz erkennen, daß Glockenspiel der Mehrklanglichkeit dienstbar zu machen. Im übrigen nennt der Anonymus IV bei der Erörterung der Oktavierungspraxis auch die *Cymbala*. Im späteren Zusammenhang wird die Funktion der *Cymbala* in der authentischen Aufführungspraxis der Organa nochmals gestreift werden.

VII

Ist die vokale Auffassung des Organumtenors abzulehnen, so fragt sich andererseits, was dazu berechtigt, dem in den Handschriften textlosen Duplum und — soweit vorhanden — Triplum sowie Quadruplum die Silben des *cantus prius factus* zu unterlegen, ferner die textlosen Partien der *Conductus* als Melismen zu deuten. Zur Beantwortung dieser Frage erscheint es nötig, den viel diskutierten Begriff „*sine littera*“ nochmals zur Erörterung zu stellen.

Bekanntlich hat Handschin⁹⁷ diesen Begriff — in speziellem Hinblick auf den *Conductus* — im Sinne von „melismatisch“ gedeutet, während für ihn „*cum littera*“

convenirent et continerentur. Organa illud vocabant certisque temporibus excitabant...“. Migne, Patr. lat. CLXVI, c. 1177 f. — Vgl. ferner die von C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumente*, S. 317, zitierten Verse des Alanus Magnus de Insulis (gest. 1203). — K. G. Fellerer, *Die Mensura fistularum* (Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXX, 1935, S. 49) schreibt über die Klangqualität des „Pfeifenchores“: „Jedoch scheinen die einzelnen Pfeifen vorzugsweise nicht verschiedene Töne, sondern verschiedene Klangfarben gegeben zu haben, die durch den Zusammenklang dem Ton eine gewisse Bebung verliehen“. So wäre denn aus der Perspektive dieser Hypothese noch eine weitere Erklärungsmöglichkeit für das „*tremolando*“ gegeben!

⁹⁴ Artikel *Cymbala*, MGG II, Sp. 1832 f.

⁹⁵ *Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters*. Festschrift für Rochus von Liencron, Leipzig 1910, S. 68.

⁹⁶ Vgl. das Doppelglockenspiel des Glasgower Psalters, von dem Buhle (S. 60) eine Reproduktion gibt und das er, zusammen mit den anderen Instrumenten, beschreibt. Eindeutig geht aus der Darstellung das Anschlagen einer Quinte hervor.

⁹⁷ Artikel *Conductus*, MGG II, Sp. 1620, ferner *Musikgeschichte im Überblick*, S. 170 f.

= „mehr oder weniger syllabisch“ heißt. Da „*sine littera*“ wörtlich „ohne Buchstabe“ bedeutet, scheint die Interpretation Handschins schon dem Wortsinn nach anfechtbar, denn ein Melisma ist ja nicht buchstabenlos. Indessen gilt es, den Sinn des Begriffs aus den Theoretikern zu erschließen. Nach Franco von Köln⁹⁸ werden sowohl der Conductus als auch das Organum „*cum et sine littera*“ ausgeführt: „*Cum et sine littera fit discantus in conductis et in cantu aliquo ecclesiastico, qui proprie organum appellatur*“. Nach Handschin hieße das: Das Organum wird syllabisch textiert und mit Melismen ausgeführt. Nach der herrschenden Auffassung ist aber das Organum durch totale Melismatik gekennzeichnet! Johannes de Garlandia⁹⁹ sagt: „*Omnis cantus fit duobis modis aut cum littera aut sine littera*“. Nach Handschins Interpretation bedeutet das: Jede Kompositionsgattung wird entweder mit mehr oder weniger syllabischem Text oder mit Melismen gemacht. Auch hier ergeben sich Sinnwidrigkeiten in der entsprechenden Textstelle bei Walter Odington¹⁰⁰, der über den Hoquetus schreibt: „*Alia vero discantus species est cum littera vel sine littera, in qua dum unus cantat, aliter tacet et contrario*“. Besonders wichtig ist folgender Passus aus demselben Traktat¹⁰¹: „*Ligatura est plurimarum notarum contractus, ut quia quidam cantus organici sunt sine littera, notis conjungunt propter brevitatem ligaturarum*“. In anderem Zusammenhang¹⁰² ist bereits Odingtons Definition der Musica organica als Instrumentalmusik zitiert worden. Es kann also kein Zweifel bestehen, daß hier „*sine littera*“ als instrumental gemeint ist. Zugleich bezeichnet Odington die Ligaturschreibweise als eine Spezialität dieser Instrumentalmusik. Ähnlich schreibt der Anonymus IV¹⁰³, daß die „*musica sine littera*“ so viel wie möglich ligiere, die „*musica cum littera*“ dagegen vorwiegend unligiert notiert werde: Er zitiert zunächst die Aufforderung der Psalmen, Gott mit Singen und Instrumenten zu loben: „*Laudate Dominum in timpano et choro, etc., cum suis adjunctis*“ und fährt dann fort: „*Notandum quod differentia est dicendo cum littera et sine littera, quoniam sine littera fit ligatio punctorum juxta duas, vel tres, vel quatuor, etc. ligatas, quantum plus poterit, secundum quod melius competit, etc., velut in postpositis. Cum littera vero quandoque fit ligatio, quandoque non; sed in majori parte plus distrahuntur, quamquam ligantur.*“

Folgt aus alledem, daß auch die betont ligierte Schreibweise ein Indiz für instrumentale Ausführung ist, so läßt sich andererseits noch ein weiteres stichhaltiges Argument für die Interpretation von „*sine littera*“ = textlos-instrumental anführen. Der Anonymus von St. Emmeram exemplifiziert mehrfach den Unterschied des „*cum littera*“ und „*sine littera*“ an Notenbeispielen¹⁰⁴. So führt er die Doppelmotette „*Conditio nature defuit — O natio nephandi generis*“ an und bezeichnet den textlos-instrumentalen Tenor („*Mane prima*“) als „*sine littera*“, den Motetus

⁹⁸ Gerb. Scr. III, 12 und Couss. Scr. I, 130a.

⁹⁹ Couss., Scr. I, 168 b.

¹⁰⁰ Couss. Scr. I, 246 a.

¹⁰¹ Couss. Scr. I, 242 a.

¹⁰² Vgl. S. 399.

¹⁰³ Couss. Scr. I, 343 a; vgl. auch 341 a. Ähnlich definieren Pseudo-Aristoteles, Couss. Scr. I, 269 b und Johannes de Garlandia, Couss. Scr. I, 177 b.

¹⁰⁴ H. Sowa, *Ein anonnymer glossierter Mensuraltraktat 1279*, S. 85.

Vgl. P. Aubry, *Estampies et danses royales*, 1907, S. 34, der in Hinblick auf die ligierte Schreibweise der „*sine littera*“-Oberstimmen der Organa auf instrumentale Ausführung schließt: „*Si les parties ligaturées étaient ipso facto destinées aux instruments, il faudrait admettre que l'organum ait pu souffrir une exécution instrumentale . . .*“

„O natio“ als „cum littera“ unter Wiedergabe der Melodieanfänge. Wenn mithin „sine littera“ im Sinn von textlos-instrumental zu interpretieren ist, so ergibt sich, daß die textlos notierten Organooberstimmen gar nicht Melismen, sondern Instrumentalstimmen darstellen¹⁰⁵. Wenn andererseits die Theoretiker von einem „cum littera“-Vortrag beim Organum sprechen, so kann das nicht anders als im Sinn der syllabischen Oberstimmentextierung verstanden werden. (Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein Beitrag „zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation“

VON HANS HICKMANN, KAIRO

Unter diesem Titel ist in der „Musikforschung“ (IX, 263 ff.) eine grundlegende Arbeit von W. Wiora erschienen. In seiner Zusammenfassung läßt der Verf. (mit einem rückschauenden Blick auf die esoterischen Traditionen der Gnostiker) die Möglichkeit offen, daß zwischen dem antiken Chorodidaskalos und „dem cantor und Chormeister im Zeitalter Guidos“ ein Zusammenhang bestanden habe (S. 274). Es ist aber eine bekannte Tatsache, daß die Gnostiker ihrerseits häufig aus dem Repertoire der altägyptischen Musikpraxis geschöpft haben. Aus mehreren Quellen geht nun hervor, daß die pharaonischen Musiker Vokalanhäufungen als graphische Zeichen für bestimmte Gesangsformen improvisatorisch-melismatische Art gekannt haben. Die Belege sind z. T. sehr alt. Die ersten stammen aus dem Mittleren Reich (2000 v. Chr.) und erinnern an das so umstrittene AOI-Singen, das ebenfalls erst kürzlich wieder in den Brennpunkt des Interesses gerückt ist¹. Nach J. Chailley ist die Vokalgruppe AOI ähnlich der EIA-Interjektion als eine Art „jubiliatio“ aufzufassen, im gleichen Sinne, wie solche oder ähnliche, bisher als unübersetzbar geltende Gebilde in pharaonischen Handschriften von ägyptologischer Seite interpretiert worden sind².

Die Texte, die mit solchen Anrufungen beginnen, sind meist religiöser oder magischer Natur. Die einleitenden Interjektionen Ω , $\Omega\Omega$ (koptisch eere) und $\Omega\Omega$ o. ä. (i), andere mit Ω (h) bzw. Ω (h') zusammengesetzt, werden meist kurzerhand mit „Oh!“ übersetzt, wozu aber archaisierende Ausdrücke wie $\Omega\Omega\Omega$ (wj, koptisch $\omega\omega\omega$, deutsch etwa woei) nicht mehr so recht zusammenstimmen.

Zu den mit Ω (h) beginnenden Interjektionen wie h', hj, ihj usw., als einfache Ausrufe aufgefaßt oder mit der verbalen Sinnggebung von „jauchzen“, „jubilieren“, wurde an anderer Stelle ausführlich berichtet³. Auch sie haben zu der allgemein anerkannten Ansicht geführt, daß die ägyptischen Schreiber, in Ermangelung einer regelrechten Notierung, immerhin gelegentlich versucht hätten, melismatische Wendungen oder durch bestimmte

¹⁰⁵ Bei Johannes de Grocheo (vgl. J. Wolf, *Die Musiklehre des Joh. de Grocheo*, SIMG I, 1899, S. 97), begegnet der mit „sine littera“ gleichbedeutende Terminus „illitteratus“. Der Autor bezeichnet die Ductia als „sonus illitteratus“, ebenso den Stantipes! Im Mittelhochdeutschen findet sich der Terminus „dön sunder wort“ in instrumentaler Bedeutung. So heißt es in der Beschreibung des Gralstempels im jüngeren *Titirel* von den vier hornblasenden Engeln auf den Ästen des Orgelbaums: „... der engel sdhar gelidhe dön sunder wort; ja was ez dannodi sdioene“ (Vgl. Friedrich Zarncke, *Der Graltempel, Vorstudie zu einer Ausgabe des Jüngeren Titirel*. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig 1879, S. 461, 80).

¹ J. Chailley, *Autour de la Chanson de Geste* (Acta musicologica XXVII, 1955, I–II). Die verschiedenen Ausdeutungsversuche (Gennrich, Cohen) sind vom gleichen Verfasser analysiert worden (Lit. *ibid.*).

² Vgl. dazu G. Cohen, *Musique et Poésie* (Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offertes à Paul-Marie Masson, t. I, Paris 1955, S. 15).

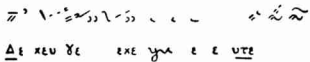
³ H. Hickmann, *Le problème de la notation musicale dans l'Égypte ancienne* (Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XXXVI, Kairo 1955, S. 491–495).

Zeichen getrennte längere Passagen mit Hilfe der ihnen geläufigen graphischen Mittel auszudrücken, je nachdem, was sie während der Ausführung des Gesangs hörten. So erscheinen bereits im Mittleren Reich Anhäufungen der Zeichen für „i“ (𓆗𓆗𓆗) und „h“ (𓆗𓆗𓆗), letzteres eine Erscheinung, der wir schon in der byzantinischen Gesangspraxis begegnen (xε-xε-xε)⁴. In deutliche Nähe zur spätantiken Reihung von Vokalen rücken aber bereits Zusammenstellungen wie 𓆗𓆗𓆗 i; 3 w, etwa deutsch IAO oder IAU für „Lobpreis“, „jubiliatio“⁵, mit dem Unterschiede, daß es sich nach griechischem Gebrauch um die sieben Vokale α ε η ι ο υ ω des Alphabets handelt⁶, während der ägyptische Schreiber nur über Halbvokale wie 𓆗 (w oder u) und 𓆗 (i) oder den Spezialfall des konsonantisch anklingenden 𓆗 (aleph, geschrieben!) verfügt.

Es ist merkwürdig, daß diese Dinge auf eine Zeit zurückgehen, in der auch zum ersten Male Ideen aufklingen, die als allererste Formulierungen des Begriffs „Sphärenharmonie“ zu gelten haben. Spätägyptische Texte bringen die Tonleiter mit den Gestirnen in Verbindung⁷ und erwähnen ausdrücklich, daß „der Himmel mit seinen Sternen, . . . Sonne, Mond und Erde“ zu Ehren Hathors, der Göttin der Liebe und der himmlischen Schutzpatronin des Gesangs, der Instrumentalmusik und des Tanzes lobpreisend erklingen, „musizieren“⁸. Dagegen spricht eine andere, viel ältere Stelle aus einer Grabinschrift des Mittleren Reiches vom Tanz des (vergotteten) Königs im Vergleich zum himmlischen Reigen der Sterne: „Ich (Fürst Sarenput I, Assuan) tanzte wie die Planeten des Himmels“ u. s. f.⁹, und im Zusammenhang mit den sieben Urlauten heißt es anderweitig in einem späteren Hymnus: „Mich preisen die sieben Buchstaben der Urlaute als . . . Urvater . . . Ich, des Weltenbaues unzerstörbare Leier, habe die Singstimmen der Drehungen des Himmels geordnet zum Einklang“¹⁰.

Es wird unsere Aufgabe sein, solche bisher unverständlich gebliebenen Texte mit Vokalhäufungen zu sammeln, um, wenn nur irgend möglich, die Lücken aufzufüllen, die noch zwischen dem ersten Auftreten solcher „Interjektionen“, die in der Tat alle nötigen, sprach- und gesangsmelodischen Voraussetzungen erfüllen, und den Spätzeitbelegen bzw. der gnostischen Tradition bestehen. Aber auch im derzeitigen Zustand unserer Forschungen scheinen diese wenigen Feststellungen wichtig genug, um ergänzend im Zusammenhange zum „Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation“ erwähnt zu werden.

4 H. Hickmann, a. a. O., S. 493, Fig. 1. E. Wellesz teilt mit, daß er seit Erscheinen der zitierten Publikation einige neue Funde zum Problem der eingeschobenen Silben beifügen kann. Danach sieht das Wort Δεϋτε so aus:



Δεϋτε

5 H. Hickmann, a. a. O., S. 524.

6 a. a. O., S. 522 (Zaubersprüche, Amulette).

7 E. Rieger, Die Tonartendcharakteristik im einstimmigen Klavierlied von Johannes Brahms (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 22, 1955, S. 143).

8 S. Schott, Altägyptische Liebeslieder, Zürich 1950, S. 79.

9 E. Brunner-Traut, Der Tanz im alten Ägypten, Glückstadt 1938, S. 46. Vgl. dazu W. Wiora, a. a. O., S. 266. Die ganze Stelle lautet wörtlich wie folgt: „Ich (der Fürst) pries vielfach, ein Gelobter, bis die Kehle trocken war. Ich jauchzte, als man mich den Himmel erreichen ließ. Mein Kopf erreichte die Himmelsgöttin. Ich kratzte die Leier der Sterne. Ich entlodete Jauchzen, als ich als Stern aufleuchtete und unter den Sternen des Himmels tanzte“ (nach S. Schott, Voraussetzung und Gegenstand altägyptischer Wissenschaft, Jahrbuch 1951 der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, S. 279, zu Urkunde VII 3, 11 ff.).

Ähnliche Gedanken erscheinen schon im Schrifttum des Alten Reiches (III. vorchristliches Jahrtausend). Die vier Rezipitanten des Beerdigungsrituals, alle von Priesterrang, gelten als „unvergängliche Sterne“, wie auch der Rezitator oder Vorlesepriester sowie endlich der Fackelträger. Da das gesamte Zeremoniell in der Art eines Mysterienspiels vor sich ging, ist hier prozessionsartiges rhythmisches Schreiten bzw. Tanzen und Gesang dieser „Sterne“ vorauszusetzen. Auch der Geist des Toten wird schon um diese frühe Zeit als „Stern am Himmel“ angesehen (J. Spiegel, Das Auferstehungsritual der Unaspyramide, Annales du Service des Antiquités d'Égypte, t. LIII, Kairo 1955, S. 353, 360 und 423).

10 H. Hickmann, a. a. O., S. 520. Vgl. dazu das „Lied der sieben Hathoren“ (S. Schott, a. a. O., S. 78).

Zu Johann Sebastian Bachs „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“

VON ALBERT PROTZ, PREETZ (HOLSTEIN)

Bachs Capriccio hat den Herausgebern, Biographen und nicht zuletzt auch den Spielern viel Mühe gemacht¹. Um diese Schwierigkeiten werden wir auch in Zukunft nicht herumkommen, da bisher keinerlei Nachricht über den Verbleib der Originalhandschrift vorliegt. Die frühesten Abschriften weichen so sehr voneinander ab, daß die Herausgeber der Bach-Ausgabe klagen², sie hätten bei wenigen Stücken so viel Falsches und Zweifelhafte gefunden wie in diesem Capriccio. Es ist daher kein Wunder, daß der Spieler gern nach Ausgaben sucht, die ihn möglichst vieler Zweifel entheben, aber das Übermaß an Verzierungen, besonders des ersten Satzes, zwingt ihn zu eigenen Korrekturen. Auch die Schallplatte der „Archiv-Produktion“ ist daher durchaus nicht von „grundlegender Interpretation“³, denn der Spieler macht natürlich auch von den ihm zustehenden Freiheiten Gebrauch. Legt man sich dann noch die Busoni-Ausgabe vor, die von einem genialen Interpreten stammt, so erkennt man, welche Möglichkeiten uns in dem weiten Spielraum „zwischen Bischoff und Busoni“ zur Verfügung stehen.

Auch Bachs Biograph hat Mühe mit diesem Capriccio. Spitta⁴ ist es peinlich, daß der Komponist in dieser Programm-Musik die Töne „Magd-Dienste“ verrichten läßt, er ist der Meinung, Bach sei „nicht mit vollem musikalischem Ernst ans Werk“ gegangen, sondern habe „im Gefühl, etwas halbkünstlerisches zu tun, die Komposition mit einer Art von Humor“ betrieben. Es ist schade, daß Spitta diese Wertung gemacht hat, denn seine Autorität stempelt das Capriccio nun zu einer Art musikalischer Jugendsünde, zu der Bach durch Kuhnau verleitet worden sei. Trotz des Mangels weiterer Zeugnisse aus Bachs damaliger Zeit läßt sich gegen Spittas Argumente doch mehrere anführen. Als Spitta obige Zeilen schrieb (1873), hatte er unendlich viel Programm-Musik zu hören bekommen. So ist durchaus verständlich, daß das Capriccio schlecht in sein Gesamtbild der Bachschen Kompositionen passen wollte. Fraglich ist nun aber, ob das Capriccio überhaupt Programm-Musik im üblichen Sinne ist. Einem aufmerksamen Hörer offenbart sich der Inhalt der einzelnen Sätze auch ohne Kenntnis der Überschriften. Außerdem findet innerhalb der Sätze kein Szenenwechsel statt! Bach versucht nicht mehr darzustellen, als mit musikalischen Mitteln möglich ist.

Einen wesentlichen Schritt weiter kommen wir, wenn wir die Situation aufzuhellen versuchen, die zu dieser Abschiedsmusik geführt hat. Im Herbst 1694⁵ starb Bachs Mutter, knapp ein halbes Jahr später sein Vater (Januar 1695). Die Waisen wurden an die Verwandten verteilt, den etwa 13jährigen Johann Jakob und den etwa neunjährigen Johann Sebastian mußte der 24 Jahre alte Bruder Johann Christoph in Ohrdruf aufnehmen; er hatte erst wenige Monate zuvor geheiratet und war also gerade dabei, seinen Hausstand aufzubauen. Er erwartete noch im selben Jahre die Geburt des ersten Kindes. Man tut der exakten Geschichtsschreibung wohl keine Gewalt an, wenn man annimmt, daß die beiden „Kleinen“ sich unter dem Eindruck der plötzlichen Not eng aneinander schlossen. „Fratello dilettissimo“ nennt ihn Johann Sebastian noch nach rund zehnjähriger Trennung! Es ist wohl auch nur zu menschlich, daß Johann Christoph die unerwartete Verdoppelung seiner Familie mit gemischten Gefühlen betrachtete. Beide Jungen waren in einem Alter, in dem

¹ B.W.V. 992. Dort ausführliche Literaturangabe.

² B.G.A. XXXVI, 190.

³ In dem Begleittext ist angegeben, der Spieler halte sich an die „Bischoff-Ausgabe“, er macht jedoch im dritten Satz einige Exkurse, die — im Zusammenhang gehört — peinlich wirken. Außerdem wird das Stück nicht auf einem Clavichord gespielt, sondern auf einem Cembalo. (A.P. 13038.)

⁴ J. S. Bach, I, 1873, S. 231 ff., S. 242.

⁵ Daten nach Spitta, a. a. O.

sie sowohl mütterliche nachsichtige Fürsorge als auch klare väterliche Führung brauchten. Beides konnten der älteste Bruder und die junge Schwägerin nicht ersetzen. Es ist kein Wunder, daß Johann Jakob schon im nächsten Jahre seine Schulausbildung abbrechen mußte (1690—1695 Lateinschule in Eisenach, 1695—1696 in Ohrdruf) und als 14jähriger wieder zurück nach Eisenach kam, um dort Kunstpfeiferlehrling beim Amtsnachfolger seines Vaters zu werden. Johann Sebastian ging vier Jahre später „*ob defectum hospitiorum*“ — weil im Hause seines ältesten Bruders kein Raum mehr für ihn sei — nach Lüneburg. Diese Situation ist — in bezug auf das Capriccio — bisher nicht beachtet worden, sie schließt ein „Travestieren“, ein „Nicht-ernst-gemeint-sein“ der Komposition aus⁶.

Auch die politische Lage, die zu der Konzeption des Capriccios führte, muß deutlicher gesehen werden. Unter Carl XII. von Schweden⁷ verlor Schweden seine Vormachtstellung. Von Rußland unter Peter dem Großen, von Polen-Sachsen unter August dem Starken, von Brandenburg-Preußen unter Friedrich Wilhelm I. und nicht zuletzt von Dänemark-Norwegen wurde diese Vormachtstellung berannt. Carl XII. befand sich in ähnlicher Lage wie Friedrich d. Gr. bei Beginn des Siebenjährigen Krieges. Carl war ein junger König (1682 geboren), mit allem Schwung der Jugend, kühn in seinen Ideen, vorbildlich in seiner Lebensführung, vorbildlich auch als mitreißender Truppenführer, der gefährliche Kampfsituationen gern mit dem Degen in der Faust klärte. Bezeichnend ist sein Soldatentod; beim Abgehen der äußersten Vorpostenstellung fiel er 1718 durch Kopfschuß vor Frederikshall in Norwegen. Solche Truppenführer pflegt seit altersher ein Nimbus zu begleiten. Carl XII. ist in allem der äußerste Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Ludwig XIV. von Frankreich und auch zu August dem Starken.

Zu diesem Bilde Carls XII. tritt noch ein sehr wichtiger religiöser Zug hinzu. 1704 wurde August der Starke bei Clissow in Polen besiegt. Erst 1706⁸ folgten die Schweden durch das kaiserliche Schlesien dem geschlagenen Feinde nach Sachsen. Auf dem Wege durch die deutschbesiedelten Gebiete kamen Delegationen der protestantischen Bevölkerung und berichteten dem Könige von einer Glaubensverfolgung durch die Katholiken, die seit Jahren anhalte. Carl XII. setzte eine Kommission ein, die dafür sorgte, daß die Religionsfreiheit — entsprechend den Friedensbedingungen von 1648 — bis zur letzten Einzelheit durchgeführt wurde. Er erschien den Protestanten als „Gustav Adolf redivivus“. In den größeren Orten sammelten sich die 6—14jährigen Kinder und hielten unter freiem Himmel Betstunden. Zunächst wollte man dieses kindliche Treiben als Unfug verbieten, war aber bald von der Aufrichtigkeit dieses Tuns überwältigt und ließ es geschehen.

Wir sehen die religiösen Bindungen früherer Zeiten oft nicht als bedeutungsvoll genug an und übersehen daher manche Voraussetzung, die die Menschen beeinflusste. Es liegt keinerlei Anlaß vor, Johann Jakob Bach als einen Tunichtgut der Familie zu betrachten, eine Art „verlorenen Sohn“, dem nach vielen Mühen in der Ferne einmal eine glücklichere Zeit beschieden war. Er ist vermutlich im Jahre 1706 in schwedische Dienste getreten, als Carl XII. für ein Jahr sein Hauptquartier in Altranstädt bei Leipzig aufgeschlagen hatte. Die „Genealogie“⁹ nennt das Jahr 1704. In diesem Jahre war die schwedische Armee jedoch in Polen. Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß Johann Jakob sich damals in Polen aufgehalten habe¹⁰. Auch ist es wohl zuviel, wenn man annehmen wollte, er habe sich, an den sächsischen Truppen vorbei, durch das unruhige Polen zu den Schweden begeben. Ebenso hat die Version, daß er aus sächsischen Diensten in schwedische übergegangen

⁶ Vgl. Spitta, a. a. O.

⁷ Vgl. Johann Heinrich Heubel: *Leben Carls XII., König in Schweden*. 2 Bde. Hamburg 1745/46. Das Werk ist eine erweiterte Übersetzung des gleichnamigen schwedischen Werkes von Georg Nordberg. Nordberg war Kriegsteilnehmer, Feldprediger beim König, geriet bei Poltawa in russische Kriegsgefangenschaft, kam nach 6 Jahren wieder zurück (1715), wurde Beichtiger des Königs und war bis gegen 1745 Prediger in Stockholm.

⁸ Vgl. Heubel, a. a. O.

⁹ Vgl. Max Schneider: *Bach-Urkunden* usw. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. XVII, 3.

¹⁰ Hermann Kretzschmar: *Bach-Kolleg*. Leipzig 1922, S. 21 ff.

sein könnte, nicht viel für sich, denn die Schweden hatten mit sächsischen Truppen keine guten Erfahrungen gemacht¹¹. Alle Wahrscheinlichkeit spricht jedoch dafür, daß Johann Jakob sich erst gegen 1706 anwerben ließ (also nach Johann Sebastians Lübecker Reise). Die Schweden berichtigten nämlich von einem starken Zulauf bei ihren Werbungen in diesem Jahre. Die Werber hatten es leicht, denn sie zahlten z. B. einem Dragoner als Handgeld „70 Albertustaler, ohne sein Quartier und seine Verpflegung von dem Tage an, da er angenommen war“. Wir dürfen wohl annehmen, daß Johann Jakob Bach nicht zu den wohlhabenden Menschen gehörte, so daß das Angebot für ihn verlockend war. Er wird auch gut besoldet gewesen sein, denn als Trompeter stand er im Offiziersrang¹². Die protestantische Haltung der Schweden, verbunden mit den wirtschaftlichen Vorteilen, wird ihn also veranlaßt haben, in schwedische Dienste zu gehen. Nach der „Genealogie“ hat er die „Fatalität gehabt mit seinem gnädigsten Könige Carolo d. 12ten nach der unglücklichen Pultavaischen Bataille das türkische Bender zu erreichen. Allwo er in die 8 bis 9 Jahre bei seinem Könige ausgehalten; und sodann ein Jahr vor des Königs retour die Gnade genossen als königlicher Kammer und Hofmusikus nach Stockholm in Ruhe zu gehen. Allwo er auch An. 17 (22) gestorben, keine Leibeserben hinterlassend.“

Die Schlacht bei Poltawa fand am 28. 6. 1709 statt. Carl XII. konnte sich mit letzter Kraft durch die russischen Truppen hindurchschlagen und in der Türkei — im heutigen Bessarabien — um Asyl bitten. Man wies ihm Bender als Aufenthalt an (etwa 100 km westlich von Odessa, am Dnjestr). Es mögen sich bei ihm zunächst nur wenige Menschen befunden haben, unter ihnen Johann Jakob Bach. Carl XII. versuchte, die Türken zu einem Kriege gegen Peter den Großen zu bewegen, um sich bei dieser Gelegenheit nach Norden durchschlagen zu können, ein Plan, der mißlang. Durch die Gnade der Engländer oder Franzosen sich auf einem fremden Kriegsschiffe nach Schweden bringen zu lassen, war unter seiner königlichen Würde. So erklärt sich der lange Aufenthalt in Bender. Johann Jakob wird vermutlich auch die Schlußphase in Bender miterlebt haben: Im Januar 1713 wurde Carl XII. von den Türken in Bender angegriffen. Es kam zu schweren Kämpfen Mann gegen Mann. Um den Türken zu zeigen, wie ungebrochen der schwedische Kampfwille sei, befahl der König seine sechs Trompeter und den Hofpauker auf den Balkon des Hauses und ließ sie — mitten im feindlichen Feuer — spielen. Am Abend waren die Schweden überwunden, und man zwang den König, sein Quartier im heutigen Bulgarien zu nehmen. Dort fanden gerade die türkischen Vorbereitungen zu dem Kriege statt, dessen Ausgang zwei Jahre später die Eroberung Belgrads 1715 durch den Prinzen Eugen war. Den berühmten Ritt des Schwedenkönigs von Bulgarien über Wien, Kassel nach Stralsund (22. 11. 1714) hat Johann Jakob Bach nicht mitgemacht. Wenn Buffardin in Leipzig richtig berichtet hat¹³, ist Johann Jakob, anscheinend im Gefolge eines Beauftragten des Königs, noch in Konstantinopel gewesen und dort mit Buffardin — dem Lehrer von Quantz — zusammengetroffen. Carl XII. betrat ein Jahr nach der Rückkehr aus der Türkei erst wieder schwedischen Boden (Dezember 1715), entsprechend der Angabe der „Genealogie“, nach der Johann Jakob ein Jahr vor der Rückkehr des Königs nach Stockholm entlassen worden ist. Zur Komposition selbst sei noch hinzugefügt: Der zur Eile drängende Rhythmus der *Aria di Postiglione* ist historisch bedingt¹⁴. Carl XII. wollte möglichst überraschend Sachsen verlassen und lenkte seine Truppen durch geschicktes Manövrieren unauffällig an die östliche Landesgrenze. Dieser Aufbruch geschah so plötzlich, daß selbst die königliche

¹¹ Vgl. Heubel: *Leben Carls XII.*

¹² Die „Genealogie“ bezeichnet ihn als „Hautboisten“. Das heißt nicht, daß sein Hauptinstrument Oboe war! Als Hautboisten wurden alle Militärmusiker bezeichnet. Man unterschied also zwischen „Oboer“ und „Hautboist“.

¹³ Vgl. „Genealogie“ a. a. O.

¹⁴ Der Oktavsprung des Themas ist kein „Peitschenknallen“, wie auf dem Umschlag der Schallplatte (s. o.) vermutet wird, sondern der Klang des „Zweifüßhörchens, das nur einfache Oktavenrufe hergab“. Vgl. C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig 1920. S. 249.

Kanzlei erst wenige Stunden zuvor den Befehl zum Einpacken erhielt. Johann Jakob wird der Befehl zum Abmarsch sicherlich ebenfalls überrascht haben. In die Leere nach dem Fortgang klingt dann die Fuge hinein, die noch nichts von der Geschmeidigkeit späterer Bachscher Fugen hat.

Für Johann Sebastian's Capriccio kann also mit größerer Wahrscheinlichkeit das Jahr 1706 als Entstehungsjahr gelten. Es bliebe dann eine Komposition der Arnstädter Zeit, denn Johann Sebastian ging erst 1707 nach Mühlhausen.

Chopins Vater

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Bekanntlich stammt Frédéric Chopins Vater Nicolas (geb. am 15. 4. 1771) nicht aus Nancy, sondern aus dem in Französisch-Lothringen gelegenen Orte Marainville. Die Endsilbe „ville“ verleitet Herbert Weinstock (*Chopin, Mensch und Werk*, S. 18) zu der Annahme, daß Marainville ein Städtchen sei. In der dortigen Gegend entspricht bei den meisten Ortsnamen die Endsilbe „ville“ dem deutschen Wort Weiler. Über Nicolas Chopin ist wenig bekannt. Um überhaupt einmal einen Einblick in seinen Werdegang zu erhalten, wandte ich mich kürzlich an den Pfarrer von Marainville mit einigen Fragen. Aus seinem Antwortschreiben ersehe ich, daß er derselbe ist, der im Jahre 1927 — kurz gesagt — entdeckt hat, daß Chopins Vorfahren väterlicherseits in Marainville oder der Umgegend gelebt haben. (Vgl. *Revue Pleyel à Paris, mars 1927*). Er schreibt, daß Marainville ein kleines Dorf mit annähernd 140 Einwohnern sei und so viele wahrscheinlich auch um 1770 gehabt habe. Mich interessierte vor allem, etwas über den Bildungsgang des Nicolas zu erfahren, der doch von 1810 an als Professor am Lyzeum in Warschau wirkte. Meine Anfrage zielte darauf ab, zu erfahren, ob Nicolas ein Collège in einer der nächstgelegenen Städte besucht haben könnte. Sein Vater François war als kleiner Dorfstellmacher und armer Weinbauer kaum in der Lage, den Sohn in ein Alumnat in der Stadt zu schicken. Unmöglich war es bei den damaligen Verkehrsverhältnissen, etwa in der nächsten Stadt, Mirecourt, das 12 km von Marainville entfernt ist, täglich oder mehrmals in der Woche die Schule zu besuchen. Im übrigen gab es damals in Mirecourt nur Elementarschulen. Nancy als Ausbildungsort kam für Nicolas erst recht nicht in Frage, da es 45 km von Marainville entfernt ist. Über den Schulbesuch schreibt mir der Herr Curé zusammenfassend: Nicolas Chopin „*n'était jamais allé à l'école ni à Mirecourt ni à Nancy*“. Ist es da nicht zu verwundern, daß er, ohne in der Kindheit oder in der Jugend eine Schulbildung genossen zu haben, ein angesehenen Lehrer am Warschauer Lyzeum geworden ist? Wie man weiß, hat er 1787 mit 16 Jahren Marainville verlassen und sich wahrscheinlich heimlich, ohne jede Mittel, auf und davon gemacht, warum, läßt sich bis jetzt dokumentarisch nicht nachweisen. Ich neige zu der Ansicht, es habe ihm wohl nicht zugesagt, etwa das Handwerk seines Vaters zu ergreifen oder zeitlebens in ärmlichen Verhältnissen leben zu müssen; denn sein Vater ist erst später — nach seiner zweiten Verheiratung (November 1800) — zu bescheidenem Wohlstande gelangt. Weit ablehnen muß man m. E. die Motive für die Auswanderung des Nicolas, die auf eine Verdächtigung seiner Mutter hinauslaufen, er wäre nicht der rechtmäßige Sohn seines Vaters, sondern der eines polnischen Edelmannes. Ob der sich polnisch gebärdende Schulz, der sich Szulc schrieb, der erste war, der diese Legende aufgebracht hat, ist mir nicht bekannt. James Huneker (*Chopin, der Mensch, der Künstler*, S. 6) schreibt „*Szulc meint, daß er der natürliche Sohn eines polnischen Edelmanns war . . .*“. Szulc folgert das sicherlich aus der Überzeugung, Nicolas Chopin sei, wie früher fälschlich allgemein angenommen wurde, in Nancy, dem Sitz des Königs Stanislaus

Leszinski, geboren und seine Mutter habe sich dort aufgehalten. Wäre Nicolas außerehelich geboren, so könnte man noch zu dieser Annahme kommen. Aber seine Schwester Anne ist ein Jahr vor ihm geboren und als legitime Tochter des François nachgewiesen. Alfred Cortot (*Chopin — Wesen und Gestalt*, S. 83) bringt leider die Legende vom Fehltritt der Großmutter Frédéric Chopins ebenfalls, allerdings mit der Einschränkung: „Diese bloße Vermutung ist übrigens niemals überzeugend unterbaut worden.“ Meines Erachtens treffen die von ihm angeführten Beweggründe für den Ausreißer Nicolas, sie seien „auf die heimliche Überzeugung des Bauernburschen zurückzuführen, die Frucht einer schwachen Stunde seiner Mutter mit einem Edelmann aus dem Gefolge Königs Stanislaus zu sein“, rein psychologisch am allerwenigsten zu. Ein 16jähriger vom Lande macht sich über solche Fragen noch keine Gedanken. Aus dem Gefolge Stanislaus' wird wohl (nach dessen Tode 1766, nicht 1770) kann jemand in das entfernte Dörfchen Marainville gekommen sein und Annäherungsversuche an das Ehefrau des bürgerlichen Stellmachers François gemacht haben.

Da Nicolas sich über seinen Werdegang nie näher geäußert hat, kann man nur vermuten, daß er sich nach seiner Abwanderung aus Lothringen in eine Stadt — vielleicht nach Paris — gewandt hat. Da er bald nach Polen emigrierte, liegt es auch sehr nahe, daß er sich schon in Nancy mit jemandem angefreundet hat, der selbst nach Polen zurückkehren wollte und ihm dort ein Auskommen in Aussicht stellte. Wenn Nicolas dann in Warschau in einer Tabakhandlung die Stellung eines Buchhalters und Kassierers ausgefüllt hat, muß er sich bald die polnische Umgangssprache und wohl auch die Schriftsprache angeeignet haben. Vielleicht hat er auch in der polnischen Grammatik und im Rechnen Privatunterricht genommen, da er es unbedingt im Geschäftsleben brauchte. Während seiner Teilnahme an der polnischen Erhebung (1793/94) hat er sich zweifellos in der polnischen Sprache sehr vervollkommnet. Er brachte es in der Armee bis zum Hauptmann. Die Ausbildung in den elementaren Schulfächern war auch Voraussetzung dafür, daß er von 1796 an als Hauslehrer und Erzieher in adligen polnischen Familien tätig sein konnte. Ob er nach seiner Berufung (1810) als Professor für französische Sprache und Literatur und an der Kriegsschule in Warschau (1812) noch in anderen Fächern Unterricht erteilt hat, steht nicht fest, ist aber nicht ausgeschlossen. Er war ja in jeder Beziehung ein self-made-man. Aber er sprach nicht darüber, daß er Autodidakt war, denn dem Kastengeist jener Zeit galt es nichts, wenn man aus sich heraus zu einer angesehenen gesellschaftlichen Stellung gelangte. Mit anderen Worten, Nicolas handelte als vorsichtiger und weltkluger Mann, der für seine große Familie zu sorgen hatte und nichts von seinem Prestige in Warschauer Gelehrtenkreisen einbüßen wollte.

Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte

VON HANS ALBRECHT, KIEL

La Musique Instrumentale de la Renaissance. Paris 1955. Centre National de la Recherche Scientifique. (Herausgegeben von Jean Jacquot).

La Renaissance dans les Provinces du Nord. Paris 1956. Centre National de la Recherche Scientifique. (Herausgegeben von François Lesure).

Les Fêtes de la Renaissance I. Paris 1956. Centre National de la Recherche Scientifique. (Herausgegeben von Jean Jacquot).

Annales Musicologiques, Tome II. Paris 1954. Société de Musique d'Autrefois.
Dasselbe. *Tome III*. Paris 1955.

Seit dem ersten Colloquium über Probleme der Renaissance, das unter dem Motto „*Musique et Poésie au XVIe siècle*“ im Sommer 1953 stattgefunden hat¹, ist die französische Forschungszentrale, wie man aus der obigen Aufstellung ersieht, nicht müßig gewesen. In dieser Zeitschrift sind kurze Berichte von deutschen Teilnehmern am zweiten Colloquium² und an den ersten „*Entretiens d'Arras*“³ erschienen, in denen auch schon zum Ergebnis der Diskussionen, wie zum Ertrag der Tagungen überhaupt, kritisch Stellung genommen worden ist. Die nun vorliegenden gedruckten Sammelbände mit den Referaten und Diskussionsprotokollen gestatten einen intensiven Einblick in die geleistete wissenschaftliche Arbeit. Alle drei Tagungsthemen sind sozusagen „gefährlich“, und man kann den Mut der Veranstalter nur bewundern. Der Schreiber dieser Zeilen hat an einigen Punkten des ersten Colloquiums eine teilweise scharfe Kritik geübt, die — wie er nach der Lektüre der drei Berichte über die folgenden Colloquia einschränkend betonen möchte — im wesentlichen durch die Kühnheit bedingt war, mit der man sich des Themas „*Musique et Poésie au XVIe siècle*“ in einem Zeitpunkt bemächtigen zu können glaubte, da die Probleme dieses Themas auch nicht im entferntesten als lösbar anzusehen waren. Überall dort, wo an Stelle von Materialdarbietung Synthesen versucht wurden, zeigte sich die Schwäche der wissenschaftlichen Position gegenüber dem z. T. kaum erkannten historischen Sachverhalt oder dem z. T. nur in Umrissen erforschten dokumentarischen Material. Daher waren die Verallgemeinerungen und Einseitigkeiten zu erklären, gegen die sich der Referent mit eindeutigen Argumenten und berechtigten Zweifeln wenden mußte. Wer sich dieser Kritik erinnert, wird verstehen, mit welcher Besorgnis der Schreiber Sammelbände mit vielen Einzelstudien in die Hand genommen hat, in denen Themen von weit größerer „Diffizilität“ behandelt worden sind, und zwar sind diese Themen wiederum nicht nur fachwissenschaftlich „empfindlich“, sondern leider auch z. T. politisch. Von dem Europa, in dem die nationalen Grenzen mehr und mehr wie „*des vestiges archaïques*“ wirken, wie Jacques Chailley es voller nobler Begeisterung und Überzeugung im ersten Band einmal ausdrückt⁴, scheinen wir doch noch einigermaßen entfernt zu sein. Man wird sich also gezwungen sehen, zu Referaten, die sich vom „Nachbars Garten“ mehr aus zweiter Hand als mit Hilfe des eigenen Urteils ein Bild machen, einige deutliche Worte zu sagen. Der Referent begrüßt aber — um das vorwegzunehmen — die Fülle von ausgezeichneten, sachlichen und streng „am Material bleibenden“ Studien auf das lebhafteste und gestattet sich, daran zu erinnern, daß auch der von ihm rezensierte Bericht über „*Musique et Poésie au XVIe siècle*“ mit einer ganzen Anzahl von Studien Anlaß zu ehrlichem Beifall bot.

Die am Kopfe dieses Beitrages gegebene Aufstellung über die zu besprechenden Publikationen berücksichtigt zunächst die drei Berichtbände, die das Centre National de la Recherche Scientifique herausgegeben hat, und zwar in der Reihenfolge der Konferenzen. Das Colloquium über „*La Musique Instrumentale de la Renaissance*“ hat vom 28. März bis zum 2. April 1954 in Paris stattgefunden; es wurde von der „*Groupe d'Etudes Musicales de la Renaissance*“ veranstaltet, die sich beim ersten Colloquium konstituiert hatte. Der mehr als stattliche Berichtband umfaßt 394 Seiten, darin dankenswerterweise ein alphabetisches Register von 18 Seiten. Für dieses Register muß man dem Herausgeber, Jean Jacques, ein Sonderlob aussprechen. Nur allzu viele Sammelpublikationen leiden darunter, daß sie ohne Register sind, besonders die Festschriften für einzelne Gelehrte. Dabei benötigt der Benutzer nirgends einen alphabetischen Index so sehr wie in Veröffentlichungen mit Einzelstudien verschiedener Autoren. Wie wir z. B. auf ein Register zu den *Acta Musicologica* warten, so

¹ S. Hans Albrecht, *Musik und Dichtkunst im 16. Jahrhundert*. Die Musikforschung VIII, 1955, S. 335 ff.

² S. Wilfried Brennecke, *Journées internationales d'études sur la musique instrumentale*. Die Musikforschung VII, 1954, S. 468 f.

³ S. Günter Birkner, *Entretiens d'Arras 1954*. Die Musikforschung VII, S. 467.

⁴ *Allocution in La Musique Instrumentale* . . . , S. 17.

hoffen wir, daß das Vorbild der französischen Sammelpublikationen allmählich wirkt, d. h. daß keine ähnliche Publikation mehr ohne alphabetischen Index erscheint.

Die Reihe der — in den romanischen Ländern noch mehr als in den slawischen und germanischen — üblichen Geleitworte und Ansprachen eröffnet ein informatives und hervorragend disponiertes Vorwort von Jean Jacquot, aus dem man einen Überblick auch über die musikalischen und gesellschaftlichen Veranstaltungen während der Colloquiumstage gewinnt. Für das Centre National spricht der Ästhetiker der Sorbonne, Etienne Souriau, außerordentlich kluge und klare Worte, deren Lektüre man nur empfehlen kann. Ihm schließt sich Jacques Duron als *Chef du Service des Lettres* in der Generaldirektion der Künste und Wissenschaften (*Lettres*) an. Dann nimmt der zur Zeit einzige musikwissenschaftliche Lehrstuhlinhaber in Frankreich, Jacques Chailley von der Sorbonne, das Wort zu einem Überblick über Sinn und Aufgabe des dem Colloquium gestellten Themas, einer Zusammenfassung, die gerade wegen ihrer Konzentriertheit besondere Anerkennung verdient. Der Literaturhistoriker der Sorbonne, Raymond Lebègue, dessen Name weit über die französischen Grenzen hinaus einen guten Klang hat, hat sich dieses Mal aus Florenz mit einer hübschen Erinnerung an instrumental musizierende Damen und Poeten der Renaissance gemeldet.

Auf der 23. Seite beginnen dann die eigentlichen Referate. (Die Spezialdiskussionen zu diesen sind, wie Jacquot im Vorwort bekannt gibt, im allgemeinen aus Raummangel nicht abgedruckt, dafür ist aber die allgemeine Abschlußdiskussion ziemlich ausführlich wiedergegeben.) Den Reigen eröffnet G. Thibault mit einem Thema, für das sie durch ihre Arbeiten über Bildzeugnisse zur frühen Instrumentalmusik⁵ Autorität ist: *Le Concert instrumental au XVe siècle*. Was sie auf zehn Seiten an Material zu diesem Thema liefert und auswertet, läßt sich an dieser Stelle nicht einmal nüchtern aufzählen. Jedenfalls handelt es sich um eine höchst instruktive Studie, die in einzelnen Punkten grundlegende Fragen anschnidet, wie etwa die Ornamentierung vokaler Musik bei instrumentalem Arrangement.

Emile Haraszi versucht in seinem Beitrag über *Les Musiciens de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon* einen umfassenden Überblick über die Instrumentalisten des ungarischen Königshofes unter Mathias Corvinus zu geben. Man kann bezweifeln, daß ein solcher Überblick dem Thema des Colloquiums gerecht wird. Es wird außerdem sehr viel altes Material kompiliert, ohne daß man immer den Eindruck gewinnt, als sei es noch einmal überprüft worden. Wenn sich derartige Bedenken einstellen, so fußen sie z. T. auch auf der Tatsache, daß der Autor offensichtlich mit Zitaten und Werktiteln nicht sehr sorgfältig verfährt, der Verdacht, auch sein Material sei nicht immer mit letzter Sorgfalt ausgesucht und nachgeprüft, ist also nicht abwegig. Als Belege für diese Behauptung seien folgende Fehler zitiert. Auf Seite 48 findet sich in Fußnote 62 die Literaturangabe: *Julius Friedlander, Die italienischen Schaummusen XV. Jahrhunderts*. Wer sich solche elementaren Fehler leistet, kann deutsche Literatur wohl kaum richtig lesen. Wenn aber der Autor hier nur nachlässig Korrektur gelesen haben sollte, dann erheben sich gegen die Zuverlässigkeit seiner Zitate erst recht schwere Bedenken. Infolgedessen ist man auch von der Richtigkeit der italienischen Zitate auf Seite 50 keineswegs überzeugt, obwohl Beatrice von Aragon vielleicht „redeputa“ statt „recevuta“ geschrieben hat bzw. die *Monumenta Hungariae historica*, aus denen Haraszi zitiert, eine so verderbte Orthographie bringen. Wenn man aber auf Seite 51 liest, Barbireau sei „sang master“ an Notre-Dame zu Notre-Dame gewesen und durch die Fußnote 74 belehrt wird, daß Haraszi sein Wissen ausschließlich aus französischsprachigen Schriften hat, dann glaubt man mehr an nachlässiges Zitieren des Autors als an falsche Angaben in seinen Quellen. Schwerer wiegt, daß auf Seite 53 biographische Angaben über Erasmus Lapidica gemacht werden, ohne daß der wichtige Aufsatz von R. Lunelli über *Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento* aus

⁵ Vgl. ihre Studie über *Le Concert instrumental dans l'art flamand in La Renaissance dans les Provinces du Nord*.

den Acta Musicologica XXI, 1949 (also aus dem internationalen Fachblatt) erwähnt wird. Das Urteil über Heinrich Finck auf Seite 54 ist in der alleinigen Auswertung der Äußerungen Hermann Fincks zum mindesten unvorsichtig und vorschnell. Nochmals: Es fragt sich sehr, wem mit einer offenbar ziemlich unkritischen Kompilation von Musikernachrichten und dergleichen bei einem Colloquium über die Instrumentalmusik der Renaissance eigentlich gedient ist.

Wenn Daniel Hertz seinen Beitrag *Les Styles instrumentaux dans la musique de la renaissance* betitelt, so übernimmt er sich offenbar. Auf zwölf Seiten Text, mit drei Seiten Beispielen und einer Tabelle läßt sich solch ein Thema nicht behandeln. Außerdem aber meint der Autor gar nicht die Instrumentalstile, sondern die Technik des instrumentalen Satzes bzw. des Arrangements für bestimmte Instrumente oder Instrumentengruppen. Liest man das Referat mit diesen Einschränkungen, so gewinnt man einige nicht uninteressante Anregungen. Indessen dürfte der Ansatz des Autors zur Definition gewisser instrumentaler Satztechniken kaum auf allgemeine Zustimmung rechnen können. Er behauptet auf Seite 66 zu einer Pavane: « *c'est la carrure qui indique que cette musique est conçue pour les instruments. Cette pavane est un exemple aussi clair qu'on puisse trouver de composition de la forme 4 + 4 + 4 + 4 . . .* » Das ist eine kühne These. Die „Quadratur“, d. h. die Vier- oder Zweitaktgliederung, als Kennzeichen der instrumentalen Konzeption anerkennen, wäre gleichbedeutend damit, daß man manches italienische Liedchen des 15. Jahrhunderts — um nur diese aus der Fülle des Liedmaterials herauszuheben — für primär instrumental komponiert ansähe, sobald sie eben jene fatale „carrure“ zeigten, die Hertz als untrügliches Merkmal des Instrumentalen bezeichnet (z. B. „*Che mangera la sposa la prima sera*“ oder „*Dammene un poco di quella mazza crocca*“). Sollte die „quadratische“ Disposition nicht eher auf den Tanz hindeuten, und zwar auf das Tanzlied ebenso wie auf den Instrumentaltanz? Und wie verhält es sich mit Instrumentalstücken, die keine „carrure“ zeigen? Hertz spricht auf Seite 73 ausdrücklich davon, daß er bis dahin nur Tänze als instrumentale Formen herangezogen habe; er merkt offenbar nicht, daß er sich dadurch hat verleiten lassen, Tanzcharakter mit instrumentalem „Stil“ zu identifizieren. Davor hätten ihn aber die Tanzlieder aller Nationen bewahren müssen. Was er dann über intavolierte Vokalmusik berichtet, ist reichlich allgemein und stützt sich zudem nur auf französische Tabulaturen. Prompt stellen sich dann auch allerlei Verlegenheiten ein, als es sich um die Ricercari und Fantasien handelt. Hertz nennt sie vorsichtshalber „abstrakte“ Stücke. Sie passen ihm schlecht in seine Konzeption, denn seine These lautet expressis verbis (S. 75; ins Deutsche übersetzt): „*daß ein charakteristischer Instrumentalstil sich vorwiegend in der Musik von freierer Satzweise, ohne imitierenden Kontrapunkt und besonders in den Tänzen entwickelt hat.*“ Er zieht als Beleg Venegas de Henestrosas *Diferencias sobre las Vacas* heran, ein nicht überzeugendes Verfahren; denn entweder erkennt man den instrumentalen Charakter par excellence dieser Stücke an, dann ist die These des Autors falsch, oder man erklärt alle aus dem Kontrapunkt stammende und virtuose Musik für dem Wesen nach nicht-instrumental, dann stellt man sich gegenüber dem historischen Tatsachenbefund blind. Das wirkliche Problem, das der Instrumentalsatz des 16. Jahrhunderts stellt, wird hier nicht im entferntesten gelöst; die mannigfaltig geknüpften Fäden, mit denen Vokalpolyphonie und Instrumentaltechnik verbunden sind, werden vielmehr kurzerhand dadurch zerrissen, daß die nichtpolyphone Musik als Mutterboden der reinen Instrumentalmusik bezeichnet wird⁶.

Auf sehr viel festerem Gelände befindet man sich bei Thurston Dart, der über *Origines et sources de la musique de chambre en Angleterre (1500—1530)* berichtet, obwohl auch er

⁶ In Fußnote 15 zitiert Hertz Blumes *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite* ohne den Namen des Autors. Das ist nur ein Fehler von vielen dieser Art, die sich im ganzen Band finden, vor allem bei nicht-französischen Wörtern (S. 65 „*Studien zur Solistischen Lautenpraxis . . .*“). Ohne die Schwierigkeiten der völligen Fehlervermeidung bei fremdsprachigen Texten zu verkennen, muß man doch etwas mehr Sorgfalt erwarten, als Autoren und Setzer bzw. auch die Korrektoren hier haben walten lassen.

nicht ohne Hypothesen auskommt. Seine Frage nach den wirklichen Ursprüngen der englischen Kammermusik beantwortet er mit Hilfe einer Untersuchung der frühen Regierungszeit Heinrichs VIII., d. h. der Kammermusik aus den Jahren 1509—1530. Er bespricht die Quellen und widmet sein Augenmerk insbesondere den freien Stücken, unter denen eine Fantasie von William Cornysh ihrer „*tetrachordalen*“ Substanz und ihres „*palindromen*“ Themas wegen ihm wie ein intellektuelles Experiment scheint. In der Instrumentalpolyphonie aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sieht Dart zwei Richtungen: eine italo-flämische (Tiburtino, Willaert) und eine englische. Diese zeichne sich dadurch aus, daß sie Fantasien mit ostinaten Rhythmen um einen *cantus firmus* herum baue, während die italienische Fantasie harmonisches Spiel oder melodische „Rouladen“ zeige. Auf Darts Thesen antwortet Ernst Hermann Meyer in einer nachträglich formulierten schriftlichen Erklärung mit einiger Skopsis. Diese richtet sich zunächst gegen die Verwendung des Begriffes „Fantasie“ für die Zeugnisse ältester englischer Kammermusik. Meyer polemisiert ferner gegen einen Satz Darts, wonach diese Musik von einer „*petite coterie sous le haut patronage et avec la vive sympathie du roi Henri*“ geschaffen worden sei. So wahr es sei, daß alle uns bekannte englische Musik dieser Epoche vom Hofe Heinrichs VIII. stamme und daß der Einfluß des Hofes auf die Musik außerhalb des Hofes sehr bedeutend gewesen sei, so rechtfertige das Darts Folgerungen nicht. Das Entstehen der englischen Kammermusik sei — kurz gesagt — eine „*historische Notwendigkeit*“ gewesen, die aus dem kulturellen „*Klima*“ der Zeit erwachsen sei. Aus Darts Replik ist bemerkenswert, daß er dem Klima der Renaissance — in Meyers Wortsinn also auch dem Humanismus, der Reformation und dem Aufstieg der Mittelklassen — eine entscheidende Rolle bei der Schaffung der neuen musikalischen Gattung nicht zugestehen kann, weil alle diese geistigen Bewegungen dem Hofe Heinrichs VIII. in den fraglichen Jahren noch fremd waren; der Hof sei bis 1525 noch mittelalterlich geblieben. Hier scheiden sich die Geister und Methoden. Der englische Empirist sieht den musikhistorischen Vorgang mit aller Nüchternheit, um die wir ihn nur allzu oft beneiden könnten, der aus der deutschen Geisteswissenschaft kommende Musikhistoriker wehrt sich dagegen, daß der „Zeitgeist“ nicht die entscheidende Rolle gespielt haben soll, auch dort nicht, wo man ihn vielleicht nicht unmittelbar gespürt habe. Der „Renaissancemensch“ und „Humanist“ wider Willen scheint hier postuliert zu werden. Was man dazu aus der Ferne allgemeiner Anschauungen über das Wesen der Musik schlechthin sagen kann, ist nur: Über das „Moderne“ oder „Mittelalterliche“ der hier in Frage stehenden Musik kann immer nur sie selbst Auskunft geben, und es ist dabei ziemlich nebensächlich, ob um sie herum Renaissance, Reformation und Aufstieg der bürgerlichen Schichten begonnen haben, oder ob der Hof noch mittelalterlich-„höfisch“ dachte. Die geistesgeschichtliche „Ambiance“ als Ausgangspunkt stilistischer Erörterungen ist allmählich suspekt geworden, und die Determination und Prädestination musikalischer Vorgänge durch den jeweiligen „Geist der Zeit“ sollte für geraume Zeit in der Musikwissenschaft einmal einer Methode weichen, die alle solche geistesgeschichtlichen Aspekte nachträglich (zur Bestätigung musikalischer Sachverhalte und — mit äußerster Vorsicht — auch zur Erkenntnis letzter Zusammenhänge) wirken läßt.

Einen sehr lesenswerten, instruktiven und klärenden Beitrag liefert Denis Stevens, *Les Sources de l' „In Nomine“*. Indem er den Beziehungen zwischen den In Nomine-Kompositionen und der Messe „*Gloria tibi Trinitas*“ von John Taverner nachgeht, kommt er zu einer regelrechten „*filiation*“, die er in einer Tabelle darstellt (S. 89); sie führt über das Mulliner Book schließlich bis zu Purcell. Am Anfang steht die Taverner-Messe, steht aber auch das Improvisieren der „Tudor“-Organisten über einen *cantus planus*. — Ebenso klar, auf Tatsachen gestützt und informativ ist der Bericht über *Le Répertoire instrumental anglais: 1550—1585* von Jeremy Noble. Es handelt sich um eine der so unendlich wichtigen Quellenforschungen, die in einen Index der Hs. Add. 31.390 des Britischen Museums mündet, ein Ms. von ca. 1578, das auf 130 großen Folioblättern 130 Stücke enthält und

dessen Titelblatt lautet: "A booke of In nomines and other solfainge songes of v: vi: vii: and viii: parts for voyces or Instruments". Der mit aller Sorgfalt gearbeitete Index wird ergänzt durch ein Konkordanzverzeichnis, das nach Hss. und Drucken getrennt ist. Ein ausgezeichnete und wichtiger Beitrag zur englischen Musikgeschichte des späten 16. Jahrhunderts! — Elizabeth Cole beschäftigt sich mit *L'Anthologie de Madrigaux et de Musique Instrumentale pour Ensembles de Francis Tregian*. Tregian gehörte zu den militanten Gegnern der Reformation in seinem Vaterland, zu der katholischen „Widerstandsbewegung“ des elisabethanischen Zeitalters. (E. Cole braucht selbst den Ausdruck „*mouvement catholique de résistance*“.) Der Beitrag ist keineswegs unwissenschaftlich, wenn auch gelegentlich das Mitgefühl mit Familie Tregian und den katholischen Emigranten etwas subjektives *Espressivo* hineinbringt; aber so etwas gehört unter Umständen zum „Timbre“ einer Untersuchung und hindert auch den noch so interessierten Spezialistenleser am unvermeidlichen Nachlassen der Konzentration. Es kommt jedenfalls eine sehr eingehende und anregende Studie über italienisch-englische Wechselbeziehungen dabei heraus, die an Hand der Tregianschen Sammlung, eines Ms. des Britischen Museums, dargestellt, aber auch weiter verfolgt werden. Die Autorin besitzt das britische Erzählertalent, das auch die trockenste Materie zum mindesten lesbar zu machen weiß, und den angelsächsischen Humor, der sie das Epigramm

*Inglese italianato
e un diavolo incarnato*

ebensowenig verschweigen läßt wie die Tatsache, daß nicht nur die „*liberté du culte*“ (des katholischen) die „mittellosen“ (*impécunieux*) englischen Musiker nach Italien zog, sondern auch „*abondance d'argent*“. Die große Elisabeth war eben auch noch „*réputée pour sa parcimonie*“. Wie gesagt, alle solche Einzelheiten „schmücken“ eine saubere und aufschlußreiche wissenschaftliche Studie, die nicht nur den Kenner der englischen Musikgeschichte interessiert.

Die drei deutschen Beiträge eröffnet Wilfried Brennecke mit einer Untersuchung über *Musique instrumentale d'après un manuscrit allemand. Ratisbonne, ms. A.R. 940/41*. Es handelt sich um ein Problem, das mit den Forschungen des Autors zu dem genannten Ms. in engster Berührung steht⁷. Aus der Fülle der nur mit Textmarken oder als „Gallica“ bezeichneten Stücke der Hs. bleiben 27 Werke als instrumentale (bzw. in der Quelle als instrumentale Arrangements fungierend) übrig, 16 sind deutschen, 11 französischen Ursprungs. Es sind, im Grunde genommen, carmina, sie gehören also zur Gruppe der in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert nachweisbaren instrumentale musizierten Stücke vokaler Provenienz, zu denen neuere Forschungen vorliegen⁸, auf die Brennecke sich auch bezieht. Technisch und stilistisch läßt sich an ihnen natürlich kaum instrumentale Eigenart nachweisen, und damit gibt sich klugerweise der Autor auch zufrieden. Begrüßenswert sind die Appendices mit neueren, die erwähnte Arbeit des Autors ergänzenden Konkordanz-Nachweisen.

Ernst Hermann Meyer widmet sich einem Thema, das ihn seit langem beschäftigt und dem er konstant bleibende, interessante Seiten abzugewinnen weiß: *L'Élément populaire dans les danses instrumentales allemandes jusqu'à la Guerre de Trente Ans*. Der Beitrag geht also beträchtlich über die Grenzen der Renaissance hinaus, denn in der deutschen Musikgeschichte kann man die Jahrzehnte von ca. 1580 bis ca. 1620 wohl im wesentlichen nicht mehr als von der Renaissance geprägt bezeichnen. Wenn überhaupt der Begriff „Barockmusik“ sich als Korrelat zum kunsthistorischen Begriff „Barock“ auffassen läßt, so trägt dazu (schon seit Curt Sachs' Prägung des Terminus) in erster Linie der Stilcharakter

⁷ Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Kassel 1953.

⁸ Kurt Gudewill, Artikel *Carmen* in MGG; ders., *Vokale und instrumentale Stilmomente in textlosen Kompositionen des Glogauer Liederbuches* in Kongreßbericht Bamberg, Kassel 1953.

der italienischen und deutschen Musik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts bei. Meyer geht es aber in seinem Zusammenhang offensichtlich nicht um derartige Stilepochenbegrenzungen. Er benutzt den von der sowjetischen Musikwissenschaft geprägten Terminus „Intonation“, den Assafjew-Glebow eingeführt hat, um damit „die Summe der individuellen und typischen Kennzeichen“ zu erfassen, durch die sich die Musik einer Nation, einer Periode oder einer Gattung von der anderer Nationen, Perioden oder Gattungen unterscheidet. Es handelt sich also um etwas Ähnliches wie den „Gesamtcharakter“ oder die „Gestimmtheit“, mit denen man in der deutschen Musikwissenschaft der Jahre um 1920 an ebendasselbe Problem heranzukommen hoffte, das die Russen mit Hilfe der „Intonation“ zu lösen versuchen und dem auch Meyer sich mit seiner (bis ins äußerste Detail) imponierenden Sachkenntnis wie mit einer gewissen enthusiastischen Überzeugung zuwendet. Die enge Verwandtschaft mit den Thesen der deutschen Folkloristik ist besonders auffallend. Da begegnen uns also die „romantischen“ Vorstellungen von der Volksmusik, die (einstmals, in der guten alten Zeit, muß man stillschweigend ergänzen) „die ganze Bevölkerung der Städte und des Landes sang und spielte“ („la musique populaire allemande que chantait et jouait la population entière des villes et de la campagne“). Sie ist zuweilen kollektiv entstanden, durch eine Gemeinschaft von Menschen geschaffen oder umgeschaffen („Parfois elle s'est formée collectivement, c'est-à-dire par une collectivité d'hommes dans sa forme originale ou bien collectivement par la suite, de localité à localité et d'une année à l'autre, par le peuple lui-même.“) Andere Richtungen sprechen statt vom „Volk“ oder vom „ganzen Volk“ lieber von den „Grundschichten“ oder, um dem Begriff das streng Soziographische und Klassenmäßige zu nehmen, von den „seelischen Grundschichten“. Gemeint ist vielleicht nicht genau dasselbe, aber die Herkunft des — wie man sagen möchte — ethischen Akzents, der positiven Wertbetonung und der romantischen Verklärung ist in beiden Fällen dieselbe: die Ideologie der „Natur“-Verherrlichung Rousseaus, die romantische Entdeckung des unverbildeten, eo ipso tugendhaften Volks („Ein Kanadier, der noch *Europens* überbüdnete Höflichkeit nicht kannte“) und als letzte Etappe die Jugendbewegung in allen ihren Schattierungen. Die historische Wissenschaft wird immer wieder die strenge Frage an die Begeisterten dieser Art richten müssen: Woher weiß man das alles so genau, und ist es dokumentarisch nachweisbar? Vieles harrt auch auf der Seite der Musikhistorie noch der unbestehlichen Untersuchung, z. B. die Übernahme — oder vorsichtiger: der Einfluß — des „Volksmusikalischen“ in der Kunstmusik. Hier gibt es bisher außer Detailforschungen leider noch viel allgemeine Behauptungen ohne Beweise. Nicht daß etwas „nach Volksmusik klingt“, ist der Nachweis, daß Beethoven oder Schumann aus dem „unerschöpflichen Born“ edler, unverdorberer Volkskunst geschöpft haben, sondern Wissenschaft hat dann schon mindestens aufzuzeigen, woher es stammt oder doch stammen könnte und ob der Komponist die verwandte Melodie überhaupt kennen konnte. Wenn bei diesem Thema etwas verweilt worden ist, so nicht etwa, weil der Beitrag Meyers ein Schulbeispiel für unbegründete Folgerungen wäre, sondern nur weil hier eines der brennendsten Probleme der Musikgeschichte — besonders der deutschen des 17. bis 19. Jahrhunderts — angeschnitten wird, dessen Lösung auch für die Beurteilung ganzer musikgeschichtlicher Epochen von unabsehbarer Bedeutung werden kann (Ars antiqua, Ars nova, Moderne). Meyer bringt sehr einleuchtende Beispiele für die Affinität der deutschen Instrumentaltänze zum Volkslied, aber der eigentliche „Verwandtschaftsgrad“ bleibt auch bei ihm unbestimmt, d. h. wie und über welche etwaigen gemeinsamen Verwandten der Instrumentaltanz und die Volkweisen miteinander verwandt geworden sind, ja, wer in jedem Falle zur älteren, wer zur jüngeren Familiengeneration gehört usw. Hier ist also noch sehr viel zu tun, und gerade in der von Meyer eingeschlagenen Richtung wird man sehr bald darauf stoßen, daß Ähnlichkeit nicht immer mit Verwandtschaft identisch zu sein braucht.

Mit besonderer Hochachtung muß man den sehr wichtigen Artikel von Zofia Lissa über *La Formation du style national dans la musique instrumentale polonaise de la renaissance* hervorheben. Es ist für einen deutschen Musikforscher sehr schwierig, sich zu diesem Thema zu äußern, vor allem wenn er selbst sich besonders mit der deutschen Kunstmusik des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt. Bei Namen wie Heinrich Finck drohen sofort nationale Ressentiments wach zu werden, und man läuft Gefahr, eine Art von „Kopernikus-Komplex“ zu aktivieren. Glücklicherweise findet Z. Lissa den rechten Ton, und was sie an rein polnischen Meistern und Quellen nachweisen kann, vermittelt zum ersten Male der „westlichen“ Musikwissenschaft ein Bild von der lebhaften Tätigkeit polnischer Musiker und Komponisten im Zeitalter der Renaissance, die für das westslawische Europa bekanntlich eine Blüte des geistigen Lebens mit sich brachte. (Polnische Darstellungen sind bisher leider schon der sprachlichen Schwierigkeiten wegen außerhalb der slawischen Wissenschaft fast unbekannt und ungewürdigt geblieben.) — An dieser Stelle braucht auf den kleinen Diskussionsbeitrag von Safford Cape *A propos d'enregistrements de danses du moyen-âge et de la renaissance* nur hingewiesen zu werden, so verlockend eine Diskussion über die Ansichten des bekannten „Realisators“ alter Musik zur Aufführungspraxis auch wäre.

Otto Gombosi legt noch einmal (es war kurz vor seinem Tode) seine Anschauungen über die „echte“ Gestalt der Musik des 16. Jahrhunderts in einem Beitrag *A la recherche de la forme dans la musique de la renaissance: Francesco da Milano* nieder. Es bedarf keiner Betonung, daß die Ausführungen mit bestechender Klugheit und systematischer (fast sokratischer) Methode aufgebaut sind. Trotzdem zeigt sich in einem Auszug aus der anschließenden Diskussion, daß man sich über die Tendenzen Gombosis nicht einig war. Dessen dazu eingeholte Erklärung wird dann allerdings sehr deutlich, so deutlich, wie es seine Art war, wenn man in seine Thesen falsche Tendenzen „hineininterpretierte“. Was dabei als Kardinalpunkt betont wird, ist: Die Setzung der Mensur- oder Taktstriche nach den alten Tempora sei falsch, da sie die dreiteiligen Metren, die „*inhérents à la musique*“ seien, nicht berücksichtige; die Mehrzahl der Musikforscher sei aber „*totalement incapable de suivre l'esprit*“ der Musik, daher müsse der Editor diesen Geist im Notenbild deutlich machen. Ob der alte Komponist sich gewisser formaler Eigenarten seines Werks bewußt gewesen sei oder nicht, entbinde den Forscher nicht von der kritischen Untersuchung dieser formalen Eigenarten. Was für und gegen diese Hypothesen, mit denen Gombosi in die Fußstapfen Leichtenritts u. a. trat, zu sagen ist, würde den Raum eines Berichtes sprengen und ist außerdem verschiedentlich schon berührt worden. — In knapper, wohlgeordneter und mit instruktiven Beispielen versehener Form berichtet R. de Morcourt über die Lautentabulatur eines fast unbekanntem italienischen Meisters: *Le livre de Tablature de luth de Domenico Bianchini (1546)*. Das Buch enthält sowohl Ricercari und Balli als auch Intavolierungen von Vokalkompositionen. Der Autor beschäftigt sich dankenswerterweise besonders mit den Charakteristika der Intavolierungen (chromatischen Alterationen etc.); er kommt also weitgehend zu einer wirklichen Untersuchung des spezifisch Instrumentalen. Den Ricercari widmet er eine eingehende Untersuchung (Stück für Stück), deren Ergebnis etwa lautet, daß Bianchini nicht den Verlockungen seines Instruments zu virtuosen Effekten zum Opfer gefallen sei, sondern daß die Ricercari zwar instrumental, aber „*surtout de musique*“ seien. — Zur Lektüre besonders empfohlen sei dann auch der Artikel von David Lumsden: *De quelques éléments étrangers dans la musique anglaise pour le luth*. Er weist nach, daß in den englischen Quellen spanische Musik nicht erwähnt wird, im Gegensatz zur intensiven Beschäftigung mit französischen Chansons und italienischen Fantasien, und daß deutsche Beispiele sich auf einfache Choralbearbeitungen zu beschränken scheinen. Nach etwa 1570 aber läßt der ausländische Einfluß überhaupt nach, und zwischen 1580 und 1610 setzen sich die englischen Musiker allein durch.

Zur spanischen Musik äußert sich relativ eingehend Emilio Pujol mit einem Referat über *Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au*

XVIe siècle et au XVIIe. Er gibt, im Grunde genommen, einen regelrechten Abriss der Musik für diese beiden Instrumente, der gerade dem nicht auf spanische Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts spezialisierten Musikhistoriker sehr willkommen ist. Zur oft problematischen Formengeschichte sowie zum Verhältnis von spanischen und außerspanischen Kompositionen hat sich Margarete Reimann in letzter Zeit des öfteren in grundlegenden Aufsätzen geäußert⁹. Diese Problematik aufzureißen, liegt Pujol offenbar fern. Der Nichtspezialist wird sich besonders die Warnung merken, daß Vihuela und Gitarre sich nie gegenseitig vertreten können. Die getreue Wiedergabe von Gitarrenstücken auf der Vihuela sei ebenso unmöglich wie das Spiel des Vihuelarepertoires auf der Gitarre.

Santiago Kastner widmet sich den *Rapports entre Schlick et Cabezón*. Es handelt sich im wesentlichen um den Versuch, persönliche Beziehungen über Friedrich II. von der Pfalz glaubhaft zu machen. Dabei wird allerdings vergessen, daß dieser Fürst zum Protestantismus übergetreten war; ob unter diesen Umständen sich Karl V. bei dem Religionsgespräch in Hagenau 1540 besonders gern an den Heidelberger Organisten erinnert hat, scheint doch fraglich, zumal er es bloß deshalb getan haben soll, weil Schlick 1502 und 1510 die von J. Billung erbaute Orgel der Hagenauer St. Georgskirche abgenommen hatte. Alle Beziehungen, die zwischen Schlick, Bredemers und Cabezón auf Grund dynastischer Verwandtschaften (Karl V. war Oheim der Pfalzgrafin Elisabeth und Vater Philipps II.) angenommen werden, setzen voraus, daß die Beziehungen zwischen den Fürsten gut waren und daß Karl V. seinen Bredemers, Friedrich II. seinen Schlick und Philipp II. seinen Cabezón stets als Gesprächsstoff untereinander verwendeten oder gar diese Hoforganisten zu persönlicher Fühlungnahme miteinander ermunterten. Der verehrte Autor, dem wir so manche ausgezeichnete Studie und so viele Bereicherungen unseres Wissens verdanken, möge die Zweifel an seinen gelegentlich etwas weitgehenden Hypothesen nicht als völlige Ablehnung seiner Hauptthese betrachten, daß nämlich Schlick in Spanien, besonders bei Cabezón, die Nachwirkung ausgeübt habe, die ihm in Deutschland — Kastner behauptet: wegen des wohl brillanteren, aber äußerlicheren Stils des guten Paulus Hofhaimer — versagt blieb.

Zu den besten Studien des Bandes gehört zweifelsohne der Beitrag über *Les Sources de la musique pour le clavier en Angleterre* von John Ward. Der hervorragende Kenner der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts gibt hier nicht etwa nur eine Quellenbeschreibung oder -geschichte, sondern geht sehr konzentriert, aber mit treffenden Formulierungen auch auf satztechnische und stilistische Fragen ein, wobei er sich gelegentlich kritisch mit D. Stevens über Probleme des *Mulliner Book* auseinandersetzt. Dessen Bemerkungen zu dieser Kritik reichen leider nicht aus, um Wards Einwände zu widerlegen, so daß dieser mit einigen abschließenden Feststellungen zu Stevens' Replik Recht behält. — Thurston Dart nimmt dann nochmals das Wort zu einem Referat über *Le manuscrit pour le virginal de Trinity College, Dublin*. Es handelt sich um das inzwischen von J. Ward edierte *Dublin Virginal Manuscript*, über das Dart hier nur kurz berichtet, wobei er auf seinen Artikel *New Sources of Virginal Music* in *Music and Letters* (April 1954) und seine Rezension der Wardschen Transkription in *The Musical Times* verweist.

Jean Jacquot gibt einen in jeder Beziehung interessanten Bericht *Sur quelques formes de la musique de clavier élisabéthaine (d'après des oeuvres inédites de John Bull)*. Hier kann unmöglich der ganze Inhalt dieser Studie rekapituliert werden; es sei daher dem Referenten gestattet, sich auch mit der Form zu befassen. Jacquot besitzt die (für jeden deutschen Wissenschaftler) beneidenswerte französische Fähigkeit, seinen Gedanken ein sprachliches Gewand von hervorragender Schönheit, aber ohne irgendwelchen luxuriösen Pomp zu geben. Diese Einkleidung ist dem, was er zu sagen hat, in jedem Satz in hervorragender Weise angemessen. Jacquot besitzt nämlich auch die (für den deutschen Wissenschaftler ebenfalls) beneidenswerte französische Fähigkeit, über die „esthétique“ eines musikalischen Kunst-

⁹ Vgl. nur ihren Beitrag in diesem Heft.

werks oder eines Komponisten so zu sprechen, daß der Leser sich darunter etwas vorstellen kann. Es ist keine „Schönrederei“, in die der deutsche Musikjournalist verfällt, wenn er „elegant“ schreiben will, und mit der uns kunsthistorische Vortragsredner (wie Max Deri) und Literaturdeuter (wie Conrad Wandrey) ein so schlechtes Vorbild gegeben haben, daß man selbst das Feuilleton bestredigierter Tageszeitungen nur „in voller Abwehrbereitschaft“ lesen kann. Es geht den Dingen nicht weniger und nicht unseriöser auf den Grund als ein mit aller Gedankenakrobatik unserer „profondeur allemande“ einherschreitender, interpretierender Essay aus unseren Federn. Jacquot „kann einfach“ das Timbre, die Form, die Atmosphäre, das Wesen einer Komposition in einer Sprache schildern, die dem Musikstück adäquat ist. Was aber an seiner Studie über einige Stücke Bulls besticht, ist das hohe Sachverständnis. Nicht nur, was er zur allgemeinen geistigen Situation des elisabethanischen Zeitalters klug und mit überzeugendem Einfühlungsvermögen zu sagen weiß, daß also ein äußerst gebildeter Kenner zu Wort kommt, veranlaßt den Berichterstatter zu seinem Loblied, sondern gerade die Fülle an feinsinnigen und treffenden Beobachtungen, die der Musik selber gewidmet sind. Besonderen Dank schuldet man dem Autor auch für den vollständigen Abdruck der Bullschen Variationen „*Why aske yee*“. Der Beitrag verdient schon wegen der rein wissenschaftlichen (historischen wie systematischen) Partien lebhaftes Interesse; dieser Partien wegen wird er auch von demjenigen deutschen Leser gern benutzt werden, dem die Diktion in ihren Einzelschönheiten und die ästhetische Schilderung deshalb nicht ganz zugänglich sein sollten, weil er die Sprache nicht so weitgehend beherrscht.

Etwas für Orgelbauforscher und Organisten bringt Pierre Hardouin mit seinem Referat *La composition des orgues que pouvaient toucher les musiciens Parisiens aux alentours de 1600*. Der stoffreiche Bericht bringt eine Fülle von Namen und Beschreibungen, die für die Geschichte des französischen Orgelbaus und der Orgelmusik aufschlußreich sind. — Der bekannte Orgelmusikforscher Norbert Dufourcq zieht dagegen die Grenzen seiner Ausführungen thematisch und zeitlich etwas weiter, indem er *Remarques sur le clavier (clavecin et orgue) dans la première moitié du XVIIe siècle* macht. Es soll nichts gegen die ausgezeichnete Darstellung Dufourcqs gesagt werden, wenn der Referent sich die Frage erlaubt, ob die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts von den Veranstaltern des Colloquiums wirklich noch zur Renaissance gerechnet wird. Wenn nicht, wäre es dann nicht besser gewesen, sich auf die wirkliche Renaissancezeit zu beschränken? Das Programm war doch ohnehin schon zum Bersten gefüllt, wovon 370 Druckseiten des vorliegenden Buches lebhaft zeugen. Dufourcq schneidet übrigens die sehr wichtige Frage nach der Schreibweise für Tasteninstrumente an und gibt dazu beachtenswerte Überlegungen. Er schließt mit einer Kuriosität, einem Vertrag zwischen La Barre und dem Orgelbauer V. de Héman aus dem Jahre 1637, in welchem der Bau eines *clavecin organisé*, wie Praetorius solch Instrument nennt, einer Kombination von Orgel und Cembalo, vereinbart wird.

Einen völlig anderen Weg schlägt der bedeutende belgische Organist und Interpret alter Musik Pierre Froidebise ein, der sich *Sur quelques éditions de musique d'orgue ancienne* ausläßt und sehr lesenwerte Bemerkungen macht, in denen an Ch. Widor, aber auch an Dupré, Guilmant und Straube offen und in berechtigter Deutlichkeit Kritik geübt wird. Beherzigenswert ist auch die Ablehnung der Scheringschen Theorien und — vor allem — der Konsequenzen, die man in Deutschland z. T. aus ihnen gezogen hat (*Orgelmeister der Gotik*). Es ist hochehrfrohlich, daß ein bedeutender Organist und Orgelvirtuose sich so deziidiert zu einer Frage äußert, die nach Ansicht des Referenten (und seiner wissenschaftlichen Freunde) keine Frage mehr sein sollte. Was auch immer Schlick mit zwei und drei Pedalen aufgestellt haben mag, wie groß auch immer einzelne Kathedralorgeln gewesen sein mögen (Amiens: 2500 Pfeifen im Jahre 1429), was uns an alter Orgelmusik überliefert ist, berechtigt niemanden, sich der in Stimmen notierten Motetten und Messen Dufays, Josquins, Ockeghems, Obrechts usw. zu bemächtigen, sie kurzerhand für Orgelwerke zu erklären und dementsprechend metrisch zu verkürzen, bis aus dem klaren Duktus der Einzelstimmen ein

kaum entwirrbares Gestrüpp von Zweiunddreißigstelfiguren wird. Erfrischend ist auch die Kritik Froidebises an den Unarten einiger neuerer Editoren (er nimmt J. Muset, *Early Spanish Organ Music*, New York, Schirmer, zum Anlaß). Es handelt sich um die Abänderung von Vierteln in punktierte Achtel + Sechzehntelpause, Froidebise nennt es „*manie de présentation*“. Die deutsche Editionspraxis ist meines Wissens bisher von dieser „Mode“ verschont geblieben. Eine Frage stellt der Autor dann uns allen, die nach dem Charakter der Leitern und Intervalle. Alle ausländischen Musikforscher, die er danach gefragt habe, schienen ihm ein wenig empirisch vorzugehen („*m'ont toujours paru procéder d'une façon un peu empirique*“). Wer von uns müßte sich beim Lesen dieses Satzes nicht schuldbewußt an die Brust schlagen? Froidebises Vorschlag, einmal die alten Fingersätze zu studieren, um von dort auf etwaige Alterationen von Tönen zu kommen, ist sicherlich wichtig. Alle Probleme löst er bestimmt aber auch nicht. Immerhin: was Froidebise an abweichenden Fassungen aus Neuausgaben mitteilt, ist für uns nicht gerade ein Ruhmestitel, und wenn er uns sagt: „*les interprètes soucieux d'exactitude aiment à être éclairés sur les 'variantes' dont certaines prennent une telle ampleur qu'elles deviennent déterminantes pour la morphologie des oeuvres*“ (wobei er unter „Varianten“ eben die verschiedenen Fassungen der Editoren versteht), dann sollten wir ihm nicht mit der Pilatusfrage antworten, sondern uns an einen Tisch setzen, um endlich zu den wichtigsten Handregeln für die Akzidentiensetzung zu kommen. Leider wird das wohl nie geschehen, denn „*editor editori lupus*“. — Fast denselben Gedankengängen geht Flavio Benedetti-Michelangeli nach, indem er über *Principes d'édition des oeuvres de clavier anciennes* spricht. Unter Betonung der Tatsache, daß er vom Standpunkt des Interpreten aus rede, wählt er die letzte Frescobaldi-Ausgabe (revidiert von Francesco Germani) als Basis. Zu sagen hat er nun nichts Neues, und man kann nur annehmen, daß seine praktischen Vorführungen beim Colloquium diesen Mangel einigermaßen haben vergessen lassen. — Über Santiago Kastner's zweiten Beitrag, *Le „Clavecin parfait“ de Bartolomeo Jobernardi*, kann man sich hier kurz fassen, da er in Band VIII des spanischen Anuario Musical ebenfalls abgedruckt ist¹⁰. — Interessant, auch für die allgemeine italienische Kultur- und Ortsgeschichte, sind die Ausführungen von Claudio Sartori über *Une pratique des musiciens lombards (1582—1639). L'hommage des chansons instrumentales aux familles d'une ville*. Auch hier handelt es sich übrigens zweifelsohne um Barockmusik. Sartori weist bei Chansons „*da sonare*“ nach, daß in der ganzen Lombardei die anscheinend von Florentio Maschera, einem Cremoneser, der lange Domorganist in Brescia war, geschaffene Praxis, die einzelnen Stücke bekannten Familien einer Stadt zu widmen, gebräuchlich wurde. Man gab den Stücken Titel nach den Familiennamen, wie *la Martinenga, l'Averolda* usw. Unter den Meistern, die dieser Sitte huldigten, begegnet u. a. Tarquinio Merula. Frescobaldi dagegen ist ihr nie gefolgt, und die Titel in seinem *Primo Libro delle Canzoni* von 1628 stammen von seinem Schüler Bartolomeo Grassi, der das Buch drucken ließ.

Suzanne Clercx behandelt *La toccata, principe du style symphonique*. Wie immer, wagt sich die verehrte Autorin mit Inspiration und Mut auf ein kaum bearbeitetes Gebiet. Was sie vorbringt, ist anregend in jeder Beziehung. Es geht ihr darum, die Tokkata, im Anschluß an Gombosis kleine Studie¹¹, als durchaus nicht vom Tasteninstrument stammend, sondern als Fanfare zu definieren. Dann ergibt sich, daß die Tokkata eigentlich einleitenden Charakter schlechthin besitzen habe, wie Monteverdi es im *Orfeo* noch deutlich angebe. Daraus folgt nach Ansicht der Autorin der Übergang von der Tokkata zur Sinfonia als Opern-einleitung, in der sich noch deutlich der Fanfarencharakter erkennen lasse, wie Beispiele von Alessandro Scarlatti und Sammartini zeigten und wie sich aus dem fanfarenartigen Anfangsakkord der Wiener klassischen Sinfonie erkennen lasse. Um aber die Anfänge des

¹⁰ Vgl. die Rezension in Jahrgang VIII dieser Zeitschrift, S. 486.

¹¹ Zur *Vorgeschichte der Tokkata* in Acta Musicologica VI, 1934, S. 49 ff.

Prinzips zu entdecken, geht S. Clercx auf die „fanfarenartigen“ Tenores zurück, die sich bei den Meistern des frühen 15. Jahrhunderts finden und mit denen sich Besseler¹² bereits beschäftigt hat. Sie möchte nun Ciconias Tenores dieser Art, im Gegensatz zu Besseler, der auf deutsche Bläserpraxis als Modell verweist, von italienischen Vorbildern ableiten, die sie in den „Fanfarenmotiven“ der Cacciatenores gefunden zu haben glaubt. Für diese Ableitung spricht Ciconias italienische Reise kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, also zur Zeit der Hochblüte trecentistischer Musik. — Auch Denise Launay überschreitet mit ihrem Referat *La Fantasia en France jusqu'au milieu du XVIIe siècle* die Grenzen des Renaissancezeitalters erheblich. Es geht ihr darum, gewisse formgeschichtliche Erkenntnisse zu gewinnen. Daher widmet sie auch den Fragen des „Fantasieprinzips“ und des „Riccercarprinzips“ ihre besondere Aufmerksamkeit. Die Kompliziertheit des — großenteils unerforschten — Stoffs ermöglicht offenbar noch keine abschließenden Urteile. — Wiederum ein Grenzgebiet zum Thema des Colloquiums behandelt Harald Heckmann: *Influence de la musique instrumentale du XVIe siècle sur la rythmique moderne du XVIIe*. An Hand von Zitaten aus Thoinot Arbeau und Descartes sowie von Beispielen weist er nach, wie das Metrum der Instrumentaltänze die alte, relativ elastische Rhythmik des 16. Jahrhunderts zur „carrure“, wie die Franzosen sagen würden, erstarren läßt, d. h. zur 2+2+2+2-Periode etc. Eine Frage: Ist das Lied „Ich stund an einem Morgen“ so, wie Heckmann es durch Taktstriche einteilt, tatsächlich in den sogenannten Finck-Liedern von 1536 aufgezeichnet? Der Autor behauptet zu seiner Rhythmisierung (er spricht von „wechselrhythmischer Langzeile“), sie sei die Fassung des Liedes bei Finck („Dans sa version de 1536 elle se présente ainsi“). Das tempus imperfectum diminutum des Originals schreibt er aber doch vor.

Mit dem Rüstzeug des Analytikers ausgestattet, versucht André Souris *Problèmes d'analyse* zu ergründen. Man kann gegen manche subjektive Auslegung allerlei einwenden. So scheinen dem Referenten die Anweisungen zur Einfühlung in Jakob Meilands „Herzlich tut mich erfreuen“ reichlich illusionistisch. Wer hört solche Musik wirklich „avec une oreille modale“, wie Souris es wünscht? Aber vielleicht ist das die Frage eines der „Philologie“ erlegenen Schreibtischgelehrten, vielleicht können Musiker nach entsprechender pädagogischer Suggestion doch eine homophon-akkordische Musik par excellence, wie dieses Lied, „mit modalen Ohren“ hören. Oder ist das dann nur Autosuggestion? Wichtiger ist die Frage: Soll man so etwas üben? Geht man in diesem Falle nicht genau in die falsche Richtung, indem man mit allen Kräften die ja nur noch schwache Modalität herauszuinterpretieren sucht, statt dem viel realeren — und interessanteren — Wechselspiel von Modalität und neuer Tonalität auf die Spur zu kommen? Es wird in dem Referat ein wenig zuviel „Musik an sich“ behandelt und zu wenig „Historismus“ (horribile dictu!) gezeigt. Wenn schon Meiland und Byrd mit Beispielen erhalten müssen, dann kommt man ohne historische Sicht nicht ganz an die Musik heran, so feinsinnig auch immer die Analysen sein mögen — und Souris ist ein Meister der tief ins Wesen der musikalischen Elemente und ihres Zusammenwirkens eindringenden Analyse.

Unbefriedigend findet der Referent dieses Mal — offen gestanden — die Generaldiskussion bzw. das, was man daraus abgedruckt hat. Gewiß, die allgemein hochverehrte Geneviève Thibault weiß der Unzulänglichkeit des Colloquiums über eine so komplexe, weitgehend unbekannte und kaum in den Umrissen erkannte Materie in klugen, die wichtigsten Lücken aufzeigenden Worten sozusagen den Spiegel vorzuhalten. Dann aber kommen gewissermaßen neue Wünsche zur Sprache, die im Laufe der Tagung nicht berührt worden waren. So stellt Marc Pincherle gleich zwei Fragen: In welchem Maße zeichnet sich in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts die moderne Tonalität ab? In welcher Weise macht sich der Superius selbständig („se dégage-t-il“), so daß er einen neuen Stil einführt, bevor

¹² Die Entstehung der Posaune in Acta Musicologica XXIII, 1951, S. 8 ff.

die Oper die Praxis der begleitenden Monodie aufbringt? Auf die erste muß man wohl antworten: Ehe man nicht weiß, was Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts eigentlich alles ist, sollte man solch gefährlichen Interpretationsproblemen möglichst weit aus dem Wege gehen, auch wenn sie uns noch so sehr verlocken mögen. Zur zweiten möchte man eine Gegenfrage stellen: Wie steht es mit der Oberstimmthematik speziell in der französischen Chanson von ca. 1520 bis ca. 1550, gibt es sie oder handelt es sich doch noch um Tenorlieder, und wo liegen eventuell die Grenzen zwischen beiden Formen? Hier ist nämlich ein entscheidender Ansatzpunkt zur Erforschung des „dégagement“ des Superius, und unsere französischen Freunde könnten sich durch eine umfassende Analyse der Chansons im Hinblick auf Discantus- oder Tenorlied sehr verdient machen.

Zur Debatte um einen Incipit-Katalog, die von Nanie Bridgman eingeleitet wird und anscheinend bis in technische Details bibliothekarischer Zusammenarbeit gegangen ist, wäre zu fragen, ob man nur instrumentale Incipits sammeln will oder auch vokale. Zur Nutzbarmachung eines Katalogs instrumentaler Incipits wäre ein sehr durchdachtes, aber leicht zu handhabendes und auch für bibliographisch ungeschulte Musikforscher übersichtliches System zu erfinden, mit dem man möglichst alle Konkordanzen erfassen kann, was bekanntlich bei Instrumentalmusik gar nicht so einfach ist (Transpositionen, Diminutionen etc.). Ob dazu ein Ziffernsystem ausreicht, wage ich nicht zu entscheiden. Für Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts hatte der Schreiber dieser Zeilen im ehemaligen Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung zu Berlin einen größeren Incipit-Katalog bereits begonnen und im Rahmen des Möglichen weiterführen lassen. Dabei hat sich die einfachste Methode bewährt: Ordnung nach Textincipits. Die wenigen Kontrafakta (die nicht einmal 1 % des Gesamtbestandes erreichen dürften) sind dabei überraschenderweise immer nach kurzer Zeit doch entdeckt worden, trotz des abweichenden Textincipits. Im übrigen sollte man sich vielleicht doch einmal überlegen, ob man selbst solche Aufgaben wie das „dépouillement des incipit musicaux“ immer sofort „auf internationaler Basis“ einleiten sollte bzw., um ein Lieblingswort der „vorbildlichen“ deutschen Büro- und Organisationssprache zu gebrauchen: auf globaler Ebene. Manchmal kommt man schneller zum Ziel, wenn man kleiner anfängt!

Es war gewiß auch sehr gut, daß man sich für die Generaldiskussion einen Ästhetiker von Rang wie Boris de Schloezer verschrieben hatte. Was er den Musikwissenschaftlern zu sagen hat, ist nicht nur beherzigenswert, sondern zeugt auch von tiefem Verständnis für unsere Aufgaben. Aber es „überfordert“ uns etwas, und das eben ist immer die Gefahr, wenn man zu einer Arbeit, die sich vorerst noch in der Stille der Studierstube und sehr oft ganz im Detail vollziehen muß, Philosophen und Ästhetiker herbeiholt. Diese müssen für unsere Begriffe „ungeduldig“ sein, da sie etwas erwarten — es liegt in der Richtung ihres Denkens, daß sie es tun müssen —, was wir ihnen, nach ihrer Meinung, sagen müßten. Meist können wir ihnen aber nicht das antworten, was sie wissen wollen. Wer kann schon auf die Frage: „Was ist Musik?“ eine klare und befriedigende Antwort finden? Es ist selbst schwierig oder gar unmöglich, einem Musiker die Frage, ob das Menuett eine langsame oder schnelle Form sei, erschöpfend und — historisch richtig (!) zu beantworten. Und so schließt die Generaldiskussion, die insofern etwas „impressionistisch“ wirkt, als sie pointillistisch einmal hier, einmal dort einen Tupfen des Gemäldes der Instrumentalmusik der Renaissance zu setzen sucht, denn auch glücklich mit einer solchen „Pilatusfrage“. Ist die Orgel ein schnelles oder ein langsames Instrument gewesen (im 16. Jahrhundert natürlich)? Froidebise meint, langsam sei sie nicht, vielleicht schnell, und Chailley fragt mit Recht skeptisch, ob er sicher sei, daß die Orgel des 16. Jahrhunderts ein schnelles Instrument gewesen sei. Wenn auch Kastner auf Correa de Arauxo und dessen Unterscheidung von schweren und leichten Tastaturen hinweist, so ist damit die Frage keineswegs gelöst. Und das Colloquium konnte

auch auf die selbstgestellte Frage nach Lage der Dinge (d. h. beim heutigen Stande der Forschung und der Neuausgaben) keine wirkliche Antwort geben: Was ist im 16. Jahrhundert eigentlich alles Instrumentalmusik? (Wird fortgesetzt)¹³

Nochmals:

Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs

VON RUDOLF STEGLICH, ERLANGEN

In seinen Ausführungen „Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock“ (S. 61 ff. dieses Jahrgangs) sucht Fritz Oberdoerffer aus den Quellen nachzuweisen, die rechte Hand des Klavierspielers habe dabei nur die Aufgabe, „für die komponierten Stimmen einen neutralen harmonischen Hintergrund zu liefern“. Das mag auch damals einer Frühstufe des Musikunterrichts entsprochen haben. Fordern aber die Quellen von einem rechten, fertigen Generalbaßspieler wirklich, sich mit der „Lieferung“ eines „neutralen“ akkordischen Hintergrundes zu begnügen? Heinichen z. B. verlangt ein „touchantes Accompagnement“, also gerade kein neutrales, so wenig wie ein selbstherrliches, vielmehr ein gleichsam die Partei, den Affekt des Werkes ergreifendes, mit ihm aktiv sympathisierendes. Und wenn wir Bach selber folgen, von dem Philipp Emanuel in einem von Oberdoerffer nicht zitierten Briefe sagt: „Besonders (!) drang er sehr stark (!) auf das Aussetzen der Stimmen im Generalbasse“, so gehört zum rechten accompagnieren doch wohl, daß vor allem auch die Oberstimme melodisch sinnvoll ist und damit eben auch werkgemäß „touchant“. Oberdoerffer dagegen sucht eine andere Briefstelle Emanuels zu diesem Thema zu entwerthen: daß Bach „gelegentlich“ aus einem Trio durch sein Accompagnement „ein vollkommenes Quatuor“ machte, deutete nur auf „ausnahmsweise ins Spiel gebrachte überschüssige Kräfte des Meisters“, der damit „einer schwächeren musikalischen Gestalt etwas mehr Leben einimpfen“ wollte. Nach jener ersten Briefstelle aber war ein stimmiges Accompagnement für Bach keine Ausnahme, bei der „Überschüssiges“ im Spiel war. Dasselbe bezeugt ja auch jene bekannte Äußerung Mizlers: „Wer das Delikate (das Delikate, also keineswegs Überschüssige!) im Generalbaß und was sehr wohl accompagnieren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen, unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden (einen jeden!) Generalbaß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden“! Oberdoerffer sucht auch das zu entwerthen durch die Behauptung, dieses Lob „in den höchsten Tönen“ (!) habe Mizler „um 1750“ geschrieben, als sich die allgemeine Entwicklung von der reichen Setzweise und Harmonik Bachs schon abgewandt hatte. Aber — abgesehen davon, daß die nachbachische Stilwandlung an Bachs Accompagnieren wie an Mizlers Bericht nichts ändern kann — Mizler veröffentlichte jenen Bericht in seiner „Musicalischen Bibliothek“ bereits 1738 (wie Oberdoerffer selbst anmerkt) und zwar mit ausdrücklichem Bezug auf Matthesons Forderung in der „Kleinen Generalbaßschule“ von 1735: zum Studium des Generalbaßspielers gehöre vor allem das Studium von „Handsachen“, also von Klaviersuiten usw. — das ist offenkundig auf Kammermusikspieler, nicht auf Organisten gemünzt! Mit anderen Worten: nicht schon das Studium der Akkordlehre allein führt zur eigentlichen Kunst des Accompagnierens, sondern hauptsächlich die Übung im kantablen Vortrag, wie ihn die „Handsachen“, die touchanten Galanterien fordern.

¹³ Angesichts der ungeheuren Fülle an Material, das in den hier zu behandelnden Publikationen vereinigt ist, und wegen der Bedeutung der internationalen Colloquia, die das einzige Forum für Zusammenkünfte und Aussprachen der Renaissance-Forscher in aller Welt sind, glaubt der Referent es verantworten zu können, daß er den Bericht auf mehrere Hefte der Zeitschrift verteilt.

Dazu gehören freilich „gute naturalia“. Wer sie nicht hat, tut allerdings besser, sich mit Akkordspiel zu begnügen, wie es Oberdoerffer als einzig richtig nachzuweisen sucht. Wer die „guten naturalia“ aber hat, der täte gerade auch in Bachs Sinne Unrecht, dieses Pfund zu vergraben und es nicht „zur Ehre Gottes und zur Erbauung des Gemüths“ auch beim Accompagnieren anzuwenden, natürlich nicht wildlings, oder eigensüchtig prunkend, sondern Bachs Spuren folgend im Dienst des Werkes. Und wenn dem Generalbassisten dabei gelegentlich Motive aus Bachs Stimmen in die Finger kämen — sollte solche sympathetische motivische Verschwisterung von Werk und Accompagnement wirklich, wie Oberdoerffer meint, grundsätzlich vom Übel sein? Der stetigere, kantablere Klang der von Geige oder Flöte oder Oboe oder Violoncello gespielten Hauptstimmen dürfte zumal für die mit mehrstimmiger Musik Vertrauten nicht so leicht durch das nach Bachs Vorbild stimmig mitgehende Cembalo zu überwuchern sein, wenn es der Spieler nicht gar zu laut treibt. Oberdoerffer mag durch solche Übertreibungen veranlaßt worden sein, seine Warnung zu überspitzen. Aber wir wollen doch nicht das Kind mit dem Bade ausschütten! So wenig irgend ein Kammermusikspieler in die Extreme verfallen darf, seiner Phantasie „die Zügel schießen zu lassen“ oder „neutral“ zu musizieren, so sehr brauchen sie alle, auch die Generalbaßspieler, übereinstimmend mit den geschichtlichen Zeugnissen sympathetisch aktive musikalische Phantasie!

Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Herausgegeben von Friedrich Blume. Band 5 (Gesellschaften—Hayne). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel, 1956.

Nachdem vor etwas mehr als einem Jahr der 4. Band von MGG erschienen ist, liegt nun schon der umfangreiche und inhaltschwere 5. Band dieser zahlreiche neue Forschungsergebnisse umfassenden Enzyklopädie vor. Mit Genugtuung ist festzustellen, daß sich das Editionstempo in letzter Zeit beschleunigt hat. Freilich wird es noch eine Reihe von Jahren dauern und einer enormen weiteren Arbeit bedürfen, bis das ganze Werk von A bis Z geschlossen vorliegt. Doch ist diese sich über einen großen Zeitraum erstreckende Erscheinungsdauer nicht zuletzt in der Natur der Sache selbst zu suchen: Wenn auch nur einigermaßen enzyklopädische Vollständigkeit der Materie angestrebt werden will, so sind gerade heute äußerste Umsicht und oft zeitraubende Nachforschungen der Hrgs. und jedes Mitarbeiters nötig, haben doch in den letzten Jahren Aktivität und Produktivität der Musikforscher auf der ganzen Welt so sehr zugenommen, daß eine Übersicht über den gesamten Stoffkreis der Musikwissenschaft für den Einzelnen unmöglich geworden ist. Um so mehr erfüllt daher ein Werk wie MGG eine dringlich notwendige Aufgabe. Diese kann aber nur

dann erfüllt werden (und ist bis jetzt auch weitgehend erfüllt worden), wenn das Werk umfassend und auf den neuesten Stand der Forschung gebracht ist. Freilich werden bei Erscheinen des letzten Faszikels manche Arbeiten der ersten Bände bereits wieder mehr oder weniger veraltet sein. Es wird sich dann die schwierige Frage stellen, wie ein allfälliger Nachtragsband zu gestalten sein wird. Jedenfalls wird es sich niemals darum handeln können, alles und jedes nachzutragen. Vor allem hat ein Supplement Lücken zu schließen: Namen und Begriffe zu bringen, die im Hauptkorpus von MGG fehlen. An Nachträgen zu bestehenden Artikeln dagegen werden wohl nur diejenigen Tatsachen und Erkenntnisse Berücksichtigung finden können, die das Bild eines Meisters oder einer Sache wesentlich umzuformen imstande sind. Um das Nachtragsmaterial nicht ins Unendliche anwachsen zu lassen, wird man sich auch bei Werkverzeichnissen, Werkausgaben und Literaturangaben auf neu erschlossene Quellen, sowie auf wesentlichste Neuausgaben von Werken und auf die zur weiteren Forschungsarbeit wirklich notwendige und grundlegende Literatur zu beschränken haben.

Eine besondere Aufgabe wird sodann dem am Schluß von MGG geplanten Register zukommen. Die riesige Fülle des Materials fordert ein besonders geschickt und vollständig angelegtes, wenn möglich auch nach Sachgruppen und vielleicht sogar nach Epo-

chen gegliedertes Register. So wäre es z. B. wünschenswert, unter dem Stichwort „Oper“ nicht nur auf die unzähligen, in MGG genannten Opernkomponisten zu verweisen, sondern vielleicht schon im Register eine Differenzierung zumindest nach Jahrhunderten vorzunehmen. Unter dem Stichwort „Handschriften“ könnten sowohl die in einzelnen Artikeln besprochenen als auch die unter gewissen Städtenamen beschriebenen sowie die auf Abbildungen gebrachten Musik-Hss. aufgeführt werden. Wird aber ein nach solchen oder ähnlichen Gesichtspunkten aufgestelltes Register überhaupt möglich sein? Spiegelt sich vielleicht in einem solchen Wunschtraum nur die Illusion einer ordnungsdurstigen Seele?

Doch nun zur erfreulichen Realität des 5. Bandes von MGG! Die Rezension eines so umfangreichen und vielschichtigen Werks kann nur Stückwerk bleiben. Es muß den Spezialisten jedes einzelnen Sachgebietes überlassen bleiben, ins einzelne gehende kritische Betrachtungen anzustellen. Die folgenden Zeilen sollen, gewissermaßen aus der Vogelschau, einen knappen Überblick über das viele hier Gebotene vermitteln, und, im Anschluß daran, nur an gewissermaßen zufälligen Punkten einige Einzelheiten aufgreifen oder ergänzen.

Betrachtet man die große Menge von Komponistennamen, so sind es vor allem drei, die dem Band ihr Gepräge verleihen: Gluck, Händel und J. Haydn. A. A. Abert, die Verf. des Artikels *Gluck*, erweist sich, wie nun schon in einer ganzen Reihe von Publikationen, auch hier wieder als eine besonders feine Kennerin der Operngeschichte. Im Anschluß an die in flüssigem Stil geschriebene und sachlich doch konzentrierte Biographie findet Glucks Oeuvre eine Würdigung, die in vorbildlicher Weise historische und ästhetische Gesichtspunkte miteinander verbindet. Über *Händel* schreibt J. Müller-Blattau, der sowohl die Persönlichkeit, als auch die werkstilistischen Wesenszüge des großen Meisters plastisch herauszuarbeiten verstanden hat. Daß dabei immer wieder der Bachsche Stil zum Vergleich herangezogen wird, verleiht dem gehaltvollen Artikel ein ganz besonderes Gepräge. Die Bibliographie der Händel-Ausgaben besorgte mit gewohnter Sorgfalt W. Schmieder. Über die Geschichte der Händelpflege orientieren in glücklicher Ergänzung des Hauptartikels zwei Aufsätze über die *Händelgesellschaften* (G. Feder u. H. E.

Johnson). Die dritte große Biographie und Werkwürdigung von MGG 5 ist *Fr. J. Haydn* gewidmet. Dieser 75 Spalten füllende Artikel ist besonders wertvoll im Hinblick auf die vielen immer noch offenen Fragen der Haydnforschung. Ihr wissenschaftliches Gewicht erhält diese Monographie durch die beiden Hauptautoren J. P. Larsen und H. C. R. Landon, die heute wohl als die besten Kenner dieses Stoffes zu betrachten sind. Ohne sich in Details zu verlieren, gelingt es ihnen, ein umfassendes Lebens- und Werkbild des Meisters zu entwerfen. Beachtenswert ist dabei der Versuch, Haydns Stil in verschiedene Perioden aufzuteilen; ein Versuch, der einen Vorläufer in Blumes mehrfach auch von Larsen und Landon zitiertem Aufsatz über Haydns Streichquartette (Peters-Jahrbuch 1931) besitzt. Von den beiden Autoren wird die Stilanalyse nun auf alle Werkgattungen Haydns, insbesondere auch auf die Sinfonien und auf die Opern, ausgedehnt, so daß mit diesem Artikel ein bedeutender Grundstein für die noch zu schreibende Haydn-Monographie gelegt ist. Eine einzige Frage sei erlaubt: Wird von den beiden Autoren der Einfluß Mozarts auf Haydn so gering geachtet, daß von ihm überhaupt nicht die Rede ist? Für die umfassenden Ausgaben- und Literaturverzeichnisse zeichnen R. Schaal und W. Pfannkuch.

Neben den erwähnten „großen Drei“ findet sich eine Reihe gewichtiger weiterer Artikel über bedeutende Komponisten verschiedener Epochen. Ist es wohl eine Besonderheit von MGG 5 (bzw. der Buchstaben Ge—Ha), daß hier zahlenmäßig die Opernkomponisten hervortreten? Neben Gluck, Händel und Haydn finden sich *Glinka* (Abraham), *Gossec* (Wangermée), *Gounod* (Haraszi), den wir fragen möchten, ob wirklich Gounods und Faurés Klangkunst als „*morbid*“ zu bezeichnen ist [Sp. 603]), *C. H. Graun* (Frevtag), *Grétry* (Wangermée, Van der Linden), *Gyrowetz* (Landon), *Halévy* (Haraszi), *J. A. Hasse* (Abert), um nur die wichtigsten zu nennen. Weitere Hauptartikel (6 und mehr Spalten) sind den beiden *Ghiselin* (Van den Borren), *Glasunow* (Günther), *Gombert* (Schmidt-Görg), *Goudimel* (Gaillard), *Gretschaninow* (Abraham, von dem mit Recht besonders auf die bedeutenden liturgischen Kompositionen des Meisters hingewiesen wird), *Grieg* (Kahl, der den oft umstrittenen skandinavischen Meister historisch und ästhetisch ins rechte Licht zu rük-

ken weiß), *F. Guerrero* (Anglès), *Gumpelzhaimer* (Adrio), *Hässler* (Hoffmann-Erbrecht), *Hammerschmidt* (Adrio), *H. L. Hassler* (Wagner und Blume) und *M. Haydn* (Jancik) gewidmet.

Neben solchen bekannten und bekanntesten Persönlichkeiten erscheint eine ganze, lange Reihe von Komponistennamen, die oft nur dem Spezialisten vertraut sind und in verschiedenen Fällen hier zum ersten Mal eine monographische Würdigung erfahren. Besonders hervorzuheben sind in dieser Beziehung die sorgfältigen und ausführlichen Artikel *Marie Briquets* über kleinere französische Meister des 18. Jahrhunderts: *Gillier*, *Giraud*, *Gladiant*, *Granier*, *Grenet* und *Guédron de Presles*. Aber auch die Kleinmeister älterer und jüngerer Zeit aus anderen Nationen finden in oft nur knapp gehaltenen Abschnitten eine ihrer Bedeutung im allgemeinen entsprechende Würdigung. Daß sich hierbei die Ausdehnung des Artikels nicht immer proportional zur historischen und künstlerischen Bedeutung des behandelten Musikers verhält, mag vom Laien vielleicht als verwirrend, vom Fachmusiker aber kaum als störend empfunden werden.

Besonders wertvoll für den, der sich mit mittelalterlicher Musik beschäftigt, sind die zahlreichen Artikel über die höfischen Musiker der Feudalzeit, die von Gennrich mit gewohnter Akribie und unter Einbezug instruktiver Beispiele verfaßt sind. Hierzu kommt eine Reihe weiterer mittelalterlicher und spätmittelalterlicher Persönlichkeiten, denen *Melnicki* (*Godescalcus*), *Reaney* (*Grimace*, *Guido*, *Hasprois*, *Haucourt*), *Rehm* (*Grenon*, *Grossin*), *Pirrotta* (*Gherardellus*, *Gratiosus*) u. a. aufschlußreiche Artikel widmen.

In willkommener Weise werden im Rahmen der Komponistenpersönlichkeiten auch ganze Musikerfamilien behandelt: *Godfrey* (Farmer), *Graf* (Scharnagl, Haase), *Grenser* (Rubardt), *Grua* (Komma), *Grützmacher* (Stephenson), *Guami* (Arnold), die Lübecker *Hasse* (Riedel), *Hassler* (Wagner, Blume) u. a. Bei solchen, mehrere Komponisten einer Familie behandelnden Artikeln wäre der Wunsch auszusprechen, daß in den künftigen Bänden von MGG die einzelnen Persönlichkeiten zumindest durch Alinea (und in besonderen Fällen zudem durch vergrößerten Zeilenabstand) voneinander abgehoben würden. Man vergleiche etwa die schlecht sichtbare Abhebung innerhalb des

Artikels *Hassler* (besonders Spalten 1799 und 1801).

Einer besonderen Erwähnung bedarf die oft eingehende und das Wesentliche im allgemeinen gut hervorhebende Behandlung der Musiktheoretiker. Neben kürzeren Artikeln über *Gresemund* (Hüschen), *Grosseteste* (Hüschen), *Guerson* (Haase), *Guilelmus Monachus* (Hüschen; hier wäre eine vergleichende Gegenüberstellung von *Guilelmus* und *Gafurius/Tinctoris* wertvoll gewesen), *J. Gunn* (Harman), *Guy de Châlis* (Hüschen), *Handlo* (Harman) u. a. finden sich umfangreichere Aufsätze über *Glarean* (Albrecht), *Guido von Arezzo* (Smits van Waesberghe), *Hanslick* (Blume) und *M. Hauptmann* (Ruhnke). Zu schätzen ist die kritische Würdigung *Glareans*, die einer Überbewertung dieses Mannes vorsichtig aus dem Wege geht und in anregender Weise auf noch offene Fragen weist. Eine Ergänzung dieses Artikels (besonders auch hinsichtlich Literaturangaben) wird unter dem Stichwort *Humanismus* zu erwarten sein. Ebenso erfährt *Guido von Arezzo* von sachkundiger Hand eine eingehende, auch die neuesten Spezialuntersuchungen einbeziehende Behandlung. Daß Blume die Formalästhetik *Hanslicks* ins rechte Licht zu rücken versteht und sich damit von einer allzu einseitigen Betrachtung dieses bedeutenden Kritikers distanziert, ist mit Genugtuung zu vermerken. — Zu den Musiktheoretikern gesellen sich Musikwissenschaftler: *Gombosi* (Albrecht), *Goovaerts* (Van der Linden), *Handschin* (Oesch), *Sir John Hawkins* (Scholes) u. a.

Neben Komponisten und Theoretiker tritt eine ganze Reihe weiterer Persönlichkeiten, die für die Musikgeschichte von Bedeutung sind: Interpreten, Instrumentenmacher (wesentliche Beiträge zu dem heute so aktuellen Thema altitalienische Violinen bringt Senn unter *Guadagnini* und *Guarneri*), Drucker und Verleger (u. a. *Haultin* [Lesure], *Giunta* [Sartori], *Haslinger* [Weinmann]). Doch wird der Kreis der Namen und Persönlichkeiten noch weiter gefaßt; Dichter, Musikschriftsteller und Philosophen erscheinen als große Anreger und Ausdeuter der Musik: Allen voran *J. W. Goethe*, dem Blume einen ebenso sachkundigen wie gehaltvollen Artikel widmet. Ferner sind zu finden: *Justiniani* (Ghisi), *Gleim* (Lorenzen), *Gogol* (Setchkareff), *Goldini* (Buck), *Gottsched* (Serauky, Haase), *Greban* (Bridgman), *Grillparzer* (Schaal), *F. M. Grimm*

(Haraszi), Groth (Wodtke), K. R. E. v. Hartmann (Wiora), N. Hartmann (Wiora), Harsdörfer (Hasselbrink) u. a. Drei aufschlußreiche Aufsätze über die Fürstenhäuser Gonzaga, Habsburg und Hannover von Schaal vervollständigen in echt enzyklopädischer Weise den Überblick über die Persönlichkeiten der Musikgeschichte im weitesten Sinne des Wortes.

Die Sachartikel lassen sich etwa in folgende Gruppen aufteilen: Musiktheorie und musiktheoretische Begriffe, liturgisch-musikalische Begriffe, Soziologisches, Tänze, Handschriften, Instrumente, topographische Sammelartikel. Besonders zu beachten sind die beiden großen, an Material und Gedanken überaus reichhaltigen Aufsätze *Harmonie* (Hüschen) und *Harmonielehre* (Rohwer). Während Hüschen in überlegener, große Belesenheit verratender Weise den Begriff „Harmonie“ durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt und dabei jede kritische Auseinandersetzung (etwa mit Kayser) vermeidet, geht Rohwer einen anderen Weg. Sein über 50 Spalten füllender Artikel *Harmonielehre* ist, selbst in den historischen Abschnitten, voller kritischer Betrachtungen und persönlicher Äußerungen, die einerseits überaus anregend wirken, andererseits aber auch zu Einwänden herausfordern. Deshalb scheint es mir auch nötig, hier etwas länger zu verweilen. In einem ersten Teil wird versucht, die Begriffe nach historischen und systematischen Gesichtspunkten zu klären. Rohwer stützt sich dabei im wesentlichen auf die Bezugstonlehre und auf v. Oettingens Begriffe der Dissonanz (Dissonanz, Trisonanz, Quadrisonanz). Ob damit eine Klärung der Begriffe herbeigeführt wird, muß der persönlichen Auffassung des Lesers überlassen bleiben. Ein weiterer Abschnitt (Harmonie Musik) beschäftigt sich mit der Phänomenologie, Theoriesgeschichte und theoretischen Harmonielehre des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Mit vollem Recht weist hier Rohwer (Sp. 1637/38) auf die Bedeutung der melodischen Schritte im Rahmen der Harmonielehre. Doch haben hierauf nicht erst Hindemith, Pepping und Rohwer, sondern schon Ernst Kurth hingewiesen (1917, vgl. u. a. den Begriff der „kinetischen Energie“). Besondere Aufmerksamkeit schenkt Rohwer den verschiedenen Analyse- und Systemen. Auch hier bekennt er sich zu v. Oettingen und verwirft sowohl Riemanns Funktionsbezeichnungen als auch die Terminologie der Stufenlehre. Rohwers

Einwände gegen diese beiden Methoden sind zwar gewiß teilweise berechtigt, doch vermag, zumindest methodisch-didaktisch gesehen, das komplizierte Analyse- und System v. Oettingens, kaum die Vorteile der einfachen Stufenbezeichnung aufzuwiegen. Wesentlich ist ja schließlich, daß eine Analyse die Grundfunktionen der Harmonik klärend zu erfassen imstande ist. So ließe sich Beispiel 11a (Sp. 1642) mittels einer von der gebräuchlichen Stufenbezeichnung etwas abweichenden Form am besten als I—16⁻⁵ erfassen. Beispiel 11b würde dann wie folgt bezeichnet: II—V₄₋₃⁶⁻⁵, Beispiel 11c: VII⁷—I⁶⁻⁵. Mit diesen Beispielen sind wir im Grunde schon bei der praktischen Harmonielehre angelangt, der ein klar aufgebaute dritter Hauptabschnitt gewidmet ist. Sympatisch berührt Rohwers Satz: „Der Schüler soll vor allem die klassischen Verhältnisse kennenlernen und zwar in einer Form, die den hypothetischen Charakter der Regeln deutlich macht.“ Mit vollem Recht wird auf die bei aller Stilbedingtheit wichtige erzieherische und disziplinierende Bedeutung der sog. klassischen Harmonielehre hingewiesen. Ob aber wirklich eine „Erweiterung der Harmonielehre auf die Musik der Gegenwart kaum denkbar ist“ muß doch bezweifelt werden. Sicherlich ist die Harmonielehre zur Erfassung orthodox-dodekaphonischer und anderer rein serieller Strukturen nicht mehr in der Lage, doch bleibt neben solchen Konzeptionen die ganze Vielfalt der modernen nicht oder nur teilweise seriellen Musik. Solange eine harmonische oder melodisch funktionell auf einen Grundton gegründete Musik vorliegt, bleiben auch die Begriffe „Tonika“ und „Dominante“ (jetzt im weitesten Sinne eines zielstrebigem Tones oder Klangs) sinnvoll. Deshalb ist auch Peppings Begriff einer „Entdominantisierung“ (vgl. Sp. 1658) anzufechten. Dies gilt selbst dann, wenn modale Tonverhältnisse oder wesentlich lineare Bewegungszüge einem Musikwerk zugrunde liegen. Für das spezielle Gebiet der impressionistischen Harmonik wird die Funktionalität nur vorübergehend aufgehoben, doch wird diese durch andere, mehr assoziative Verfahren ersetzt, und überdies bleibt im großen gesehen, stets auch die formbildende Kraft der Tonika-Dominantbeziehung bestehen. — Dem trotz aller zu erhebenden Einwände anregenden Aufsatz ist ein ausführliches Literaturverzeichnis beigelegt (einge wünschens-

werte Ergänzungen siehe am Schluß dieser Rezension).

Unter den weiteren theoretischen Begriffen ist besonders Bukofzers Artikel *Gymel* (wohl eine der letzten Arbeiten des allzu früh Dahingegangenen) zu nennen. Mit überlegener Sachkenntnis werden die terminologischen und historischen Gesichtspunkte dargelegt. Im einzelnen noch zu untersuchen bliebe wohl die Frage, ob die in italienischen Quellen schon früh auftretenden Terzparallelen (vgl. z. B. Paduaner Offizien um 1300) nicht autochthon italienische Elemente darstellen, die sich dann möglicherweise im 15. Jahrhundert mit der englischen Praxis verbunden haben. Ein umfangreicher Artikel ist den *Handzeichen* gewidmet. Hier interessieren neben der klaren Darstellung der mittelalterlichen Verhältnisse durch Smits van Waesberghe, vor allem die viel neues Material bietenden Darlegungen von Hickmann über die Handzeichen im Altertum und in der außereuropäischen Musik. Über die in der europäischen Musik der Neuzeit zu neuer Bedeutung gelangten Handzeichen schreibt E. Noack. Ferner sind bei den formtheoretischen Begriffen die gut fundierten Artikel *Ground* (Meyer) und *Greghesca* (Pirrota) zu nennen (letzterer fehlt im Inhaltsverzeichnis).

Die umfangreichen, mit vielen Beispielen versehenen Artikel über liturgische Begriffe sind in gewohnt klarer und überlegener Weise von Stäblein verfaßt: *Gloria, Graduale* (Buch und Gesang), *Gregorianik* und *Gregor I.* Besonders zu begrüßen ist der dem Register vorgreifende Hinweis in dem der Geschichte der Gregorianik gewidmeten Aufsatz *Gregorianik* auf die verschiedenen Spezialartikel von MGG (Sp. 796 fehlt unter *D. Gesangsgattungen* der Verweis auf den Artikel *Passion*).

An Tanzformen sind *Gigue* (Feder) und *Habanera* (Fuchs) beschrieben. Ins soziologische Gebiet gehören die Artikel *Gesellschaften und Vereine* (Schulze, Schaal) und *Gesellschaftstanz* (Baresel). Wie in den vorigen Bänden von MGG werden auch in Bd. 5 wieder gewissen wichtigen Musikhandschriften eigene Artikel gewidmet. Diesmal begegnen wir zwei sachkundig abgefaßten Studien über das *Glogauer Liederbuch* (Salmen) und die *Gruythuyzer-Handschrift* (Lindenburg). Eine Gruppe für sich bilden die teilweise sehr umfangreichen, alle technischen, historischen und stilistischen Gesichtspunkte berücksichtigenden Aufsätze über Musik-

instrumente: *Gitarre* (Hickmann, Reinhard, Boetticher), *Glasharmonika* (Hoffmann), *Glocken* (Hickmann, Mahrenholz), *Gong* (Kunst), *Gusle* (Wünsch), *Hackbrett* (Dräger, Wünsch), *Harmonika* (Fett), *Harmonium* (Berner). Besonders weit angelegt ist der Artikel *Harfe* (Hickmann, Zingel), der besonders durch Hickmanns Beitrag über die ägyptische Harfe und deren Verwandte von großer wissenschaftlicher Bedeutung ist. Eine schöne, mit Recht vor allem auch ästhetische Gesichtspunkte einbeziehende Studie über die *Harfenmusik* gibt Zingel.

Als letzte Gruppe seien die musiktopographischen Artikel genannt. Im Zentrum von Bd. 5 steht der umfangreiche, in drei Teile gegliederte Beitrag *Griechenland: Antike* (Vetter), *Instrumente und Musikbücher* (Wegner), *Volksmusik und neuere Musik* (Dounias). Der 56 Spalten füllende Artikel gibt eine gute und klar disponierte Übersicht über den heutigen Stand der Forschung. Einzig wäre wohl eine etwas eingehendere Würdigung der griechisch-antiken Rhythmik und des Rhythmus-Sprachverhältnisses wünschenswert gewesen (vgl. hierzu insbesondere die Arbeiten von Georgiades). Die Besprechung der griechischen Notenschrift wird wohl unter dem Stichwort „Notation“ zu suchen sein. — An Stadtmonographien erscheinen in MGG 5: *Glasgow* (Farmer), *Görlitz* (Machatus), *Gotha* (Fett), *Graz* (Federhofer), *Den Haag* (Balfoort), *Hall-Tirol* (Senn), *Halle a. d. Saale* (Serauky), *Hamburg* (Stephenson), *Hannover* (Sievers). Endlich gibt Gudewill über die Bedeutung des Schlosses *Gottorf* für die schleswig-holsteinische Musikgeschichte erschöpfende Auskunft.

Es folge nun noch in alphabetischer Reihenfolge der Artikel eine kleine Liste von Ergänzungen (z. T. nach der neuesten Literatur) und einige sachlich wesentliche Korrigenda:

zu Sp. 55/56 (*Gherardellus*): Beizufügen, daß nach Sacchetti 1 Madrigal und zwei Ballaten von Gherardellos Bruder Jacobus, und 2 Ballaten von *Giovannes Gherardelli* (Sohn Gherardellos) vertont worden sind (die Kompositionen sind leider verloren).

zu Sp. 92 (*Gibbons*): neue Literatur: Th. Dart, *The printed Fantasies of Orlando Gibbons*, in ML 1956, Oktober.

zu Sp. 161 (*Giraldus Cambrensis*): betr. Terzgesang vgl. Bukofzers Artikel *Gymel* (Sp. 1139 f.)

zu Sp. 205/06 (*Giustiniani*): „*Mercé, te diamo*“ steht auch in Hs. Escorial IV. a. 24,

fol. 82'/83. — Neue Literatur: vgl. Rubsamen in Oxford, Kongreßbericht 1955.

zu Sp. 260 (*Gletle*): Nach Mitteilung von H. P. Schanzlin (Basel) konnten Geburts- u. Todesdatum Gletles näher bestimmt werden: geb. Anfang Juli 1626 in Bremgarten (Schweiz, Aargau), gest. 6. September 1683 in Augsburg.

zu Sp. 604 (*Gounod*): Ergänzung zur Literatur F. Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris 1954.

zu Sp. 703 (*Gratiosus de Padua*): Nach einer Mitteilung von S. Clercx-Lejeune muß Gratiosus um 1400 gestorben sein, da sein Sohn sich in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts als „Egidius quondam Gratiosi de Padua“ bezeichnet. Pirrottas Datierungen sind daher etwas vorzuverlegen.

zu Sp. 802 (*Greiter*): Neueste Literatur: Lowsky, *Greiters Fortuna . . .*, in MQ 1956, 4 und 1957, 1.

zu Sp. 814 (*Grenon*): Zum Werkverzeichnis: „*Je vous requier*“ steht auch in Hs. Mod. Est. lat. 568: „*Se je vous ay*“ auch in Paris B. N. n. a. 4917 (2stg.). Im Literatur-Verzeichnis zu ergänzen: Inventar der Hs. BU, Besseler in Mus. Disc. VI; Inventar der Hs. O, Reaney in Mus. Disc. IX; Inventar der Hs. Mod. Est. lat. 568, Pirrotta in Atti della R. Accad. di Scienze, lettere e arti di Palermo, Serie IV, vol. V, parte II, Palermo 1946. Ph. Möller, *Die französische Liederhandschrift Paris B. N. n. a. 4917*, Ms. Diss. Frankfurt a. M., 1944.

zu Sp. 958 (*Grossin*): Neue Literatur: Inventar der Hs. O, Reaney in Mus. Disc. IX.

zu Sp. 966 (*Ground*): Die nach Reese pg. 862 aufgestellten Typen des Ground sind schon bei Reese Zitat: nach Van den Borren, *The sources of Keyboard Music in England*, Translated by E. Matthew, 1914, pg. 201 ff. — Dies Werk ist im Literatur-Verzeichnis zu ergänzen.

zu Sp. 1042 (*F. Guerrero*): Zur Literatur zu ergänzen: O. Kade, *Die älteren Passionskompositionen bis zum Jahre 1631*, Gütersloh 1893, wo zwei der Passionen Guerreros beschrieben werden.

zu Sp. 1063 (*Guglielmo Ebreo*): Zur Literatur zu ergänzen: Gombosi, *Dance and Dance Music in the late Middle Ages*, in MQ XXVII, 289 ff.

zu Sp. 1078 (*Guido von Arezzo*): Die von Smits van Waesberghe zitierte Dissertation von Oesch ist eine Basler Dissertation, die in Bern erschienen ist.

zu Sp. 1439 (*Handlo*): Nach Besslers stichhaltigen Gründen (vgl. u. a. Artikel *Franko* in MGG III) ist Franko von Paris wohl identisch mit Franko von Köln. — Nicht der Wert einer Semibrevis, sondern der einer Brevis wird durch Divisionspunkte abgegrenzt.

zu Sp. 1597/98 (*Harmonie*): Abb. 4 stellt des *b* wegen keine harmonische Molltonleiter dar.

zu Sp. 1624 (*Harmonielehre*): Die Datierung von Marchettos *Pomerium* ist mit 1309 zu früh angegeben: Nach Strunk (und neuerdings auch nach Vecchi) 1318 für das *Lucidarium*, 1319 (evtl. etwas später) für das *Pomerium*.

zu Sp. 1664/65 (*Harmonielehre*): Die Harmonielehre von E. Appenzeller gehört unter die praktischen Harmonielehren. An Literatur ferner zu ergänzen: die ausgezeichnete, teilweise auch die moderne Harmonik mit einbeziehende Harmonielehre von W. Müller von Kuhl, *Grundriß der Harmonielehre*, Basel 1948, sowie die beiden besonders für die moderne Harmonik wesentlichen Bändchen, *A study of 20th. century harmony*, Vol. I von Lenormand, London 1915, Vol. II von M. Carner, London 1942. — Ferner ist unter Smits van Waesberghe auch dessen *Textbook of Melody* (American Institute of Musicology, 1955) anzuführen, das eine Reihe wichtigster Gesichtspunkte zur Entwicklung der Harmonik enthält.

zu Sp. 1951 (*Hayne van Ghizeghem*): Für die Konkordanz einiger Chansons vgl. vor allem die auch im Literatur-Verzeichnis zu ergänzende Arbeit von D. Plamenac, *A Reconstruction of the French Chansonier in the Bibl. Colombina Sevilla*, in MQ 1951, 4 und 1952, 1/2. — Marix' unter Literatur zitierte Publikation *Histoire de la Musique . . .* (Straßburg 1937) ist nicht identisch mit der Publikation von Marix, die ins Ausgabenverzeichnis gehört: *Les musiciens à la cour de Bourgogne*, Paris 1939.

Kurt v. Fischer, Bern und Zürich

Jacobi Leodiensis Speculum musicae liber primus, edidit Roger Bragard, Corpus Scriptorum de Musica III, Rom 1955, XX und 229 S., 5 Reproduktionen.

Die vollständige Textedition des *Speculum musicae*, des bei weitem umfangreichsten Musiktraktats des gesamten Mittelalters, bildet im Rahmen der geplanten Neuauflage des mittelalterlichen Musikschritftums seit langem eine der vordringlichsten Aufgaben.

Von dem sieben Bücher umfassenden und um 1330 vollendeten Werk hat bisher nur der dritte Teil in Druck vorgelegen, Buch VI—VII, veröffentlicht durch Coussemaker, *Scriptores de Musica* II, Paris 1867, 193 bis 433, und Kapitel 1—19 von Buch I, hrsg. durch W. Grossmann, *Die einleitenden Kapitel des Speculum musicae*, Leipzig 1924. Die Abhandlung ist Jahrhunderte hindurch als eine Schrift des Johannes de Muris angesehen worden, so von Mersenne (*Les consonances*, Paris 1635, 84), Rousseau (*Dictionnaire de Musique* I, Paris 1782, 331), Burney (*A General History of Music* II, London 1782, 199) und Forkel (*Allgemeine Literatur der Musik*, Leipzig 1792, 115). Die irrthümliche Vermutung, Johannes de Muris sei der Autor, findet ihre Erklärung in der Tatsache, daß in der einzigen Hs., die das Werk vollständig überliefert, dem *Speculum musicae*, bei dem das Explicit fehlt, die *Musica speculativa* des Johannes de Muris folgt, deren Explicit fälschlich als das der ganzen Hs. genommen worden ist. Während noch Coussemaker beide Traktate dem Johannes de Muris zuschreibt, gelangt Hirschfeld (*Johannes de Muris, seine Werke und seine Bedeutung*, Leipzig 1884) zu der Feststellung, daß das *Speculum musicae* und die *Musica speculativa* von zwei verschiedenen Autoren herrühren. Der Anschauung Hirschfelds beipflichtend, unterscheidet Riemann (*Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1898, 227 ff. u. 233 ff.) zwischen einem in Oxford wirkenden Johannes de Muris Normannus als Verfasser des *Speculum musicae* und einem in Paris wirkenden Johannes de Muris de Francia als Verfasser der *Musica speculativa*. Die Auffassung Riemanns, nach der Johannes de Muris Normannus das *Speculum musicae* geschrieben haben soll, wird auch noch von Grossmann geteilt.

Die endgültige Klärung der Frage der Verfasserschaft ist erst Gurlitt gelungen, der auf Grund eines Akrostichons, das sich aus den Anfangsbuchstaben des zweiten Kapitels des ersten Buches und der ersten Kapitel der übrigen sechs Bücher zusammensetzt, den Namen Jacobus ermittelt hat. Der Verfasser des *Speculum musicae* macht selbst am Ende des ersten Kapitels des ersten Buches auf dieses Akrostichon aufmerksam: „*Si cui autem hujus operis compilatoris nomen scire placet, librorum septem partialium litteras simul jungat capitales.*“ Die Annahme, daß die Heimat dieses Jacobus

höchstwahrscheinlich in oder bei Lüttich zu suchen sei, ist erstmals von Bessler (*Studien zur Musik des Mittelalters* I, Archiv für Musikwissenschaft VII, 1925, 180 ff.) zum Ausdruck gebracht worden.

Vom Leben und Wirken des Jacobus von Lüttich sind bisher keinerlei Einzelheiten bekannt, da seine Musikabhandlung nur sehr wenige biographische Anhaltspunkte bietet. Bragard, dessen eingehende Untersuchungen über den Autor und seinen Traktat (*Le Speculum musicae du compilateur Jacques de Liège*, Musica Disciplina VII, 1953, 59 ff. und VIII, 1954, 1 ff.) den gegenwärtigen Stand der Forschung darstellen, gibt folgenden Bericht: Jacobus von Lüttich, geboren vermutlich um 1260 in oder bei Lüttich, gestorben wahrscheinlich nach 1330 ebenda, hat sich allem Anschein nach an der Universität Paris dem Studium der Theologie, der Philosophie und der freien Künste, vor allem der Musik, gewidmet. In der Musik ist möglicherweise der um 1280 in Paris als Theoretiker und Komponist tätige Petrus de Cruce sein Lehrer gewesen. Im Alter scheint Jacobus Paris verlassen und sich wieder nach Lüttich begeben zu haben. Ob er mit Jacobus de Oudenarde, einem um 1325 bezeugten „*Canonicus majoris ecclesiae Leodiensis*“ personengleich ist, wie Smits van Waesberghe (*Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen* I, Tilburg 1936—1939, 361 ff.) annimmt, bleibt mangels eines gesicherten Nachweises vorerst eine offene Frage.

Das *Speculum musicae* ist in drei anonymen Handschriften italienischer Herkunft überliefert. Sie werden gegenwärtig in Paris (Bibl. Nat. Ms. lat. 7207 und Ms. lat. 7207 A) und in Florenz (Bibl. Laur. Plut. Ms. lat. XXIX 16) aufbewahrt. Die erste und die dritte stammen aus der Zeit zwischen 1430 und 1460, die zweite aus der Zeit zwischen 1480 und 1490. Von den drei Handschriften umfaßt nur die erste alle sieben Bücher des *Speculum musicae*, während die zweite nur die ersten fünf Bücher, die dritte lediglich einzelne Kapitel aus Buch I, II, V, VI und VII enthält.

Neben der Frage nach den biographischen Daten des Autors ist es namentlich die Frage nach der Entstehungszeit und nach dem Entstehungsort des Traktats, die Bragard zu klären sucht. Die Entstehungszeit wird von ihm (in Übereinstimmung mit Bessler) mit etwa 1330 angegeben. Aus einer Bemerkung des Verfassers am Ende des ersten Kapitels des ersten Buches geht

hervor, daß dieser sein *Speculum musicae* erst im Alter geschrieben hat: „*Stilo simplici de musica tractare disposui, quae inter ceteras scientias a iuventute mihi grata fuit et in senectute non me deseruit.*“ Als aufschlußreich für die Ermittlung des Entstehungsorts erweisen sich verschiedene Äußerungen des Jacobus, die sich teils auf Paris, teils auf Lüttich beziehen. Mehrfach verweist der Verfasser auf seinen Studienaufenthalt in Paris (I/25, II/56, VI/62 und VII/17), auf Petrus de Cruce (VII/17 und VII/26) sowie auf zwei an der Universität Paris wirkende Magister, den Mathematiker Jordanus Nemorarius oder Jordan le Forestier (III/25–47, III/50–51 und VII/14) und den Theologen und nachmaligen Erzbischof von Canterbury Robert Kilwardby I/2, I/7 und I/8). Von Jordan le Forestier (13. Jh.) stammt die Schrift *De elementis arithmeticae artis* (Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 7364, bisher ungedruckt), von Robert Kilwardby (gestorben 1279) das Werk *De ortu et divisione philosophiae* (Rom, Bibl. Vat. Ms. lat. 5328, daraus Kap. 18 = *De musica*, abgedruckt durch W. Grossmann, a. a. O., 94–96). Beide Abhandlungen scheinen Jacobus von Lüttich bekannt gewesen und von ihm als Quelle benutzt worden zu sein. Andererseits spricht der Verfasser mehrmals von der liturgischen Gesangspraxis in den Kirchen Lüttichs (VI/41, VI/83 und VI/85), vom Autor der in zwei Lütticher Hss. erhaltenen *Quaestiones in musica* (VI/47, VI/60, VI/75, VI/84 und VI/85) sowie auch einmal von zwei ebenfalls in einer Lütticher Handschrift überlieferten Motetten „*S'amours eust*“ und „*Aucun ont trouvé*“ (VII/17). Das *Speculum musicae* wird, so folgert Bragard aus allen diesen Mitteilungen des Autors, teils in Paris, teils in Lüttich geschrieben worden sein. Es sprechen jedenfalls viele Anzeichen dafür, daß der theoretische Teil der Abhandlung, d. h. Buch I–V, in Paris, der praktische Teil, d. h. Buch VI–VII, in Lüttich entstanden ist. In der Einleitung zur Textedition des ersten Buches des *Speculum musicae* beschränkt sich der Hrsg. auf eine kurze Zusammenfassung jener Forschungsergebnisse, die er in seinem vorerwähnten Aufsatz ausführlich dargelegt hat. Nach einem knappen Überblick über die Forschungsgeschichte (S. V ff.) und nach einer vergleichenden Beschreibung der drei erhaltenen Hss. (S. IX ff.) folgt gleich der Text (S. 3 ff.). Er ist, da der Autor zahlreiche Gewährsmänner, unter ihnen

Plato, Aristoteles, Augustinus, Boethius, Cassiodor, Isidor, Guido von Arezzo und Franco Teutonicus zitiert, mit vielen Quellen nachweisen versehen. Von den zur Illustration beigelegten 5 Reproduktionen scheint die Tafel zu S. XVIII bemerkenswert, auf der jene Kapitel zusammengestellt sind, deren Anfangsbuchstaben das Akrostichon mit dem Namen Jacobus zeigen.

B.s. Ausgabe darf als in jeder Hinsicht vorbildlich bezeichnet werden. Es kann nur dem Wunsch und der Hoffnung Ausdruck verliehen werden, daß der Ausgabe des ersten Buches bald die Veröffentlichung der weiteren sechs Bücher dieses bedeutsamen Werkes folgen möge. Heinrich Hüschen, Köln

Guidonis Aretini *Micrologus*, edidit Joseph Smits van Waesberghe, *Corpus Scriptorum de Musica IV*, Rom 1955, 243 S., 16 Reproduktionen.

Der vierte und bisher letzte erschienene Band des *Corpus Scriptorum de Musica* bringt eine textkritische Neuausgabe des Hauptwerks Guidos von Arezzo, des *Micrologus de disciplina artis musicae*. Die Abhandlung hat, entsprechend ihrer hervorragenden Bedeutung im Musikschrifttum des Mittelalters, bereits früher mehrere Druckausgaben erlebt. Sie ist außer bei Gerbert, *Scriptores de Musica* (II, 2 ff.) und bei Migne, *Patrologia latina* (CXXI, 379 ff.) noch durch M. Hermesdorff (Trier 1876) und durch G. Amelli (Rom 1904) veröffentlicht worden. Ferner liegen von ihr zwei deutsche Übersetzungen vor, eine von R. Schlecht (Monatshefte für Musikgeschichte V, 1873, 135 ff.) und eine von M. Hermesdorff (a. a. O.).

Der Hrsg. hat sich in einem mehr als zwanzigjährigen, gründlichen Studium um die Erforschung von Leben und Lehre Guidos bemerkenswerte und allgemein anerkannte Verdienste erworben. Von seinen Veröffentlichungen über die Tätigkeit und Wirksamkeit des Aretiners seien hier hervorgehoben: *Een nog onbekend gebleven verslag van een les in de muziektheorie gegeven door Guido van Arezzo* (*Musica sacra* [Flämische Ausgabe Brüggel] XLII, 1935, 263 ff. und XLIII, 1936, 31 ff.); *Relazione inedita di una lezione di Guido d'Arezzo sulla teoria della musica* (*Note d'Archivio* XIII, 1936, 38 ff.); *The Musical Notation of Guido of Arezzo* (*Musica Disciplina V*, 1951, 15 ff.) und *Guido of Arezzo and musical improvisation* (*Musica Disciplina V*, 1951, 55 ff.). Auch

die zweibändige *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen* (Tilburg 1936—1939 und 1939 bis 1942) enthält ausführliche Darlegungen über diesen Theoretiker, der auf die Musikschriftsteller des Mittelalters nachhaltigsten Einfluß ausgeübt hat. Eine Gesamtwürdigung Guidos bietet Smits van Waesberghe in seiner großangelegten Monographie *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Areentino ejusque vita et moribus* (Florenz 1953). In dieser umfassenden Untersuchung werden alle bisherigen Forschungsergebnisse sorgfältig zusammengetragen und ausgewertet.

Bei der textkritischen Neuausgabe des *Micrologus* stützt sich der Hrsg. auf nicht weniger als 77 Hss. Sie sind teils vollständig, teils fragmentarisch überliefert und stammen zumeist aus dem 11.—13., vereinzelt aber auch aus dem 14.—16. Jahrhundert. Sie finden sich gegenwärtig über viele europäische Bibliotheken verstreut, so in Rom (3), Mailand (3), Florenz (5), Paris (6), Brüssel (5), London (9), Oxford (4), Cambridge (2), Wien (5), München (9), Erfurt (2) und Göttingen (2), ferner in zwei amerikanischen Bibliotheken, Washington (1) und Rochester (1). Häufig ist der *Micrologus* mit den Musiktraktaten anderer Theoretiker zusammengebunden, so etwa mit den Abhandlungen von Boethius, Aurelianus, Odo, Berno, Frutolf von Bamberg, Bernhard von Clairvaux, Johannes de Grocheo, Petrus de Cruce, Johannes de Muris und Johannes Tinctoris.

In der Einleitung (S. 4 ff.) zur Textedition gibt Smits van Waesberghe eine Übersicht über die erhaltenen Hss. Diese Übersicht hat insofern besonderen Wert, als in ihr der gesamte Inhalt jeden Hs. mitgeteilt wird. Auf diese Weise werden auch die in der jeweiligen Hs. enthaltenen Musikabhandlungen anderer Autoren bibliographisch erfaßt und registriert, unter ihnen etliche anonymer Herkunft, die bisher noch völlig unbekannt sind. Es folgt (S. 74 f.) ein alphabetisches Verzeichnis der im kritischen Apparat zum Text verwendeten Bibliotheksabkürzungen.

Dem eigentlichen Text geht die *Epistola ad Theobaldum Episcopum* (S. 79 ff.) voraus. Der Brief an Bischof Theobald von Arezzo (1023—1036) (vgl. Gerbert, *Scriptores* II, 2 f.) gilt neben dem Brief an den Mönch Michael in Pomposa (vgl. Gerbert, *Scriptores* II, 43 f.) als das einzige überlieferte, autobiographische Zeugnis des Aretiners. Der erstere läßt auf den Aufenthalt Guidos

in Arezzo schließen, im letzteren berichtet Guido von seiner Reise nach Rom zu Papst Johann XIX. (1024—1033), dem er sein *Antiphonarium* zur Begutachtung vorgelegt habe. Der *Epistola* folgt der in einigen Hss. fehlende *Prologus* (S. 85 ff.), in dem der Autor seine neue Unterrichtsmethode ankündigt.

Der Text des 20 Kapitel umfassenden Traktats ist, der großen Zahl der herangezogenen Hss. zufolge, mit einem sehr umfangreichen kritischen Apparat ausgestattet. Aus ihm werden die verschiedenen Abweichungen der einzelnen Hss. ersichtlich. Die Ausgabe wird vervollständigt durch ein Verzeichnis der im Text aufgeführten liturgischen Gesänge (S. 235), ein Verzeichnis aller erwähnten Traktate (S. 237 ff.) und ein Verzeichnis aller genannten Theoretiker (S. 241 ff.). Als Illustration dienen 16 Reproduktionen, von denen jede einer anderen Hs. entnommen ist.

Dem Hrsg., der erst vor wenigen Jahren die Textedition der *Musica* des Johannes Affligemensis (*Corpus Scriptorum* I, Rom 1950, vgl. Besprechung: *Die Musikforschung* VI, 1953, 62 f.) und der *Musica* des Aribos Scholasticus' (*Corpus Scriptorum* II, Rom 1951, vgl. Besprechung: *Die Musikforschung* VII, 1954, 225 f.) besorgt hat, gebührt auch für die Neuausgabe des *Micrologus* Guidos von Arezzo Dank und Anerkennung. Es bleibt zu wünschen, daß die von ihm als Generaleditor geleitete Veröffentlichungsreihe des *Corpus Scriptorum* de *Musica*, die für die Erforschung der Musiktheorie und damit auch der Musikpraxis des Mittelalters höchste Bedeutung zu erlangen verspricht, erfolgreich weitergeführt wird.

Heinrich Hüschen, Köln

Klaus Wolfgang Niemöller: Nicolaus Wollick (1480—1541) und sein Musiktraktat. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 13), Arno Volk-Verlag, Köln 1956. III, 350 S.

Im Gegensatz zu den vor allem durch Gerbert und Coussemaker zugänglich gemachten Musiktraktaten des Mittelalters haben die theoretischen Schriften des 16. Jahrhunderts, von einigen Ausnahmen abgesehen, bisher nicht im selben Maß die Aufmerksamkeit der Forschung erregt. Für den gregorianischen Choral scheinen sie als Werke einer nicht mehr „klassischen“ Zeit von geringerer Bedeutung, und die Figuralmusik bedarf scheinbar keines theoretischen Kom-

mentars. Neuere Untersuchungen lassen jedoch erkennen, daß auch diese Musik noch des Unbekannten genug bietet, wofür eben die in musiktheoretischen Abhandlungen gebotene Handwerkslehre, vermittels rechten Verständnisses ihrer von langer Tradition erfüllten Terminologie, den Schlüssel bietet.

Unter diesen Umständen ist das Erscheinen der als Kölner Dissertation entstandenen Wollick-Studie Niemöllers aufs wärmste zu begrüßen. Mit Hilfe ausbreiteter Quellen- und Literaturstudien gelingt es dem Verf. zunächst, den Lebensweg des eigentlich Nicolaus Wolquier heißenden, aber auch unter dem Namen „Volcyr“ erscheinenden Gelehrten — von seinem Geburtsort Sérouville über seine Kölner Studienjahre, seine Tätigkeit als Rektor der Kathedralschule zu Metz und als Professor an der Sorbonne bis zu seinem langjährigen Wirken als „Polygraph“ und Hofhistoriker der lothringischen Herzöge — anschaulich vor uns erstehen zu lassen und somit die bisher von der Musikwissenschaft einerseits, von der lothringischen Landesgeschichtsschreibung andererseits erarbeiteten Resultate, bereichert durch Ergebnisse eigener Forschung vor allem für die Zeit von Wollicks Aufenthalt in Metz und Paris, erstmals zu einem geschlossenen Ganzen zu vereinen. Aber auch die Umwelt Wollicks erfährt eine eingehende Schilderung: so wird als Musiklehrer Wollicks am „Gymnasium Cornelianum“ Melchior Schanppecher, der Verfasser von Buch III und IV des *Opus aureum*, namhaft gemacht und die Eigenart des Musikunterrichts an dieser Burse, der Wollick während seiner Kölner Studienzeit angehörte, ausführlich besprochen. Insbesondere werden Bildungseinflüsse aufgezeigt, wie sie sich unter der Einwirkung des an der Kölner Universität aufkeimenden Humanismus auf Wollick und die Anlage seines Traktates geltend machten; auch Spuren seines späteren Verkehrs mit dem Kreis der Pariser Humanisten (z. B. mit Jacobus Faber Stapulensis, zu dessen Charakterisierung der Verf. bisher wenig beachtete Literatur heranzieht) finden sich aus Eigenheiten des *Enditridion* nachgewiesen.

Das Kernstück der Arbeit bildet jedoch die Besprechung der aus Wollicks Feder stammenden Teile I und II des *Opus aureum*. Als besonders wertvolle Ergebnisse dieser Satz um Satz auf Herkunft und Bedeutung prüfenden und solcherart mustergültigen Interpretation möchten wir die Ermittlung der

hauptsächlichen Quellen des Werkes — Adam von Fulda, Hugo (Spechtshardt) von Reutlingen, Michael Keinspeck und einer der anonymen Traktate des Cochlaeus —, den Nachweis der weitreichenden Wirkung des *Opus aureum* (besonders bei den Theoretikern des Wittenberger Kreises), die sachgemäße Deutung einer schon durch Glarean mißverstandenen Stelle über die Eigenarten der sechs „voces“ sowie die durch zahlreiche Quellenbelege fundierten Darlegungen terminologischer Art ansehen, die zumal bei Behandlung der Musik-Klassifikation, der Solmisationslehre und der Theorie von den Kirchentönen geboten werden. Eine dieser speziellen Interpretation folgende Gesamtbetrachtung sucht das Wesen des *Opus aureum* — als eines Werkes, welches „geradezu als das Bindeglied der mittelalterlichen und humanistischen Musiklehre“ gelten dürfe — durch Gegenüberstellung des in ihm nebeneinander wirksamen scholastischen und humanistischen Ideengutes zu umschreiben. Beide Geistesrichtungen dokumentieren sich sowohl in der sprachlichen Formulierung (etwa im Auftreten von leoninischen Hexametern neben *Epigramma ad Lectorem*, panegyrischem Titel und dem von humanistischen Poeten bevorzugten Versmaß der Distichen) als auch in Umfang, Anordnung und Behandlung des Lehrstoffes. So erscheint als mittelalterliches Erbe die „Hingabe an die Autorität und der . . . immer wieder betonte Zusammenhang mit der Tradition“, die Übernahme herkömmlicher Etymologien und Allegorien (wie z. B. der Ableitung „*musica a moys*“ und der Deutung der Museen als der neun „*instrumenta vocis*“), das — in Definition, Kommentar, „Corollarien“ und Beispiele gegliederte — Schema der Stoffbehandlung in jedem Kapitel sowie die Anwendung der Disputationsform. (Besonders deutlich, so möchten wir vielleicht hinzufügen, zeigt sich die Traditionsgebundenheit des *Opus aureum* bei einem Vergleich mit Glareans *Isagoge*, die in radikalem Erneuerungs- und Vereinfachungsstreben viele der auch von Wollick vertretenen Lehren — so etwa die Formulierung vom „*numerus sonorus*“ als dem „*objectum musicae*“, die Unterscheidung der drei Hexachord-„*proprietaes*“ von den sieben „*deductiones*“ sowie die umständliche Abhandlung der Mutationslehre und der Psalm-Differenzen — ablehnt.) — Humanistische Tendenzen äußern sich hingegen in der „*Eliminierung der spekulativen Gebiete der Monochord- und Proportionen-*

lehre“ einerseits, andererseits in der Einbeziehung nicht nur der musica figuralis, sondern auch der Kontrapunkt- und Kompositionslehre, womit das *Opus aureum* als „ein neuer Typ eines Universitätslehrbuchs“ erscheint, immerhin nicht ohne auch in dieser durchaus praktisch gerichteten Zielsetzung an ältere Vorbilder („das für praktisch-liturgische Zwecke, also für den cantor bestimmte Lehrschrifttum des Mittelalters“) anzuknüpfen.

Als abrundende Ergänzungen genannt seien endlich die vom Verf. gegebenen Hinweise auf den Inhalt der von Melchior Schanpacher verfaßten Bücher des *Opus aureum* sowie auf Wollicks (durch Einbeziehung von Gafurius, Tinctoris und anderen Autoren bereichertes) *Endiridion* und seine nicht musiktheoretischen Schriften. Bibliographie und Fundortverzeichnis beschließen das Werk, welches nicht nur als Darstellung von Wollicks Lehre, sondern darüber hinaus auch als allgemeine Einführung in Denk- und Verfahrensweise der älteren Musiktheorie von überaus hohem Verdienst ist.

Bernhard Meier, Tübingen

Altman Kellner: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster. Nach den Quellen dargestellt. [Mit Notenbeisp.] [Illustr.] Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. 826 S. Die Bedeutung der Musikpflege in den österreichischen Ordensniederlassungen gehört zu jenen Fakten, die in unserem Fachschrifttum immer wieder — und mit Recht — als gegeben angenommen werden, über die aber kaum noch erschöpfende und modernen Anforderungen entsprechende Untersuchungen existieren. Dies ist um so bedauerlicher, als sich gerade in den österreichischen Ländern, die über keine — dauernde oder zeitweilige — landesfürstliche Hofhaltung verfügten, die Klöster — vor allem die des Benediktinerordens — bis zum Durchbruch der bürgerlichen Musikkultur als die vornehmsten Repräsentanten und als außerordentlich starke Anregungsfaktoren des Musikgeschehens erweisen.

Ein Blick auf den Stand unserer Kenntnis von der musikalischen Vergangenheit der oberösterreichischen Benediktinerklöster ergibt folgendes symptomatische Bild: Über die durch den „Josephinischen Klostersturm“ aufgelösten Ordenshäuser Mondsee (gegründet 741; Archiv zum großen Teil erhalten im oberösterreichischen Landesarchiv Linz, Teile des Handschriftenbesitzes in der

Nationalbibliothek Wien und der Studienbibliothek Linz, Musikalien verschollen), Garsten (gegründet 1082; vom Archiv 573 Urkunden, 318 Aktenfaszikel und 13 Hss. wie oben, Reste des Handschriftenbesitzes und Musikalien wie oben) und Gleink (gegründet um 1120; vom Archiv 256 Urkunden, 199 Aktenfaszikel und 142 Hss. wie oben, Hss. wie oben, Musikalien verschollen, Einzelstücke im Besitz des Rezensenten); existieren keinerlei einschlägige Arbeiten. Von den heute noch bzw. (nach der Enteignung 1941—1945) wieder bestehenden Klöstern Lambach (gegründet 1056) und Kremsmünster ist ersterem ein einziger Zeitungsartikel von dem ausgezeichneten Kenner der Geschichte seines Hauses, P. Arno Eilenstein, gewidmet (*Zur Geschichte der Musik im Stifte Lambach*, in: Linzer Volksblatt, Linz 1933, Nr. 6—8).

Lediglich dem 777 von Tassilo III. gegründeten Stift Kremsmünster hat schon vor achtzig Jahren der Konventuale Georg Huemer einen monographischen „*cultur-historischen Beitrag*“ unter dem Titel *Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster* (Wels 1877) zugebracht, zu dem in den letzten Jahrzehnten an größeren Spezialuntersuchungen zwei Wiener Dissertationen von Walter Kaas (*Georg von Pasterwitz als Kirchenkomponist*, 1925) und Altman Kellner (*Benedikt Lechler. Seine Tätigkeit als Komponist und Leiter der Stiftsmusik von Kremsmünster*, 1931; gedruckt: P. Benedikt Lechler. *Ein Meister der Musik aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges* im 83—86. Jahresbericht des Obergymnasiums Kremsmünster, 1933—1936), sowie einige kleinere Abhandlungen über einzelne mittelalterliche liturgische Handschriften aus Besitz oder kulturellem Umkreis des Stifts hinzukamen. Eine modernen Anforderungen genügende Darstellung der Musikgeschichte von Kremsmünster gehörte nach dem oben Gesagten, aber auch allein nach dem, was Huemers Ausführungen oft nur ahnen ließen, zu den vordringlichen Aufgaben der musikalischen Lokalforschung in Österreich. Sie liegt nunmehr vor und der Verf. — dies sei vorausgeschickt — erfüllt in seiner quellen- und materialgeschichtlichen Arbeit alle Erwartungen, die man an ein derartiges Werk stellen kann.

Dem Inhaltsverzeichnis zufolge ist es in neun Hauptteile gegliedert — im Werk selbst fehlt deren Zählung ebenso wie ihre in der „Übersicht“ gegebenen Kapiteleinteilun-

gen —, die einen weiten Bogen von der Gründungszeit des Stifts bis zu der allerjüngsten Vergangenheit (Beginn der Drucklegung des Buches: Herbst 1955) spannen. Daß die mittelalterliche Musikgeschichte des Stiftes in drei Teilen (*Das hohe Mittelalter, Die Sängerschule um 1300, Das späte Mittelalter*, S. 13—109) sehr gründlich und mit dem ganzen Rüstzeug auch der Nachbardisziplinen, vor allem der Liturgiewissenschaft, behandelt wird, sei besonders hervorgehoben. Auch die erstmalige Beschreibung zahlreicher einschlägiger Hss. ist um so dankbarer zu vermerken, als bekanntlich von Hugo Schmid's „*Catalogus codicum manuscriptorum in bibliotheca monasterii Cremifanensis . . . asservatorum*“ (1877—1881) nicht einmal der erste Band zum Abschluß gekommen ist. Wenn diese außerordentlich kenntnisreichen Ausführungen einen Wunsch offen lassen, so wäre es nur der nach stärkerer Berücksichtigung der musikpaläographischen Probleme gewesen. Das Resultat der Ausführungen: Kremsmünster war vom Zeitpunkt seiner Gründung an Pflegestätte der Musik, zuerst des Choralgesangs cassinensischer (beneventanischer) Observanz, die mit der „*Admonitio generalis*“ Karls d. Gr. (789) allmählich dem gregorianischen Gesang zu weichen begann. Wesentlichen Auftrieb verlied sodann die Erneuerung des monastischen Lebens im Geiste von Gorze-Clugny, erster Höhepunkt der Musikpflege war unter der Regierung Abt Friedrichs von Aich (1274—1325) erreicht, zu dessen Zeit wohl auch bereits die Mehrstimmigkeit Eingang fand. Die Folgezeit ist durch allmähliches Abklingen dieser Höhenkurve und Verfall der Sängerschule charakterisiert.

Der zweite große Aufschwung erfolgte im Zeichen von Humanismus und Renaissance. Von diesem Zeitpunkt an erweist sich das Stift gleichsam als Brennpunkt des oberösterreichischen Musiklebens, als Zentrum von erstaunlich internationaler Anziehungs- und Ausstrahlungskraft, und die Reihe von Trägern klingender Musikernamen, die unter der Regierung kunstsinziger Äbte dienten bzw. gebend oder nehmend zu Kremsmünster in Beziehungen mannigfacher Art standen, reißt durch Jahrhunderte nicht mehr ab. Der Durchbruch neuer Ideale am Beginn des romantischen Jahrhunderts hat die Bedeutung des Stifts als Hort der Musik zwar geschwächt, vermochte sie aber, ebensowenig wie die Ereignisse der Okkupationsjahre,

über die der Verf. eindrucksvoll aus eigenem Erleben zu berichten weiß, zu unterbinden. Erfreulicherweise hat K. es trefflich verstanden, die verwirrende Fülle des ihm zur Verfügung stehenden Materials klar und übersichtlich zu disponieren. Seine minutiöse Kleinarbeit wird — über den eigentlichen Zweck des Buches hinaus — vor allem biographischen Forschungen aus der Zeit der Renaissance und des Barock zugute kommen, die aus den auf umfassender Auswertung archivalischer Quellen beruhenden Abschnitten IV bis VI reichen Gewinn ziehen können.

Der Jahrhunderte währende Hochstand der Musikausübung bedingte zudem den durch manch erhaltenes Inventar verzeichneten reichen Musikalienbesitz des Stifts, von dem wesentliche (Eitner meist unbekannt gebliebene) Teile, darunter manches Unikum, noch heute in Bibliothek und Regenterei wohlverwahrt vorhanden sind. Sie werden, aufgeteilt auf die einzelnen Zeit- und Stilepochen, auch gewissenhaft vermerkt, doch wäre eine Zusammenfassung des Ganzen etwa als Anhang vielleicht übersichtlicher gewesen.

Nach Ausweis des Vorworts waren archivalische und musikalische Quellen „*die Fundstätten dieser musikhistorischen Darlegung*“, während Literatur nur in „*besonderen Fällen*“ herangezogen wurde. Letzteres bedingt freilich hin und wieder einen gewissen Unsicherheitskoeffizienten der Aussage, doch liegt es mir fern, dem Verf. eines so groß dimensionierten Werkes kleine sachliche Versehen oder den einen und anderen unkorrigiert gebliebenen Fehler des Setzers peinlichst nachzuweisen, wie es Führer der kritischen Feder vielfach als ihre vornehmste Pflicht erachten.

In die Freude an dem schönen Werk, das eine fühlbare Lücke im Musikschrifttum historischer Richtung schließt, mischt sich für den österreichischen Leser nur ein Wermutstropfen: daß es dem Autor anscheinend nicht gelungen ist, einen Verlag des Landes, dessen Vergangenheit seine jahrzehntelangen Bemühungen geadelt haben, für sein Buch zu interessieren.

Othmar Wessely, Wien

Anuario Musical. Vol. X, Barcelona 1955. Instituto Español de Musicología, 225 S.

Auch der 10. Band des vom spanischen Institut für Musikforschung in Barcelona herausgegebenen Jahrbuchs verdient wegen der reichhaltigen Fülle der Beiträge ungeteilte

Aufmerksamkeit. Das Jahrbuch wahrt in glücklicher Weise die Mitte zwischen spanischen Belangen der Musikgeschichte, die sich meist in Archiv- und Bibliotheksstudien manifestieren, und dem Blick über die Grenze, zu den allgemeinen Themen hin, die überregionale Bedeutung aufweisen.

Der einzige in deutscher Sprache abgefaßte Aufsatz von Gerhard Pietzsch *Der Unterricht in den Dom- und Klosterschulen von (= vor) der Jahrtausendwende* eröffnet den Reigen der Abhandlungen. Der Verf. geht von einer Korrektur an der bisherigen Sicht des mittelalterlichen Musikunterrichts aus, weil zwei Dinge nicht genügend beachtet worden seien: der Musica-Begriff in seinen verschiedenen Schattierungen und die Verschiedenheit der Kloster- und Domschulen als Schultypen. Für den Musica-Begriff (*musica = pars philosophiae*) sei nicht der vernehmbare Ton entscheidend, sondern „das Dahinterliegende, die Zahl bzw. die Zahlenverhältnisse“. Dem Gedanken einer theologischen Stufenordnung sei die Musik durch Jacobus von Lüttich nachweisbar verpflichtet, wodurch sie auf ihrer höchsten Stufe die Weltordnung spiegele. Der Musikunterricht sei nicht der Unterricht im musikalischen Wissensbereich, diese Funktion könnten nur die Schulen mit enzyklopädischem Bildungsideal erfüllen. Trotz den Bemühungen Karls d. Gr. scheiden die Domschulen bis zum 10. Jahrhundert dafür aus. Pietzsch hat in einem weiteren Aufsatz *Zum Musikunterricht vor und um die Jahrtausendwende* (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 104, 1956, S. 361—389) wertvolle Ergänzungen zu diesen Unterscheidungen gegeben.

In Fortführung seiner Studien im 7. Band des *Anuario Musical* (S. 51 bis 76) wirt Dom Louis Brou OSB drei paläographische Probleme auf (*Notes de Paléographie Musicale Mozarabe*). Seine Beobachtung lautet: die neuimierten mozarabischen Gesänge tragen beinahe über jedem Wort oder jeder Silbe des gesungenen Textes Neumen. Der Verf. untersucht die Hss. Paris, Bibl. Nat., n. a. Lat. 2199, Madrid, Bibl. Nac. 10 001 und 10 110, Madrid, Académie d'Histoire 60 und Silos D. Dabei kommt er zu der Schlußfolgerung, daß die nichtneuimierten Silben, die gelegentlich in den Gesangstücken anzutreffen sind, den einfachen Neumen entsprechen, während die wichtigen Formeln in allen Hss. immer genau notiert sind. So ist den „*trous neumatiques*“ kein

gesteigerter Wert beizumessen. Brou teilt die neuimierten Handschriften Spaniens bis zum 11. Jahrhundert in zwei Kategorien ein, die paläographische Merkmale tragen: die Notation von Toledo („*notation horizontale très spéciale*“) und diejenige Nordspaniens, die auch auf das „*Orational wisigothique*“, das Brou früher untersucht hat, abfärbt. Als Kuriosum werden die vieldeutigen Zeichen der nordspanischen Notation angeführt, welche für nichtmusikalische Zwecke (Chiffrezeichen für Notare und Randbemerkungen) verwendet wurden. Für die Neumengeschichte ist auch dieser Beitrag von Wichtigkeit.

Higinio Anglés wendet sich in einer ausführlichen Untersuchung (*El 'Llibre Vermell' de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*) dem auch von der deutschen Forschung (Ursprung, Ludwig, Spanke) stark beachteten Codex des Felsenklosters zu. Der führende Kenner der spanischen Musikgeschichte gibt zunächst eine mustergültige Beschreibung der Vorlage, um sich dann den einzelnen Gesängen zu widmen, die teilweise in Übertragungen beigegeben sind. Im Mittelalter herrscht in Katalanien eine „*cultura musical importante*“, im 14. Jahrhundert sorgen bedeutende Könige für musikalische Ereignisse. Daneben wird aber die „*polifonía sagrada*“ der Klöster von Wichtigkeit. Hier entsteht die Einrichtung der „*escolans*“ (= *pueri cantores*), die teilweise auch mit Instrumenten die Gesänge begleiten, wobei das Repertoire praktisch aus dem ganzen europäischen Kulturkreis bis zur Motette Philipp de Vitrys reicht. Die Notation erstreckt sich demnach von der gregorianischen Quadrat- bis zur Mensuralnotation (Modell Ivrea oder Apt). Anglés bespricht abschließend drei „*caça*“ (mittelalterliche Kanons in imitierender Polyphonie) und fünf Virelais (beide zu zwei oder drei Stimmen). Zum Begriff der „*peregrini*“ zitiert Anglés aus der Hs.: *Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia B. Marie de Montserrat volunt cantare et trepudiare*“. Eingehende Berücksichtigung erfährt in diesem Aufsatz auch der vielfach noch nicht untersuchte Begriff der Tanzmusik des Mittelalters, weil die Mönche in Montserrat auch „*honeste et parce*“ tanzten. Marius Schneider handelt in einer Miszelle über *Un villancico de Alonso de Mudarra procedente de la música popular granadina*, mit dem Text „*Dime adónde tienes las mientes*“, der in der Mitte des 16. Jahr-

hunderts zur Vihuela gesungen wurde. Durch den Gegensatz, den der Verf. mit der Gegenüberstellung zu einer anderen, anonymen Komposition desselben Textes erreicht, wird Mudarras „elegancia“ deutlich.

Santiago Kastner macht auf die *Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI^e siècle* aufmerksam. Es handelt sich hier weniger um eine *coexistence*, als um eine „*cocroissance*“, ein Miteinanderwachsen. Die Einflüsse sind schwer zu bestimmen, da die Fürstenhäuser miteinander verwandt waren, gleichen Geschmack und Stil besaßen („*Nous croyons pouvoir constater de bonnes intelligences entre la raison et la clarté cartésiennes des Français et l'intensité et l'imagination créatrices des Espagnols*“). Kastners Arbeit erstreckt sich vornehmlich auf die Klaviermusik, streift Karl V., dessen Gegner Franz I., der in Spanien die Musik seiner Zeit studierte, und Eleonore I., eine Schwester Karls V., wodurch die „*coopération musicale franco-espagnole*“ auch von königlichen Interessen entscheidend beeinflusst wird.

Aus der Geschichte der Romanze — *El romance es un género literario musical de gran longevidad* — bietet Miguel Querol eine sich auf die Hss. stützende Analyse der mehrstimmigen spanischen Romanze des 17. Jahrhunderts, deren Anfänge auf das Ende des 15. Jahrhunderts anzusetzen sind (*El romance polifónico en el siglo XVII*). Große Komödianten und Dramaturgen verpflanzten sie in das (Barock-)Theater, wo die Stücke selten die Bezeichnung Romanze trugen, vielmehr als „*Tonada humana*“, „*Tono humano*“, „*Solo humano*“, „*Pasacelle*“ oder „*Bailete*“ bezeichnet wurden. Dichter dieser Romanzen sind vornehmlich Lope de Vega, Góngora, Quevedo und der Graf von Villamediana. Drei Typen an Romanzen schälen sich heraus: solche mit einer oder zwei musikalischen Perioden und die „*Romances Villancicos*“.

Eine organologische Untersuchung unternimmt P. José Antonio de Donostia (*El órgano de Tolosa [Guipúzcoa], del año 1686*). Die Disposition und die Konstruktion werden aus dem noch ungesichteten Material des Pfarrarchivs von Tolosa mitgeteilt. Eine vollständige Liste der Organisten und Leiter der Kirchenmusik in Tolosa schließt den Aufsatz ab.

Für den Komponisten Sebastián Durón weist Nicolás A. Solar Quintes neue Dokumente zur Biographie nach (*Nuevos docu-*

mentos para la biografía del compositor Sebastián Durón). Durón kann in Organistenlisten nachgewiesen werden, das Testament liegt in einer gesicherten Fassung vor, ferner wird der Nachlaß veröffentlicht. Zur Kompositionstätigkeit des „*ilustre*“ Meisters werden Inventare zitiert, die einen für sich sprechenden Beleg für die Fülle seines Schaffens bieten.

Ganz in das Gebiet der spanischen Volkskunde führt schließlich Juan Amades *Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia*. Ferner gibt López Calo die Biographie des *Fray José de Vaquezano Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago (1681—1711)* mit einem Werkverzeichnis, das Motetten, Lamentationen, Psalmen und Villancicos umfaßt.

Beschlossen wird dieser Band mit der Chronik sowie dem Besprechungsteil, der u. a. eine eingehende Würdigung des ersten Bandes der *Études Grégoriennes* enthält.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Festschrift Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag überreicht im Mozartjahr 1956. Innsbruck: Selbstverlag des Sprachwissenschaftlichen Seminars der Universität Innsbruck. Hrsg.: Hans Zingerle, Schriftleiter: Hermann M. Ölberg. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft 3) 177 S.

Festschriften können sich thematisch frei ergehen, sie können ihren Inhalt aber auch auf einen etwa dem besonderen Forschungsgebiet des Gefeierten angepaßten Themenkreis beschränken. Die vorliegende schlägt einen mittleren Weg ein, indem sie nicht ganz die Hälfte ihrer Beiträge unter das Zeichen des Mozartjahres 1956 stellt. Da sind zwei aufschlußreiche ikonographische Mozartstudien von O. E. Deutsch und R. Haas. W. Senn bietet *Mozartiana aus Tirol*. H. Engel geht Wagners Stellung zu Mozart nach. Wagners Mozartbild ist, wie das der Neudeutschen überhaupt, vom merklich empfundenen historischen Abstand geprägt, den vorher so sehr verehrten Opernkomponisten läßt Wagner später nur noch bedingt gelten. R. Tenschert (*Zwischen den Formen*) beschäftigt sich mit der Verquickung von Sonaten- und Rondoform bei Mozart. W. Gerstenberg entwickelt aus Mozarts Instrumentalmusik einen Typus des langsamen Einleitungssatzes. E. Valentins Studie über Mozarts *Fénélon*-Lektüre beleuchtet zugleich auch des Vaters systematische Sorge

um die menschliche Bildung und Erziehung seiner Kinder.

Die als „*Varia*“ gekennzeichneten Beiträge der Festschrift bewegen sich zwischen Mittelalter und Gegenwart. K. G. Fellerer beginnt mit einer kenntnisreichen Studie über den Musiktraktat des Wilhelm von Hirsau. E. Komorzynski berichtet über den ersten zufünftmäßigen Zusammenschluß der Wiener Musiker, H. J. Moser über den „Codex Rost“ als eine ergiebige Quelle zur Geschichte der Wiener Triosonate am Ausgang des 17. Jahrhunderts. Am Inhalt dieser Sammlung hat der Kölner Dom- und Ratskapellmeister C. Rosier den stärksten Anteil. Dankbar begrüßt man den Beitrag von J. Müller-Blattau über *Bindung und Freiheit*, nachgewiesen an W. F. Bachs Fugen und Polonäsen, in denen er mit Recht nächste Vorläufer des romantischen Charakterstücks erblickt. K. Geiringer erweitert unsere Kenntnis der Kompositionen des Bückeburger Bach um Werke aus Bibliotheken des Auslands, die G. Schünemann s. Z. nicht zugänglich waren.

Zwei inhaltsreiche Beiträge gelten Haydns Werk und Persönlichkeit. E. F. Schmid bringt neue Dokumente über Haydns „Jugendliebe“, die jüngere Schwester seiner späteren Frau, Theresia Koller, während J. P. Larsen einen originellen Versuch unternimmt, „*Haydns Größe von seinen eigenen Voraussetzungen her zu begreifen*“. In dieser Skizze von Haydns künstlerischer Entwicklung gelangt der Verf. zu einer Einteilung in acht Phasen, wobei die seit Sandberger immer wieder als Wendepunkt in seinem Schaffen gekennzeichnete „*neue besondere Art*“, d. h. die Einführung der thematischen Arbeit in das Streichquartett in ihrer Bedeutung für Haydns Gesamtstil in Frage gestellt wird.

R. Steglich kommt von der Beethoven durch Schindler zugeschriebenen Äußerung über die „*Zwei Prinzipie*“ in op. 14, der A. Schmitz 1923 bereits eine für die Beethovenforschung bahnbrechende Schrift gewidmet hatte, zu einer geistreichen Deutung der 5. Sinfonie und sozusagen zu einer Ehrenrettung für das von Schindler überlieferte Wort vom Schicksal, das an die Pforte klopft, als Beethovens Erläuterung des Sinfoniebeginns. Einem anderen sinfonischen Meisterwerk, Bruckners 7. Sinfonie, widmet L. Nowak eine gründliche Formstudie. H. Zingerle behandelt als Parallele zu den „*Ausdrucksmitteln*“ in stilkundlichem

Sinn die von ihm so genannten „*ästhetischen Qualitäten*“ als Kriterien des Eindrucks und der Auffassung eines Musikstücks nicht ohne Annäherung an hermeneutische Konzeptionen.

Eine andere Formstudie von A. Orel gilt der Wiener Ars nova, und zwar einem Instrumentalsatz von K. Schiske. Und schließlich gewährt uns P. Nettel einen fesselnden Einblick in den derzeitigen Stand der Musikwissenschaft in Amerika. So bringt die inhaltreiche Festschrift, indem sie „viele bringt“, „manchem etwas“, leider aber eines nicht: Man hätte in solchem Zusammenhang wohl gern auch eine Bibliographie von W. Fischers Veröffentlichungen gesehen.

Willi Kahl, Köln

Ingmar Bengtsson: J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll-och stilkritiska studier: Studia Musicologica Upsaliensia (Edidit Carl-Allan Moberg) IV, 1955: 467 S.

Beschäftigte sich die in „*Die Musikforschung*“ IX (S. 349) besprochene Arbeit von I. Bengtsson und R. Danielson kritisch mit dem äußeren Bild des handschriftlichen Notenmaterials und der Autographen des schwedischen Hofkapellmeisters Johan Helmich Roman (1694–1758), so wird in der groß angelegten Monographie — der Upsalienser Dissertation Ingmar Bengtssons — das Problem Roman und damit ein Grundproblem der schwedischen Musikgeschichte in Breite aufgerollt: biographisch mit absichtlicher Akzentuierung aller zweifelhaften Momente, zeitgeschichtlich mit besonderer Beleuchtung der verschiedenen Milieueinwirkungen, denen der Komponist ausgesetzt war, bibliographisch und stilkritisch mit Beschränkung auf das instrumentale Gebiet. Das umfangreiche Material wird mit vorbildlicher Klarheit und in überzeugender Gruppierung dem Leser nahegebracht. Intelligenz und strenges Verantwortungsgefühl prägen die Darstellung, die dank der umfassenden Literaturkenntnisse des Autors über die spezifisch schwedische Bedeutung des Themas hinaus eine weitere Perspektive erhält.

Das erste Kapitel, *Biografisk-kronologiska studier*, bemüht sich vor allem um die Klärung des Verhältnisses Romans zum englischen Musikleben und zum London Händels. Von besonderem Interesse ist Kapitel II, *Musikalisk orientering*. Die Bibliothek des Komponisten (Stand von 1734) wird einer eingehenden Analyse unterzogen. Die Übersicht über Abschriften und über offizielle

Einkäufe für die Hofkapelle verdichtet sich zu einem lebendigen Bild von Musikübung und Musikanschauung des Spätbarock. In der theoretischen und lexikalischen Literatur sind u. a. Heinichen, J. Walther und besonders Mattheson vertreten, aber auch ältere Autoren, wie J. Playford und Werckmeister, tauchen auf. Im Abschriften- oder Skizzenmaterial erreichen Händel, G. B. Bononcini, A. Scarlatti und Porpora Höchstziffern. Bei den Einkäufen für die Hofkapelle zwischen 1727 und 1752 stehen die Namen G. Ph. Telemann, Händel und B. Marcello (dessen *Estro poetico-armonico* 1731 bruchstückweise in schwedischer Übersetzung in Stockholm aufgeführt wurde) obenan. In musikästhetischer Hinsicht ist der Zusammenhang mit Hamburg deutlich. In Kapitel III knüpft Verf. an seine oben erwähnte Vorstudie an und schildert die Entstehungsgeschichte der Romansammlung, die zum bedeutendsten Besitz der Bibliothek der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm gehört. Dieser Abschnitt kommt auch der Telemann-, Vivaldi- und Hasseforschung zugute. In Kapitel IV und V widmet sich B. einer methodischen Quellenbeschreibung. In Kapitel VI werden Besetzungsprobleme und die Frage der Werkbezeichnungen eingehend behandelt. Auch Konventionen der Notierung und der Partitur-Disposition werden dabei in der Diskussion berücksichtigt. Kapitel VII interessiert vor allem durch die Ausführungen über die Bearbeitungstechnik Romans, wobei sich eine Parallele zur Bearbeitungsfrage bei Vivaldi ergibt. In Kapitel VIII und IX wendet sich Verf. mit enzyklopädischem Ehrgeiz stilistischen und kunstästhetischen Grundfragen zu, insbesondere der Frage nach dem Verhältnis von Zeitstil und Personalstil. Ein breiter Exkurs ist der Typenlehre im Sinne von Becking und Danckert gewidmet. B. spürt bei diesen beiden Autoren eine „*methaphysische Belastung*“, die ihm zunächst verdächtig erscheint, möchte aber doch ihre Anschauungen, mit gewissen Retuschen versehen, seinen Zwecken dienstbar machen. Grundsätzlich ist zu sagen, daß die Ausführungen, die die Titel *Stilpsykologi och personkonstanter* und *Det musikaliska objektet och notbilden* tragen (S. 256 ff.), als Grundriß einer selbständigen Studie besser zu ihrem Recht kommen würden. In der Form, wie sie jetzt geboten werden, fügen sie sich nur schwer in den Gesamtrahmen des Buches ein. Namen wie Wölfflin oder

Schenker dürften in diesem Zusammenhang nicht fehlen, und was den Fragenkreis Becking-Danckert betrifft, so wäre es gerade im vorliegenden Falle zweckmäßig, wieder einmal auf den Ausgangspunkt der Debatte, nämlich E. Sievers' *Rhythmisd-melodische Studien* von 1912, direkt zurückzugehen, steht doch in Bengtssons Arbeit die Forderung nach eindeutigen „*Echtheitskriterien*“ dauernd im Mittelpunkt des Interesses.

Den Abschluß der Arbeit bildet ein thematischer Katalog der Instrumentalwerke Romans, nachdem in einem kurzen — im Verhältnis zum Gesamtumfang des Buches fast zu kurzen — Schlußabschnitt *Människan och verket* (Der Mensch und das Werk) nochmals die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang mit Vivaldi, Händel und dem frühen Tartini im allgemeinen und auf die instrumentalen Hauptleistungen des Komponisten im besonderen gelenkt worden ist. Es handelt sich dabei um die sogenannte Drottningholmsmusik, um die Flötensonaten mit basso continuo von 1727, mit deren „antibarocker“ Grundtendenz sich schon eine wertvolle Studie von S. Walin (*Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1945) beschäftigte, um Musik für Violine solo und um Sinfonien, die sich von dem neapolitanischen Durchschnittston distanzieren.

Die Arbeit B.s, quantitativ wie qualitativ imponierend, wird ohne Zweifel der jungen Generation schwedischer Musikforscher auf lange Zeit hin stofflich und methodisch starke Impulse geben.

Richard Engländer, Uppsala

Richard Engländer: Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala Universitets Årsskrift 1956: 5 (Acta Universitatis Upsaliensis). A.—B. Lundequistska Bokhandeln, Uppsala, und Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1956, 160 S.

Dresden, eine der vornehmsten Musikstädte Europas, konnte erst vor kurzem sein 750-jähriges Stadtjubiläum feiern. Wenn auch das musikalische Leben von „Elbflorenz“ eigentlich erst 1548 mit der Gründung der Hofkantorei durch Moritz von Sachsen für den Historiker unmittelbar greifbar wird, so hat es doch in den vergangenen 400 Jahren eine derartige Fülle von bedeutenden musikalischen Ereignissen, Persönlichkeiten und Daten aufzuweisen, daß es schwer hält, ihm etwas annähernd Vergleichbares in Deutschland gegenüberzustellen. Man wun-

dert sich nicht, wenn heute noch eine ausführliche und lückenlose Darstellung der Musikgeschichte Dresdens aussteht. Schuld daran trägt der Reichtum des Materials, das trotz kaum zu überblickender Verluste in den Jahren 1760 und 1945 noch immer nicht so ausgewertet werden konnte, wie es ein derartiges Unternehmen erheischt. Um so dringender ist es, Einzelstudien zu fördern, die sowohl wichtige Erkenntnisse für die Musikgeschichte der Stadt Dresden, als auch für die größeren musikhistorischen Zusammenhänge liefern. Nichts zeigt vielleicht die Lücken in der Erforschung der zur Verfügung stehenden Quellen deutlicher als die Tatsache, daß 1956 im Jenaer Musikwissenschaftlichen Institut allein drei Dissertationen abgeschlossen wurden, die zu diesem Problemkreis in engerster Beziehung stehen: über die Konzerte Johann Georg Pisendels von Hans-Rudolf Jung, über die Dresdner Triosonate zur Bachzeit von Karl-Heinz Köhler und über die musikästhetischen Anschauungen Christian Gottfried Körners von Wolfgang Seifert. Die zuletzt genannte Arbeit soll im Rahmen der Jenaer Beiträge zur Musikforschung gedruckt werden.

Auch Engländer, einer der besten Kenner der Dresdener Musikgeschichte, hat ein Teilgebiet aus dem riesigen Komplex zum Gegenstand seiner detaillierten Untersuchungen gemacht. Sein Buch beschäftigt sich mit der Instrumentalmusik Dresdens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, behandelt also die nach außen hin wenig glanzvolle Zeit nach Hasses Weggang bis zum Auftreten Webers. Die fünf Kapitel gehen auf Studien zurück, die einzeln schon früher in deutschen und schwedischen Zeitschriften erschienen sind. Sie sind beträchtlich erweitert und auf den neuesten Stand der Forschung gebracht worden. Man freut sich, diese oft schwer erreichbaren Arbeiten in einem Bande vereinigt zu sehen, wenn auch nicht verschwiegen werden kann, daß die Verbindung einzelner Studien zu einem Ganzen nicht die Geschlossenheit einer vollkommen neu geschriebenen Geschichte der Dresdner Instrumentalmusik dieser Zeit erreichen kann. Diese Bemerkung betrifft jedoch lediglich die Gesamtkonzeption des sonst glänzend geschriebenen Buches, nicht den Inhalt selbst; denn was E. hier an reichhaltigem Material verwerten konnte, ist ebenso überraschend wie die aus ihm gewonnenen Ergebnisse.

Zu den vier Musikern, deren Werkbesprechung E. verhältnismäßig großen Raum einräumt, gehört in erster Linie Johann Gottlieb Naumann (1741—1801), was um so verständlicher ist, als der Verf. schon früher dessen Operschaffen ausführlich gewürdigt hat. Naumanns Instrumentalkompositionen stehen allerdings nur am Rande seines Gesamtwerkes und umfassen im wesentlichen violinbegleitete Cembalosonaten sowie einzelne Klavierkonzerte und -stücke. Nur in den Duetten für zwei Violinen und in den sechs Sonaten für Glasharmonika sind originellere Züge zu bemerken. Allgemein hat sich Naumann an Tartinis Instrumentalstil wie an den Bestrebungen der Mannheimer und Wiener Schule orientiert.

Ergiebiger ist deshalb die Würdigung der Kompositionen von Joseph Schuster (1748—1812), dessen genialische Leichtigkeit des Schaffens, dessen originelle, wenn auch häufig sprunghafte Wendungen und oft naiver Ton unmittelbar zu Mozart hinführen. Seine Quartette, vor allem aber seine vom Klavier begleiteten Violinsonaten, haben denn auch Mozarts Violinsonaten um 1778 ohne Zweifel beeinflusst, was E. mit aufschlußreichen Belegen (S. 80/81) vor Augen führen kann.

Im Gegensatz zu Schusters improvisatorisch gestalteter Musik ringt Franz Seydelmann (1748—1806) hartnäckig um das Problem der thematisch-kontrapunktischen Durchführung seiner Sätze. E. macht wahrscheinlich, daß sich auch der junge Beethoven an den 1786 erschienenen drei Violinsonaten des schwerblütigen, grüblerischen Norddeutschen geschult hat.

Unverkennbar österreichischen Geist bringt schließlich, wenn auch nur für kurze Jahre, Anton Teuber (1754—1822) nach Dresden. Neben einer Sinfonie sind vornehmlich seine drei ganz in Wiener Manier geschriebenen Klaviertrios bemerkenswert.

Reiche Belehrung vermitteln auch die anderen Kapitel des Buches, in denen Kompositionen von Chr. S. Binder, P. August und G. A. Homilius neben vielen anderen kurz behandelt werden. Ein Sonderabschnitt ist der Dresdner Klaviermusik dieser Zeit gewidmet, ohne allerdings wirklich Bedeutsames registrieren zu können. Zu sehr stehen diese Stücke heute im Schatten der dominierenden Werke der Großmeister. Aufschlußreich sind auch die Repertoireuntersuchungen zur instrumentalen Musikpflege am

sächsischen Hofe unter August III., die E. auf Grund der peinlich genauen Rechnungsakten des Dresdner Hauptstaatsarchivs für die Zeit 1777–1810 durchführen konnte. Das Einleitungskapitel gibt über die besondere Stellung der Instrumentalmusik in Dresden zum Ausgang des 18. Jahrhunderts in einem großen Überblick Auskunft. Wertvolle thematische Verzeichnisse der Instrumentalkompositionen von Naumann und Schuster sowie der vollständige Abdruck eines Duos für Laute und Glasharmonika von Naumann und einer Violinsonate von Schuster runden die Veröffentlichung ab. Das wichtigste Ergebnis dieser Schrift ist wohl die Erkenntnis, daß sich Riemann gründlich geirrt hat, als er 1901 in seiner *Geschichte der Musik seit Beethoven* schrieb: „Die mächtig aufblühende Instrumentalmusik wurde in Dresden kaum bemerkt.“ Dort wurden zu dieser Zeit nicht nur alle Gattungen eifrig gepflegt, sondern es wurde auch komponiert, und zwar so, daß es Meister wie Mozart und Beethoven nicht verschmähten, sich mit den Werken auseinanderzusetzen. Dresden war also vor 1800 nicht nur eine Stadt, die auf Grund ihrer zentralen geographischen Lage die musikalischen Anregungen von Nord, Süd, Ost und West aufzunehmen bereit war, sondern in gleichem Maße auch befruchtende Anstöße zu geben vermochte. Wenn man unter diesem Gesichtspunkt die Rolle der Dresdner Instrumentalmusik jener Zeit betrachtet, möchte man die gerade hier so besonders geschätzte Gattung der Klaviersonate mit Violinbegleitung in noch größere Zusammenhänge eingebettet wissen, etwa so, wie es E. Reeser in seiner grundlegenden Studie *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart* (Rotterdam 1939) getan hat. Auch kann der Einfluß der Wiener Klaviermusik, den E. schon stark hervorhebt, nicht hoch genug bewertet werden, denkt man an die zahlreichen noch heute in der Landesbibliothek Dresden aufbewahrten *Divertimenti* und ähnlichen Kompositionen eines Wagenseil und vieler anderer.

Die Ausstattung des Buches ist vorbildlich. Glücklicherweise ist jeder Autor zu preisen, der wie E. bei einem Gesamtumfang von 160 Seiten seine Worte mit annähernd 150 Notenbeispielen vertiefen kann.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Bibliographie des Musikschritfttums. Hrsg. im Auftrage des Institus für Musikforschung Berlin von Wolfgang Schmiedler. 1952. 1953. Frankfurt a. M. 1956, Friedrich Hofmeister. XII, 269 S.

Alles, was zum Lobe einer Bibliographie gesagt werden kann, trifft für die Arbeit Schmiedlers zu. Sorgfalt der Titelauswahl und Gewissenhaftigkeit in der Titelaufnahme sind besonders hervorzuheben. Mit Rücksicht auf den weiten Benutzerkreis ist für die anonymen Titel das mechanische Ordnungsprinzip, wie es vor allem im angelsächsischen Sprachgebiet üblich ist, eingeführt worden. Das Verweissystem wurde weiter ausgebaut. Auch die Register, insbesondere das Sachregister, zeigen, daß sich der Hrsg. bemüht, die Sucharbeit möglichst leicht und erfolgreich zu gestalten. Über die Gruppierung des Stoffes in Haupt- und Nebengruppen mag man, was die Systematik dieser Übersicht angeht, verschiedener Ansicht sein, zumal vor allem im Ausland sich die in Form des Schlagwort- oder Kreuzkataloges angelegten Bibliographien großer Beliebtheit erfreuen. Es wäre wünschenswert, wenn diese Form der Bibliographien bzw. Kataloge auch bei uns Eingang fände (was auf anderen Fachgebieten z. T. bereits der Fall ist), da mit ihr ein Höchstmaß an Wendigkeit des Titelnachweises verbunden ist. Betont werden muß, daß in Sch.s Bibliographie auch die Randgebiete der Musik, insbesondere Recht und Wirtschaft, gut vertreten sind. Es bleibt zu hoffen, daß diese im wahrsten Sinne des Wortes unentbehrliche Bibliographie nach ihrem erfolgreichen Start auch weiterhin jährlich erscheinen kann.

Richard Schaal, Schliersee

Remo Giazotto: Giovan Battista Viotti. [Mit Notenbeisp.] [Illustr.] Milano: Curci (1956). 390 S.

Den Anlaß zu dieser längst notwendigen ersten großangelegten Würdigung von Leben und Werk des Piemonteser Violinvirtuosen und Komponisten G. B. Viotti (1755 [!]-1824) bot wohl die zweihundertste Wiederkehr seines Geburtstages. Diesen erstmals eindeutig festgelegt zu haben, ist das Verdienst des Autors, dem es dank gründlicher Archivstudien gelungen ist, die bisherigen Kenntnisse über das Lebensbild Viottis wesentlich zu bereichern und bisher Zweifelhafte dokumentarisch zu klären. Besondere Beachtung verdient die Wiederauffindung

des seit dem Tode des letzten Besitzers, des Viotti-Biographen E. Heron-Hallen (1931), verschollenen autobiographischen *Précis de la vie de G. B. Viotti depuis son entrée dans le monde jusqu'au 6 mars 1798* und anderer hochwertiger Viottiana (das autographe Testament, Briefe etc.) im Londoner Royal College of Music. Als nicht minder bedeutend muß der Fund eines anonymen Ms. in Fontanella Po, dem Geburtsort des Meisters, bezeichnet werden, das vor allem zu dem noch in Italien verbrachten Lebensabschnitt Authentisches (darunter auch das richtige Geburtsdatum) bringt und so glücklich den als Verteidigungsschrift des in England politisch Verdächtigten verfaßten *Précis* ergänzt. Auf Grund dieser Quellen und vor allem der älteren französischen Literatur (Baillot, Eymar, Miel und Pougin) legt Giazotto nun eine allen modernen Anforderungen entsprechende Biographie Viottis vor und belegt sie mit dem Abdruck aller auf ihn bezüglichen Dokumente (auch der bereits veröffentlichten) in den umfangreichen *Appendici documentarie*, die den dritten Teil des Buches (S. 229—288) bilden. Besonders wertvoll ist der chronologisch angelegte thematische Katalog der Werke, der allerdings trotz der Versicherung des Autors („*La nuova numerazione pertanto, allo stato delle attuali ricerche e dei loro risultati, può essere considerata completa e definitiva*“) Anspruch auf restlose Vollständigkeit nicht erheben kann. Obwohl G. erklärt, „*tutte le opere musicali manoscritte e a stampa del Viotti esistenti presso le biblioteche, gli archivi e i musei pubblici e privati d'Europa e d'America*“ herangezogen zu haben, sind etwa von den acht in The Hirsch Library (British Museum, London) vorhandenen Viotti-Drucken fünf im Verzeichnis nicht genannt. Unangesehen dieses Umstandes, ist die Anlage nach Köchelschem Vorbild, die Entstehungsort und -zeit, Widmungsträger, Ausgaben und Fundorte angibt, sehr verdienstlich. Die Mitteilung der Taktzahlen der einzelnen Sätze sowie Hinweise auf die in Variationssätzen verarbeiteten Themen zeugen für die Gewissenhaftigkeit der Arbeit.

Im zweiten, kürzesten Teil (S. 185—226) findet das Schaffen Viottis, den G. als „*romantico artista, classico artigiano*“ bezeichnet, zunächst eine allgemein gefaßte Würdigung unter geistesgeschichtlichem Blickwinkel. In den anschließenden „*analisi*“ scheidet er Viottis Kompositionen in „*forme salottistiche*“ (Duette, Trios, Quartette und Sonaten)

und „*forme concertistiche*“ (Sinfonie concertanti und Konzerte). Sie sind vor allem durch die historische Einordnung der einzelnen Musiziergattungen beachtenswert. Hier faßt der Autor die Ergebnisse älterer Forschung geschickt zusammen: bei Betrachtung der Trios läßt er als gründlicher Kenner Albinonis und der italienischen Triosonate neue Aspekte aufleuchten. Er stellt sich betont der „*critica tedesca*“ Wasielewskis und Riemanns (*Präludien und Studien*) entgegen, die seiner Meinung nach zu Unrecht die Triosonate als „*più caratteristico aspetto*“ der Barock-Epoche ansprach. Abgesehen davon, daß Riemann selbst schon die von G. ins Treffen geführten immanenten Triebkräfte der Triosonate, die „*hinüber zur durchbrochenen Arbeit Beethovens führen*“ erkannte (*Handbuch der Musikgeschichte* II/2, Leipzig ²/1922, S. 139), dürfte G.s Protest „*... no affatto. È anzi la reazione al barocchismo musicale, e liberazione meditata e sofferta di tutti i pesi e gli orpelli di esso, nessuno escluso*“, vielleicht nicht überall widerspruchslos aufgenommen werden — um so mehr, als G. keine weitere deutsche Fachliteratur herangezogen hat.

Im Hinblick auf die Wurzeln des Viottischen Konzerts findet G. für den Meister, den er Somis, Pugnani, Giardini, Borghi, Chabran, Celoniat und Bruni gegenüberstellt, „*nessun esempio concreto*“. Schering, der bereits zu ähnlichen Ergebnissen gelangt war (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig ²/1927, S. 270 ff.), wies darüber hinaus auf nicht zu übersehende Beziehungen Viottis zu Lolli und J. M. Jarnovichi hin. Der Verf. geht — von gelegentlichen Seitenblicken auf Themenähnlichkeit abgesehen — darauf aber nicht ein, vergleicht hingegen Viottis historische Situation mit der seiner Meinung nach ganz ähnlichen Stellung Albinonis: Dieser habe eine Brücke zwischen der Tradition Corellis und dem „*preromanticismo vivaldiano*“ geschlagen, Viotti zwischen der „*scuola tradizionalistica italiana, quella che ha inizio con i Bassani e i Bononcini, e la scuola rinnovata nel segno del romanticismo*“. Großzügig zusammenfassende Formulierungen dieser Art kennzeichnen die breite, oft ins Rhetorische fallende Diktion des Buches (z. B. S. 44: „*Chi era Jarnowick? Un violinista . . .*“), dessen Autor sich nicht einer systematisch vergleichenden Methode bedient, sondern sich auf das Herausgreifen der ihm essentiell erscheinenden Eigenheiten Viottis beschränkt.

So geht es ihm vor allem darum, die geistige Brückenstellung des Piemontesers zur Romantik herauszuarbeiten: „*Viotti è il primo artista moderno, che acquisì coscienza romantica attingendo ogni risorsa di vita, d'azione e d'amore, alla inesauribile sorgente della vita. Romantico in quanto vitale; e vitale in quanto romantico*“ (S. 226). Hierin und in der liebevollen, anschaulichen Schilderung von Viottis Lebensweg ist auch die besondere Bedeutung des Buches zu erblicken, das eine seit langem bestehende Lücke in unserem Fachschrifttum schließt.

Helene Wessely, Wien

The Music Index 1954. Annual Cumulation. Detroit/Michigan 1956, Information Service. [10], 581 S.

Der im 6. Jahrgang erscheinende *Music Index* ist, trotz mancher Unzulänglichkeiten, zweifellos eine der wichtigsten Musikbibliographien. Er enthält vor allem aus der englischsprachigen Welt eine Fülle wertvoller Materials. Seine Anlage ist die eines Dictionary-Katalogs, d. h. die einzelnen Titel erscheinen nicht in Hauptgruppen geordnet, sondern, wie in einem Lexikon, jeweils unter einem Schlagwort. Diese im amerikanischen Buchwesen übliche Form der Nachschlagewerke ermöglicht ein besonders rasches Nachschlagen. Zahlreiche Verweise erleichtern die Sucharbeit. Meines Wissens ist der *Music Index* die einzige der laufenden Musikbibliographien, die Rezensionen über Theoretica und Practica verzeichnet, jedoch leider in ungleichmäßiger Zuverlässigkeit. Stichproben ergaben, daß aus unserer Zeitschrift folgende Rezensionen des Jahres 1954 nicht verzeichnet sind (angeführt werden die Verf. der besprochenen Werke): M. Dean-Smith, N. Fraser, A. Geering, G. Kinsky, R. Kirkpatrick, Rothschild, F. Winckel. Bemerkenswerterweise werden die Rezensionen der Bücher nicht nur unter dem Schlagwort *Book Reviews*, sondern auch unter dem engeren Schlagwort des betreffenden Fachgebiets im Anschluß an die Titelaufnahme des Buches angeführt.

Nicht sehr überzeugend sind die Schlagworte zur Lokalgeschichte ausgewählt, da ihnen der Ländername vorausgeht. Wer also z. B. einen Beitrag über die Stadt Flint sucht, muß wissen, daß es sich um eine Stadt im Staate Michigan handelt und der Beitrag nur unter dem Schlagwort *Michigan* (Unterabteilung *Flint*) gefunden werden kann. Eine

Ausnahme bilden lediglich Beiträge über Konzerte und Solovorträge, welche jeweils unter dem Städtenamen als Hauptschlagwort zu finden sind. Da dem Werk ein (der Anlage des Dictionary-Katalogs widerstrebendes) Register nicht beigegeben ist, dürfte das Aufsuchen lokalen Musikschrifttums auf Hindernisse stoßen. Dem Charakter des amerikanischen Musiklebens entsprechend, gewinnen die Nachweise über *Commercial Applications, Moving Picture Music, Phonographs, Televising* und ähnliche Themen erhöhte Bedeutung.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der *Music Index* eine Fülle wertvollen bibliographischen Materials enthält. Sein Wert wird schon bei Durchsicht des Verzeichnisses der berücksichtigten Zeitschrift offenkundig, enthält dieses doch eine sehr beträchtliche Zahl von Periodica, die von Schmieders Bibliographie nicht erfaßt werden. Obwohl wir nunmehr zwei wichtige Bibliographien des Musikschrifttums besitzen, ist die Situation der Musikbibliographie noch nicht annähernd befriedigend. Ein großer Teil des Musikschrifttums der Welt, insbesondere Aufsätze in den außerordentlich zahlreichen Zeitschriften des asiatischen Raumes, bleiben in Musikbibliographien unberücksichtigt, obwohl bedeutende Ansätze (wie z. B. die *Bibliography of Asiatic Music* in *Notes* 1947 ff.) hoffnungsvolle Aussichten bieten. Es bleibt zu hoffen, daß sowohl internationale Zusammenarbeit als auch die nach wie vor sehr hoch zu bewertende Initiative einzelner Forscher und Bibliographen dazu beitragen, das Fundament jeglicher wissenschaftlichen Arbeit weiter zu festigen.

Richard Schaal, Schliersee

Chopin-Jahrbuch. Hrsg. Franz Zagiba. Wien 1956, Amalthea. 256 S.

Die Chopinforschung hat nach dem letzten Weltkrieg einen erheblichen Aufschwung genommen, besonders seit der Säcularfeier 1949, nicht zum wenigsten durch die rührige Teilnahme polnischer Gelehrter. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß die Internationale Chopin-Gesellschaft Wien (gegründet 1952 als Österreichische Chopin-Gesellschaft) durch ihren Präsidenten, den verdienten Chopinkenner Zagiba, nun ein Jahrbuch vorlegt, dessen Zweck es ist, „*Anregungen zu weiteren Untersuchungen zu geben, die einen bisher vernachlässigten oder ungenau idealisierten Stilkomplex europäischer Musik tiefer zu erschließen vermöchten*“.

Über die Hälfte des gut ausgestatteten Bandes ist dem Werke Chopins gewidmet. Nach einigen herzlichen Begrüßungsworten Alfred Cortots („on n'interprète pas Chopin avec les doigts, mais avec son cœur et son imagination“) diskutiert P. Badura-Skoda die Busonische Forderung, Chopin „schlanker“ zu spielen — wir sind wohl schon auf dem Wege dazu. — L. Bronarski führt eine Reihe z. T. verblüffender Reminiszenzen bei Chopin (an Mendelssohn, Cramer und Schubert) vor. — E. Haraszti's ausführlicher Aufsatz *L'élément latin dans l'œuvre de Chopin* hat hohes Gewicht, er behandelt u. a. Chopins Stellung zur deutschen Musik, zu Zeitströmungen wie der Melancholie, dem Impressionismus und dem Katholizismus, zur Romanzen- und Nocturnenform und zur italienischen Oper, zu Liszt und Couperin, unter teilweise neuen Aspekten und mit Diskussionen einer reichen, in Deutschland kaum bekannten Literatur. Leider bricht der vielversprechende Aufsatz von H. Zeller über *Chopins Satztechnik* nach der Behandlung des Dur-Mollproblems ab. Ist es empfehlenswert, in einem Jahrbuch, das immerhin als ein Abgeschlossenes gedacht ist, den Leser mit einem „Wird fortgesetzt“ zu trösten?

Über Chopins modern wirkendes „kontrapunktisches Denken“ orientiert F. Ebner, als Beispiel wird die Mazurka op. 33, 1 analysiert. — Mit rhythmischen Fragen beschäftigen sich K. Hlawiczka (Etüde op. 10, 5) und R. Steglich (Etüde op. 10, 3). — Aufschlußreich für tiefere stilistische Erkenntnis ist die Untersuchung von O. Jonas über die z. T. nicht unwesentlich voneinander abweichenden Mss. und Ausgaben.

Im biographischen Teil bringt die Nachlaßarbeit von J. Miketta neues Material über die „lothringischen Vorfahren“ Chopins. — Zagiba beschränkt sich in der Darstellung Chopins „als Mozartverehrer“ mit gutem Grund auf die dokumentarische Seite, dankenswert ist der Exkurs über Delacroix. — Ein Empfehlungsschreiben Chopins an Haslinger für Gounod (kommentiert durch Zagiba) und eine gründliche lokalhistorische Studie über *Chopin in Böhmen* (J. Prochazka) runden das Bild ab, zu dem die C. Nemetische fleißige Aufzählung der Chopinentlehnungen und -anpassungen in dem Maderschen Machwerk *Der weiße Adler* nicht recht passen will. — Der bibliographische Teil ist durch A. Vidakovič's *Bibliographie über Chopin in Jugoslawien* würdig vertreten.

Hoffen wir, daß der durch gründliche Anmerkungen und passend gewählte Notenbeispiele besonders wertvollen Publikation sich bald ein weiterer Band anschließen möge!
Reinhold Sietz, Köln

M. D. Calvocoressi: Modest Mussorgsky. His Life and Works. Rockliff Publishing Corporation, London 1956. XX, 324 S.

Michel Dimitri Calvocoressi (1877—1944) war einer der wenigen Musikkritiker unseres Jahrhunderts, für die nationale Grenzen nichts Wesentliches bedeuteten. Geboren in Griechenland, wirkte er für das Verständnis Mussorgskys in Frankreich und England. Eine erste Biographie erschien 1908, eine dritte, fragmentarisch hinterlassen und von Gerald Abraham vollendet, 1946; die zweite, 1938 abgeschlossen, konnte erst 1956, nach manchem verzögernden Mißgeschick, gedruckt werden. Sie sollte (wie die erste) ins Deutsche übersetzt werden; denn daß C. nach 30 Jahren noch einmal ein Buch über Mussorgsky geschrieben hat, bedeutet nicht leere Wiederholung oder bloße Korrektur von Einzelheiten, sondern notwendige Fortsetzung: Seit 1908 sind unbekannte Werke, Werkfassungen und Dokumente veröffentlicht worden, und vor allem mag es fast hoffnungslos schwierig scheinen und zu wiederholter Anstrengung herausfordern, Mussorgsky gerecht zu werden. Unklar ist die Entwicklung seines musikalischen Bewußtseins, schwer verständlich der Entschluß (1857), Komponist zu werden, kaum lösbar die Frage nach den Voraussetzungen seines Stils. C. sieht die Probleme, pointiert sogar die Schwierigkeiten. Er formuliert genau und doch einfach; seine Liebe zu Mussorgsky ist vorurteilslos, sein Enthusiasmus braucht keine Lyrismen und keinen apotheotischen Eifer, um fühlbar zu sein.

Er verschmäht die bequemen Formeln und Vorurteile. Aus russischer Volksmusik, Geschichten von Baba Yaga und „slawistischem“ Widerwillen gegen westliche Kunst ist eine musikalische Charakteristik Mussorgskys nicht zusammzusetzen. Die oft zitierte Phrase aus Mussorgskys dritter Autobiographie, den Märchen seiner Amme verdanke er „la passion de dire au monde en sons musicaux le tout de l'homme“, verblaßt vor C.'s Einwand, die Bedeutung des Deskriptiven in Mussorgskys Musik sei nur gering (14). Gegenüber der Legende, Mussorgsky habe die alten Modi gründlich studiert, betont C., wie schwach die Kenntnis orthodoxer und katholischer Kirchenmusik

war, die dem jungen Mussorgsky von seinem Religionslehrer Krupsky vermittelt werden konnte (17). In der großrussischen Volksmusik sieht C. zwar „*fons et origo of Mussorgsky's art*“ (304, ähnlich 33 und 82), aber er fügt hinzu: „*To establish a genealogy of his musical style remains an almost insoluble problem*“ (83). Dem Vorwurf eines hochmütigen Dilettantismus der „jungrussischen“ Komponisten hält C. entgegen, daß es vor der Gründung von Konservatorien in Petersburg (1862) und in Moskau (1864) keinen musiktheoretischen Unterricht in Rußland gab (20) und daß Balakirew tat, was er konnte, um die Kompositionstechnik seiner Schüler zu verbessern (23). Auch verraten Briefe und Berichte ein verständnisvolles Studium von Werken Schuberts, Berlioz', Liszts und vor allem Schumanns (15, 30, 36, 40) — Mussorgskys ungerechter Abscheu galt nur Mendelssohn und dem dürren Klassizismus der deutschen Konservatorien (35, 69). C. erwähnt (302 ff.) Berlioz' Einfluß auf die symphonische Dichtung *Eine Nacht auf dem kahlen Berge*, das Vorbild der Tonartendispositionen Schuberts und der Motiv- oder Thementransformation Liszts. (Schon *Eine Nacht auf dem kahlen Berge*, nicht erst das Opernfragment *Heirat*, zeigt Motivtransformation im Sinne Liszts: Aus der Violinfigur T. 1 und 36 entwickelt sich zunächst das Baßthema T. 14 und 49, dann das Hauptthema T. 67.) Mussorgsky, Offizier und später Subalternbeamter, war nach C. (34 ff. und 46 ff.) noch 1857, als er „Komponist wurde“, ein Dilettant, der Kompositionen in verblaßtem Schumann-Stil schrieb (33 und 51) und an dessen Begabung und Intelligenz Balakirew und Stasof zweifelten (25). Wie konnte sich Mussorgsky um 1863 zu einem bedeutenden Komponisten entwickeln? C. betont die Fremdheit Mussorgskys in dem „mächtigen Häuflein“ der „jungrussischen“ Komponisten, die um 1857 in Dargomyshsky ihr Vorbild sahen (28, 50, 66, 116). Auch zeigen Mussorgskys Kompositionen vor 1863 kaum Spuren seines eigenen, „realistischen“ Stils. So schätzt C. den Einfluß der künstlerischen und wissenschaftlichen Ideen einiger Freunde, mit denen Mussorgsky 1863 zusammenwohnte, sehr hoch ein (62, 83 ff., vgl. auch 124). Allerdings stammt die erste Formulierung der realistischen Doktrin von Dargomyshsky, und Mussorgsky bekannte später: „*Mein musikalisches Leben begann in dem Augenblick, als ich Dargomyshsky kennen lernte*“ (21).

Was aber ist musikalischer Realismus? „*The ideal of realism is a maximum of efficiency in veracity, and a minimum of formalization. The realistic artist is he who aims at accurate expression, not generalized expression; and, when he has achieved it, does not attempt to add to it*“ (88, vgl. auch 234). Doch besagen die Begriffe Wahrhaftigkeit und Genauigkeit nicht, welche Bedeutung ein musikalischer Realismus haben soll — als bloße Verdoppelung der Wirklichkeit mit notwendig unzulänglichen musikalischen Mitteln wäre er sinnlos. Die Wirklichkeit und die Wahrheit, die Mussorgsky meint, sind die menschliche Wirklichkeit und die Wahrheit über die Menschen; und sein musikalischer Realismus will — wenn ich ihn verstehe — eine Entdeckung menschlicher Züge und Charaktere mit musikalischen Mitteln sein; der Ausdruck „Entdeckung“ (nicht nur „Wiedergabe“) mag befremden, doch beruht das ästhetische Recht eines musikalischen Realismus auf dem paradoxen Sachverhalt, daß wir vieles erst „wirklich“ sehen und hören, wenn es uns in einem sprachlichen oder musikalischen „Abbild“ gezeigt wird. Nach C. reicht die musikalische Nachahmung von Geräuschen, Rhythmen und Bewegungen nur zur Erfindung kurzer Phrasen und Motive aus (90); und so sieht er das wesentliche Prinzip des musikalischen Realismus in der Wiedergabe der Sprachmelodie (91 ff., 234 ff., vgl. auch 99, 101, 126 und 186). Allerdings sei der Einfluß der russischen Sprache auf Mussorgskys Musik „für *Nichtrussen ein Buch mit sieben Siegeln*“ (235).

Sofern musikalischer Realismus einseitige Aufmerksamkeit für das Einzelne und Besondere bedeutet, hängt der Realismus Mussorgskys mit der heiklen Frage nach seinen „technischen Fähigkeiten“ zusammen. Der Streit über Mussorgskys „Dilettantismen“ ist mit einer Rechtfertigung von Quintenparallelen (245 ff.) und „falschen“ Akkordverbindungen (249 ff.) kaum zu lösen; denn Mangel an Technik zeigt sich weniger am Detail als am Zusammenhang. Mussorgsky komponierte keine „Übergänge“ und polemisierte gegen die „deutsche“ Technik der motivischen Arbeit (104, vgl. aber auch 58 und 111); er entwickelte nicht musikalisch — pointiert ausgedrückt —, sondern disponierte nach dem Sinn des Textes und der szenischen Wirkung. Wenn aber Einzelheiten nicht Teile eines formalanalytisch bestimmbaren Zusammenhangs sind, ist es schwierig oder unmöglich, musiktheoretisch

über ihr Recht oder Unrecht zu entscheiden. Daß Mussorgsky z. B. die Stufenfolge I-II_n-V in Quintenparallelen auskomponierte, erscheint durchaus nicht als „besonders glücklicher“ Einfall (250 u. 274 f.), sondern als Nachlässigkeit (als Verstoß gegen den „logischen“ Zusammenhang zwischen einfachen harmonischen Funktionen und „korrekter“ Stimmführung) — aber der Einwand gilt nur, wenn die Auffassung der Akkorde über F, Ges und C als I-II_n-V richtig ist, und ob sie richtig ist, läßt sich kaum entscheiden, weil in Mussorgskys Musik die verschiedenen tonalen Konzeptionen (Funktionalität, Modalität, moderne Afunktionalität) nicht zu trennen sind. C. behauptet (257) die Widerspruchslosigkeit von Modalität und Dur-Moll-Tonalität bei Mussorgsky, aber er vermittelt zwischen den Systemen nur durch den vagen Begriff der „variablen Skala“, der außer variablen Stufen in modalen Leitern auch die chromatisch verdoppelten Stufen II, VI und VII des harmonisch entwickelten Moll umfaßt.

Nach C. war es Mussorgskys „Problem“, einen Ausgleich zwischen den Traditionen der westlichen Kunstmusik und der großrussischen Volksmusik zu finden, d. h. musikalisch-technisch: zwischen der harmonischen Dur-Moll-Tonalität und der melodisch-kontrapunktischen Modalität zu vermitteln (236 ff., 255 ff. und 268 ff.). C.s Gedanke an einen Zusammenhang zwischen Mussorgskys Kontrapunkt und dem Kontrapunkt der russischen Volksmusik (242) ist bestechend, aber ein Nachweis fehlt. Noch ungelöst sind auch die schwierigen Fragen nach den Grenzen zwischen Moduswechsel und Chromatik, nach den Möglichkeiten harmonischer Auslegung modaler Melodien, nach dem Einfluß der Modi auf die Harmonik der westlichen Musik — den C. leugnet (236) — und schließlich nach den verschiedenen harmonischen Konzeptionen in der Musik des 19. Jahrhunderts. (Daß Mussorgsky den übermäßigen Dreiklang und den Dominantseptakkord mit verminderter Quinte nicht wie Wagner „for effects of glitter“ gebrauchte, besagt nicht, daß Mussorgskys Harmonik von dem, sondern nur, daß sie von einem westlichen Stil der Harmonik abweicht.)

Eine frühere, zu enge Erklärung des Taktwechsels bei Mussorgsky als Nachahmung der Sprachmetrik wird von C. erweitert (243 f. und 257 ff.): Durch Taktwechsel (ein Merkmal realistischen Stils) berücksichtigt Mussorgsky außer der Form auch den Inhalt des Textes. Doch wäre nicht nur zu fragen,

was der Taktwechsel in Beziehung zum Text, sondern auch, was er musikalisch besagt. In dem Lied „Mit der Njanja“ (Kinderstube I) — dessen Bedeutung schon Liszt erkannte, der stets mehr kluge Gerechtigkeit übte als fand — wechselt in 53 Takten 23mal das Taktmaß. Dabei sind $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ offenbar feste metrische „Einheiten“, die nicht in gegebene Takte eingefügt, sondern aus denen variable Takte zusammengesetzt werden: $\frac{5}{4}$ aus $3+2$, $\frac{7}{4}$ aus $2+3+2$, $\frac{4}{4}$ aus $2+2$. Die $\frac{2}{4}$ -Einheit wird als Auftakt manchmal zu $\frac{1}{4}$ verkürzt; und eine weitere Komplizierung entsteht durch „tote“ Pausen, die nur trennen — so kann etwa ein notierter $\frac{6}{4}$ -Takt ein $\frac{5}{4}$ -Takt mit „toter“ Pause zwischen den metrischen Einheiten $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ sein.

Am *Boris Godunow* untersucht C. die Leit motive (142 ff. und 166 f.). Die Differenz von Wagners Technik läßt er etwas unbestimmt — man könnte sagen, daß sich Mussorgskys Leit motive nicht nur durch geringere Bedeutung für die musikalische Form und kleinere Zahl, sondern auch und vor allem durch einen anderen Gehalt von Wagners Leit motiven unterscheiden: Sie sind — in einem „realistischen“ Musikdrama — ausschließlich Motive für Charaktere, Charakterzüge und Beziehungen zwischen Menschen. Einige Leit- oder Erinnerungsmotive hat C. offenbar übersehen: Ein Motiv des Warlaam (in der Schenken- und in der Revolutionszene), ein chromatisches Motiv, das Boris' Angst ausdrückt (2. und 4. Akt), Motive für Marina (1. Bild des 3. Aktes) und Rangoni (1. und 2. Bild des 3. Aktes), für Dimitris Liebe zu Marina (2. Bild des 3. Aktes) und für seinen Machttraum (in der Klosterszene und in Schuiskys Erzählung von Dimitris Auftreten).

Carl Dahlhaus, Göttingen

Ilmari Krohn: Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt. I (Symphonien 1–3). Helsinki 1955. Suomalaisen Tiedekatemian Toimituksia, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Serie b, Tom. 86. 370 S.

Krohn hat sich in diesem auf mehrere Bände berechneten, weitausholenden Werk zunächst „die Aufgabe gestellt, über die Werke eine bis ins einzelne gehende Analyse auszuführen, um alle kleineren und größeren Bestandteile des Formenbaus in einheitlicher Weise klarzulegen“. Weiter betont er, daß sein System und seine Methode sich bereits in dem zweibändigen Werk über die Sym-

phonien von Sibelius als „ergiebig“ erwiesen habe. Er hat sein im wesentlichen auf Westphalschen Anregungen beruhendes System in einem knappgefaßten, durch Beispiele wirksam belebten Aufsatz *Einheitliche Grundzüge musikalischer Formgebung* (Acta musicologica 25, 1953, S. 20 ff.) niedergelegt, dessen Kenntnis zum Verständnis des vorliegenden, in einem klaren und übersichtlich periodisierten, aber etwas fremdartig gefärbten Deutsch geschriebenen Buches notwendig ist, das für seinen Zweck mit den „Baustufen“ Taktfuß, Reihe, Strophe, Periode und Zeile auskommt. Die Analyse ist in minutiösem, tabellarischem, formelhaftem (auf 61 Abkürzungen fußendem) Aufbau durchgeführt, mit deren in langjährigem Bemühen erarbeiteten, nicht leicht nachprüfbareren Ergebnissen sich die Brucknerspezialforschung wird auseinandersetzen müssen. Jedenfalls liegt hier — eigenartigerweise von nichtdeutscher Seite — der bisher größtangelegte Versuch vor, dem Phänomen Bruckner von der analytischen Seite her nahe zu kommen. Sehr dankenswert ist der Vergleich der verschiedenen Fassungen in Formenbau, Motivik und Klangfarbe, obwohl K. hier nur auf die bezeichnendsten Stationen eingehen kann.

Zeigen sich in diesen Teilen der Scharfsinn, die Kombinationsgabe, das Feingefühl und der Sinn des Verf. für die Imponderabilien der Formgebung im besten Lichte, so wird man diese Eigenschaften in den Kapiteln *Stimmungsgehalt* und *Entwicklungsgang* gewiß nicht vermissen; K. gibt aber zu, daß „die daraus sich ergebenden Einblicke . . . zwar nicht einen unwiderleglichen Anspruch auf objektive Geltung erheben können, aber sie dürften dennoch einen relativen Wert für eine einheitliche Wiedergabe jener Werke besitzen, die einstweilen noch vielfach von den ausführenden Dirigenten recht heterogen aufgefaßt werden.“ K. weiß auch, daß er „Bruckner gegenüber der Vortheile entbehrt, die ihm bei Sibelius als Landsmann und Jugendgenosse zu Gebote stehen.“

Die wohlthuende Bescheidenheit des Verf., der stets die Vorgänger befragt und sich auch da, wo er anderer Meinung ist, jeder scharfen Polemik enthält, läßt aber doch nicht verkennen, daß hier an einem großen Beispiel die alte Frage: Programmmusik oder absolute Musik? erneut gestellt wird. Den „*Mißbrauch dilettantischer Machie*“ in allzu deutlicher programmatischer Untermahlung lehnt Verf. ab. Aber „es bleibt doch

nicht ausgeschlossen, daß dem Tonwerk ein bestimmter Inhalt zu Grunde liegt und sogar alle Teile desselben zusammenfassend beherrscht, obgleich alles im Unterbewußtsein des schaffenden Künstlers geblieben ist . . . Obgleich die künstlerische Aufgabe musikalischer Ausdrucksmittel sich nicht auf die . . . Vorgänge selbst bezieht, sondern nur auf die darin enthaltenen oder hervorgerufenen Gefühlswerte, ist es . . . einfacher, kürzer und leichtverständlicher, sich so auszudrücken, als sei man dieser Unterscheidung nicht bewußt.“ Mit diesen Leitsätzen soll hier nicht gerechnet werden, es ist nur zu entscheiden, ob sie annehmbare oder diskutabile Ergebnisse zeitigt haben.

Verf. bemüht sich nun, mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln seinen Assoziativen Überzeugungskraft zu verleihen. Er schickt dem Entwicklungsgang jedes einzelnen Satzes eine „*Übersicht der spannenden und treibenden, beruhigenden und mäßigen Elemente*“ voran, er bemüht sich in der Einzelbehandlung, die den Gesamtbau klar gegliedert erkennen läßt, um die Einordnung eines jeden rhythmischen, harmonischen, dynamischen Details in die psychologische Entwicklung, die stets in Zusammenhang mit Bruckners eigener Erlebniswelt gesetzt wird. Das Ergebnis ist eine (vorsichtig in den Anhang verwiesene) „*Zusammenfassung des Stimmungsgehalts (musikalische Vision des Verfassers)*“. Kein Zweifel, daß sie der heutigen, aller Hermeneutik abholden Zeit als überflüssig, wunderbar, gesucht, womöglich als schädlich erscheinen wird, und daß sie ihren Zweck, auf die Aufführungspraxis einzuwirken, kaum erreichen wird.

Gleichwohl wird man diesem aufrechten, um Begründung und Verständigung ehrlich bemühten Bekenntnis des Nestors der finnischen Musikwissenschaft ebensowenig die Hochachtung und Teilnahme versagen können wie der „*neuen Deutung*“, die seinerzeit Schering den Werken Beethovens zuteil werden ließ. Möge es K., der Ende dieses Jahres sein 90. Lebensjahr abschließt, noch beschieden sein, dieses Alterswerk zu vollenden, über das dann, über den vorläufig gebotenen Rahmen eines Referats hinaus, zusammenfassend zu urteilen sein wird.

Reinhold Sietz, Köln

Udo Unger: Die Klavierfuge im zwanzigsten Jahrhundert (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Karl Gustav Fellerer). Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1956. 147 S.

Der Verf. fundiert seine Arbeit zur Schaffung einer sicheren Ausgangsbasis mit einer durch klare Gliederung und logischen Aufbau gekennzeichneten Kritik an den in Schemata niedergelegten, zwangsläufiger Weise stets nur die äußere Erscheinungsform einiger weniger Beispiele erfassenden Theorien zur Fuge (Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Joseph Müller-Blattau) sowie einer durch philosophische Sicht (Nikolaus von Cues: „coincidentia oppositorum“, Leibniz: Monadologie) und mathematische Denkweise bestehenden Abhandlung über Wesen, Form und Logik der Fuge. Die getroffene Auswahl aus den Fugen der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts begründet er mit dem Hinweis auf die aus intonationsmäßigen, klanglichen und spieltechnischen Eigenschaften herrührende Stellung des Klaviers als des Exponenten der Fugenkomposition in diesem Zeitabschnitt. Die Untersuchung, gestützt einerseits auf das erreichbare Material und andererseits auf präzise Definitionen (Unterscheidung z. B. von diatonisch-tonal und -real, chromatisch-tonal und -real wie weitergehenden Modifikationen in der Themenbeantwortung) und gründliche (z. T. graphisch veranschaulichende und tabellarisch systematisierende) Analysen, gelangt zu dem Ergebnis einer vierfachen, durch wesentliche Kriterien begründeten Klassifizierung: Klavierfugen 1. schulmäßiger Prägung: schematischer Bau nach Fugen-Kompositionsregeln; 2. einer Bach-Nachfolge: Struktur, Motorik; 3. romantischer Prägung (Schumann, Liszt-Nachfolge, Max Reger): Virtuosität, Dynamik; 4. der Neuen Musik (Zwölftonmusik, serielle Kompositionen, Jazz-Fugen): eigenständige Chromatik. Diese Fugentypen erweisen sich nach Darlegung des Verfassers im Hinblick auf das Wesentliche der Fuge, d. h. die durch das gegebene Thema in der Fuge angelegte Entfaltbarkeit nach den „zwingenden Möglichkeiten“, als unterschiedlich: während in diesem Sinne die reine Schulmäßigkeit unerbittlich sei, die Bach-Nachfolge ihm aber weder diene noch schade, werde das Wesen der Fuge sowohl durch das Erbe der ausgehenden Romantik als auch durch die Neue Musik begünstigt: bei dem „romantischen“ Typus dank der zentralen Stellung der Dynamik, bei dem „modernen“ auf Grund der Gleichwertigkeit der chromatischen Töne als des Gebrauchsmaterials und der in engstem Zusammenhang damit stehenden Bereicherung durch spezifische Fugentechniken (wie

Verkleinerung und Vergrößerung, Engführung und Permutation: Grundgestalt, Umkehr, Krebs, Krebs der Umkehr) als vollwertiger Kompensation für die Einbuße an der tonalen Fugen eigenen Polarität von Dux und Comes wie der dualistischen Spannung von Tonika und Dominante. (Hier hätte sich die Möglichkeit zu einem abschlußreichen Ausblick auf die ähnlich geartete Situation der dodekaphonisch konzipierten Sonate geboten!) Erfreulich an dem Buch schließlich ist auch die klare, gedrängte Ausdrucksweise eines (von wenigen Versehen abgesehen) gepflegten und prägnanten Stiles.

Gerd Sievers, Wiesbaden

Alfred Cortot: Französische Klaviermusik. Bd. 1. Wiesbaden (1956) Limesverlag. 216 S.

Die fünf Aufsätze dieses Bandes, zuerst bis 1927 in der Revue musicale erschienen, sind „vornehmlich Aufzeichnungen eines Interpreten, der das Verlangen hat, seine Eindrücke mitzuteilen und die Hörer der von ihm geschätzten Werke in einen dem seinen ähnlichen Zustand der Empfänglichkeit zu versetzen. Man erstrebt hier weniger die strenge musikalische Analyse und die scharfsinnige ästhetische Betrachtung als den Ausdruck des poetischen Charakters der besprochenen Kompositionen.“ Gibt das Kapitel über Debussy nicht eigentlich Neues, so gehört die 68 Seiten lange Abhandlung über C. Franck zum Gründlichsten und Umfassendsten, was bisher über diesen Meister gesagt wurde; besonders dankenswert ist die ausführliche Behandlung der Jugendwerke. Die Aufsätze über Fauré und Chabrier, sehr klar und übersichtlich gefaßt, sind wohl geeignet, für diese in Deutschland kaum bekannten Klaviermeister zu werben. Was über die beiden — hochbedeutenden — Klavierwerke von Dukas gesagt wird, ist ein Meisterstück schöpferischer Analyse, keineswegs das von Cortot so verpönte „Kastasterverfahren, das darin besteht, vibrierende Gedanken in die eisigen Felder der Berechnung und des Vorbedachtes einzuzugrenzen.“ (191) Das Buch enthält durch mancherlei biographische, text- und editionskritische Bemerkungen auch wertvolles Material für den Historiker; von der technischen Seite der musikalischen Gestaltung spricht der große Interpret leider nur sehr wenig, auch vermißt man oft Notenbeispiele (so im Falle Dukas). Das Buch, das

sich doch in erster Linie an die klavierspielende Welt wendet, liest sich nicht leicht. Das liegt vor allem an Cortots oft recht umständlicher, ja feierlicher Diktion (bezeichnend das häufig wiederkehrende „Evokation“), die die überaus wortgewandte Übersetzerin Gisèle Grub manchmal allzugetreu nachzuformen bestrebt war. Für die suggestive, ein wenig vage poetisierende Schreibart Cortots eine Probe: „Hier in (Debussys) *Reflets dans l'eau* ist es bei der köstlichen Transparenz zart gehauchter Akkorde und Arpeggien das lichte, dahingleitende Schlummern vertauschter Aspekte und das Auseinanderdehnen träger Bilder im klingend wogenden Spiegel.“ (23). Der nächste Band soll Ravel, Saint-Saëns, d'Indy, Roussel, Strawinsky und Satie bringen.

Reinhold Sietz, Köln

Victor Zuckerkandl: *Sound and Symbol. Music and the External World.* Translated from the German by Williard R. Trask. Bollingen Series XLIV. Published for Bollingen Foundation by Pantheon Books, New York 1956. X und 399 S.

Sound and Symbol ist eine umgekehrte Musikphilosophie: Z. betrachtet die Musik nicht als Gegenstand, sondern als Organon der Philosophie; die unmittelbare musikalische Erfahrung, ohne gedankliche Zutaten aus der Musiktheorie oder -ästhetik, soll uns philosophische Einsichten verschaffen. Z.s Hauptthese ist erstaunlich einfach: Musik ist äußere, aber nicht physikalisch bestimmbare Natur. Nicht nur der Stoff der Wahrnehmung, sondern auch die musikalische Bedeutung (*meaning*) der Töne soll uns „von Natur gegeben“ sein (371). Z. leugnet also den Anteil des Menschen und der Geschichte an dem „qualitativen Sprung“, der die Töne von physikalisch bestimmbaren Phänomenen zu musikalisch „bedeutenden“ macht. — In seiner Argumentation aber steckt ein philosophischer Fehler (an dem auch andere „ontologische“ Bemühungen kranken): Z. benutzt die phänomenologische Methode, ohne ihre Grenzen zu kennen oder zu beachten. Sein Verfahren ist die „phänomenologische Reduktion“: Wenn ein „gebener“ Gegenstand unmittelbar und objektiv erfaßt werden soll, müssen alle subjektiven und alle theoretischen Momente „ausgeklammert“ werden. Doch vergißt Z., daß die Phänomenologie das, was sie außer acht läßt, nicht etwa leugnet und daß sie über die reale Existenz des in unmittelbarer Anschauung „Gegebenen“

nicht urteilt. Es ist illegitim, aus der phänomenologischen Methode zunächst Nutzen zu ziehen und von allem Subjektiven, theoretisch Abgeleiteten oder historisch Vermittelten abzusehen (weil es in der unmittelbaren Anschauung nicht „gegeben“ sei), um dann über den Schatten der Methode zu springen, das nur „Ausgeklammerte“ schlicht zu leugnen und so folgern, Musik sei „äußere Wirklichkeit“.

In den vier Kapiteln des Buches („Tone“, „Motion“, „Time“, „Space“) deutet Z. den musikalischen Ton als „dynamische Qualität“ (21), die musikalische Bewegung als „Bewegung dynamischer Qualitäten in einem dynamischen Feld“ (95), die musikalische Zeit als Erscheinung der „wirkenden Zeit“ (200) und den musikalischen Raum als den „von außen auf uns zukommenden Raum“ (290). — In einer tonalen Melodie („Freude, schöner Götterfunken“) erscheint der Grundton als das Ziel der II. Stufe, die II. Stufe als auf das Ziel „gerichtet“ (20). Den Richtungssinn der Stufen nennt Z. „dynamische Qualität“, und in einer Analyse der Durskala (32 ff.) bestimmt er die verschiedenen dynamischen Qualitäten der einzelnen Stufen als Beziehungen zum Grundton: Die II., III., V. und VII. Stufe sind direkt, die IV. und die VI. Stufe indirekt (über die III. bzw. V. Stufe) auf den Grundton gerichtet. Die dynamische Qualität soll als die eigentlich musikalische Eigenschaft der Töne gelten; und da sie weder physikalisch (durch die Analyse von Schwingungskurven) noch psychologisch (als Produkt unserer Einbildungskraft) bestimmt werden könne, sei die dynamische Qualität, also die Musik überhaupt, „von Natur gegeben“. — Die Argumentation ist allerdings lückenhaft.

1. Die dynamische Qualität entspricht etwa der Tonqualität; daß aber die Tonhöhe, von der die Tonqualität mühsam abgespalten worden ist, keine „musikalische“ Toneigenschaft sei, wird nicht begründet.

2. Von allen Versuchen, die Tonqualität (die „Tonigkeit“ oder den „Toncharakter“) direkt oder indirekt auf physikalische oder mathematische Sachverhalte zurückzuführen, berücksichtigt Z. nur die Theorie der „Schwingungsrhythmen“ (Lipps). Er wendet ein, Lipps habe sich, um die Tonqualität zu erklären, weniger auf einen physikalischen Sachverhalt als auf eine seelische Tätigkeit (das Vergleichen von Schwingungsrhythmen) berufen, also die Tonqualität, die etwas „Gegebenes“ sei, verfehlt (25 ff.).

Aber die Pointe der Polemik setzt voraus, was erst zu beweisen wäre: daß die dynamischen Qualitäten, ohne physikalisch bestimmbar zu sein, aus der „äußeren Natur“ stammen und kein Produkt einer bewußten oder unbewußten seelischen Tätigkeit sind.

3. Z. verzichtet auf eine Charakteristik der verschiedenen dynamischen Qualitäten der einzelnen Tonstufen, weil die Unterschiede für musikalisch Begabte selbstverständlich seien (36). Aber ein Versuch, das „Selbstverständliche“ (weil Gewohnte) zu verstehen, würde außer ursprünglich melodischen auch harmonisch vermittelte Qualitäten zeigen, und Z.s Programm, eine von der Geschichte unabhängige „Natur“ der Musik nachzuweisen, bliebe unerfüllbar.

4. Gegen die Assoziations- oder Gewöhnungstheorie hat Z. scheinbar leichtes Spiel mit dem Einwand (41 ff.), daß man entweder die dynamischen Qualitäten (Stufencharaktere) als immer schon gegeben voraussetzen müsse (sich also in einem logischen Zirkel bewege), — denn gewöhnen könne man sich nur an schon Vorhandenes — oder gezwungen sei, die bloße Willkür einer menschlichen creatio ex nihilo an den Anfang zu setzen. Aber die Alternative, daß Tonqualitäten entweder von Natur gegeben oder Produkte der Willkür seien, unterschlägt die Geschichte, die weder das eine noch das andere ist.

5. Die dynamischen Qualitäten sind nach Z.s Eingeständnis nur in einem „gegebenen System“ wirksam (37). Die Durskala aber, die Z. analysiert, ist das Resultat einer geschichtlichen Entwicklung; in den Stufencharakteren steckt also Geschichte, die sich nicht in Natur verwandelt, wenn man davon absieht, daß sie Geschichte ist.

6. Daß die dynamische Qualität (die musikalische Bedeutung der Töne) „gegeben“ ist, heißt phänomenologisch, daß sie uns (in Husserls Sprache „mir“) gegeben ist, nicht aber, daß sie außer uns „da“ ist. Das Gegebene, der Gegenstand phänomenologischer Deskription, ist kein „Ding an sich“. Vergeblich leugnet Z. den Anteil menschlicher Spontaneität und Aktivität an der musikalischen Bedeutung der Töne. Die dynamische Qualität der II. Stufe ist (als Eigenschaft aller II. Stufen) etwas Allgemeines; etwas Allgemeines aber kann nicht ohne „kategoriale Leistung“ des Hörers (ohne Verknüpfung des Wahrgenommenen mit früheren Eindrücken, ohne Vergleich) „unmittelbar gegeben“ sein. Daß sich in den tatsächlichen Bewußtseinsakten

die Empfindungsdaten als der „Stoff“ der Wahrnehmungen von den „formenden“ Gestalt-Wahrnehmungen und kategorialen Leistungen kaum trennen lassen, berechtigt nicht zu dem Schluß, alles im Bewußtsein „Gegebene“ stamme wie die Empfindungsdaten aus der „äußeren Natur“ und werde von uns nur passiv hingenommen.

In den Kapiteln über Bewegung, Zeit und Raum ändert sich Z.s Methode nicht. — Sofern die Töne als dynamische Qualitäten auf einen Grundton „gerichtet“ sind, weisen sie über sich hinaus als „hörbare Bewegung“ (89 ff.). Z. trennt (nach H. Bergson und M. Wertheimer) die Bewegung als solche von den Dingen, die sich bewegen, und von den Stellen im Raum, zwischen denen sie sich bewegen (129 ff.). Die „wirklichen“ Bewegungen seien ein reines „Dazwischen“ (between), die musikalischen Intervalle demnach keine Strecken zwischen Punkten (Tonstufen), sondern „reine Übergänge“ dynamischer Qualitäten (136 ff.). Die musikalische Zeit „erscheint“ in der Wahrnehmung von „Rhythmen, gebunden an Taktmetren“ (160). Z. beschreibt (166 ff.) den Zweiertakt (1–2–1–2) als „wellenförmige Bewegung“ mit dem Richtungssinn „weg von“ (1–2) bzw. „zurück zu“ (2–1). Der Richtungssinn der Taktzeiten sei eine dynamische Qualität, die metrische Ordnung also eine dynamische Ordnung. — Z.s philosophische Interpretation des Taktes (180 ff.) soll zeigen, daß er kein Ereignis „in“ der (leeren) Zeit, sondern eine Manifestation „der“ (wirkenden) Zeit sei. Beim Zweiertakt sei die Wahrnehmung der dynamischen Qualität „zwei“ unabhängig von der Erinnerung an „eins“, die Wahrnehmung von „eins“ unabhängig von der Erwartung der „zwei“ (226 ff.). „Eins“ sei nicht „eins“, weil wir „zwei“ erwarten, sondern weil „eins“ selbst „auf Zukünftigkeit gerichtet“ sei (233). Töne seien also nicht „in der Zeit“, sondern seien „hörbar gewordene Zeit“ (248 ff.). — Es ist unbestreitbar, daß die metrisch-rhythmische Ordnung nicht restlos auf physikalisch bestimmbare Sachverhalte (Unterschiede der Zeitlängen und Lautstärkegrade) zurückgeführt werden kann und daß auch der Rekurs auf den Pulsschlag nicht genügt, um die Hierarchie der Klangfüße, Takte, Taktgruppen und Perioden verständlich zu machen. Aber Z.s Folgerung, das Metrum sei ein „effect of time“ (204), unabhängig von der Aktivität und Spontaneität des Hörers, ist eine leere Behauptung. Auf der Suche nach der „reinen

Natur“ der Musik vergißt Z. die Geschichte und verleugnet die Erfahrungen des Hörers mit den Zusammenhängen zwischen Metrik, Rhythmik, Harmonik und Melodik, ohne die es eine metrische Hierarchie nicht gibt. Nicht nur „die“ Zeit, sondern auch „der“ Raum soll sich nach Z.s Spekulation, die als Beschreibung von Sachverhalten gelten möchte, in der Musik offenbaren. Z. unterscheidet den „fließenden Raum“ der musikalischen Erfahrung von dem sicht- und tastbaren, teil- und meßbaren Raum der Physik, dem bloßen „aggregate of places“ (276). Der Hörraum, auch im einzelnen Ton ganz gegenwärtig, sei kein Raum, „in“ dem uns die Töne erscheinen, sondern durch die Töne komme „der Raum selbst“ von außen auf uns zu (277).

Carl Dahlhaus, Göttingen

Casper Höweler: *Rhythme in Vers en Muziek*. Mouton & Co., Den Haag 1952, 349 S.

Das vorliegende Werk des niederländischen Publizisten, der besonders durch sein *XYZ der Muziek*, seine *Inleiding tot de Muziek-geschiedenis* und den *Platen Atlas* bekannt ist, wurde mit dem „Thiemepreis“ ausgezeichnet, der jährlich für die beste Buchveröffentlichung auf kunstwissenschaftlichem Gebiet in den Niederlanden verliehen wird. Das äußerst tüchtige Buch greift ein nicht sehr oft bearbeitetes Thema auf und bezeugt die systematische Gründlichkeit, aber auch die eigenwillige Streitbarkeit seines Verf. Höweler geht es um die sach- und wesen gemäße Wiedergabe der westeuropäischen Musik seit 1600; des näheren befaßt er sich mit dem Vergleich von Dicht- und Tonkunst, namentlich im Hinblick auf die Akzentlehre und Metrik. In der Musik stellt er eine Verbindung zwischen der antiken „Längenmetrik“ und der späteren „Stärkemmetrik“ fest und untersucht die Art dieser Verbindung im einzelnen, wobei sich ergibt, daß Längen- und Stärkemetrum bald gleichgerichtet, bald gegeneinander wirken.

Das Ziel H.s ist, die Einsicht in die rhythmischen Werte der Musik zu vertiefen und dem Musikstudierenden eine Anweisung zu geben, das Notenbild gerade in seinen interpretatorischen Hinweisen zu erfassen. Damit wendet sich H. an den „ästhetischen Verstand“ des Ausführenden; er will den Vortragenden veranlassen, sich bei der Interpretation nicht nur auf sein mehr oder weniger klares Gefühl und Empfinden zu verlassen. „Nicht Geist noch Inbrunst wollen

wir vermissen“ — um beides geht es H. Damit richtet sich der Verf. gegen die unter dem Etikett der Werktreue recht verbreitete, mechanistische Auffassung des Notenbildes und begegnet sich im entscheidenden Punkt mit Fritz Winkel, der in seiner *Klangwelt unter der Lupe* (Berlin und Wunsiedel 1952) eingehend nachweist, daß die „absolut exakte Ausführung von Musik und ihre völlige Reinigung von allen Verzerrungen und Verstimmungen dem Klangbild die Substanz nimmt“ und daß „Ungenauigkeiten der Musikaufführung bis zu einem ganz bestimmten Maß nicht nur unbedenklich, sondern naturgesetzlich bedingt und unausbleiblich notwendig“ sind, „um energetisch und ästhetisch eine Wirksamkeit zu erzeugen“ (S. 6). Hier setzt H.s Begriffssystem ein. Das korrekt-rational Meßbare faßt er unter dem Begriff der Metrik zusammen; das Unwäg- bare, davon Abweichende, das der Interpretation die Substanz bringt, bezeichnet er als „Rhythmus“. Sein Anliegen kennzeichnet sich als ein doppeltes: einmal, die allgemeingültigen, objektiven Werte des Notenbildes in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen und dann: bei der Ausführung die persönlichen, subjektiven Modifikationen im Sinne einer lebendigen Wiedergabe zu beherrschen.

Die Einsicht in die metrisch-rhythmischen Probleme entwickelt H. mit großer Gründlichkeit, wobei er immer wieder auf die Notwendigkeit hinweist, die musikalische Terminologie der Gegenwart zu klären. Er baut diese noch aus und fügt etwa zu unserem bekannten Ritardando und Ritenuto die entsprechenden Begriffe „ritardato“ und „ritenendo“ hinzu. In ähnlicher Weise supponiert er, von der Verslehre her kommend, analog zu „Versfuß“, „Verszeile“ usw., „Tonfuß“, „Tonzeile“. Häufig sieht sich H. der Notwendigkeit gegenüber, die heutigen Komponisten und Theoretiker wegen ihrer nicht immer konsequenten und sachgemäßen Ausdrucksweise zu tadeln, wobei selbst Gewährsmänner, auf die er sich stützt, wie beispielsweise Verwey, bei Gelegenheit eine Rüge erteilt bekommen.

Andererseits ist aber auch er mit seinen Ausführungen nicht immer über jede Kritik erhaben; wenn er Riemann wegen seiner Termini „schwer“ und „leicht“ mit der Begründung tadelt, daß die Musik keine Angelegenheit des Gewichtes sei, dann darf er selbst auch nicht von „Höhe“ und „Tiefe“ reden, denn die Musik ist ja auch keine Angelegenheit des Raumes. — Aber das

ändert nichts an dem grundsätzlichen Wert des Buches, dessen Bedeutung auch dadurch nicht geschmälert wird, daß man über diese oder jene seiner Begriffszuordnungen streiten kann. H.s Thema scheint wichtig genug, und die Gediegenheit seiner Durchführung darf als vorbildlich bezeichnet werden. Das Buch bringt viele treffende Notenbeispiele und ist in wohltuend sachlicher Sprache geschrieben.

Renate Königs, Köln

Felix Hoerburger: Die Zwiefachen, Gestaltung und Umgestaltung der Tanzmelodien im nördlichen Albayern, Berlin 1956, Akademie-Verlag (= Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde Bd. 9), IX und 195 S., 24 synoptische Melodietafeln, 151 Tanzmelodien im Anhang, 1 S. Faksimile.

Während die Volksliedforschung, in den letzten Jahrzehnten stetig wachsend, sich zu einem unentbehrlichen Zweig der Musikwissenschaft entfalten konnte, wird die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Volkstanz immer noch stiefmütterlich vernachlässigt. Da sich in der Vergangenheit meist nur Liebhaber mit diesem Gegenstand zu beschäftigen pflegten, sind auf diesem Felde in mancher Hinsicht noch die Grundlagen für eine systematische und erkenntnisreiche Arbeit zu entwickeln. Ein hervorzuhebender Wert der vorliegenden, bestens ausgestatteten Veröffentlichung liegt darin, daß nicht, wie meist üblich, lediglich Rohmaterial beschreibend mitgeteilt und angehäuft wird, sondern die Suche nach sachgerechten Ordnungsprinzipien, erhellen Kriterien und spezifischen Gestaltungsqualitäten im Mittelpunkt der Ausführungen steht. Außerdem muß bemerkt werden, daß die Oberpfalz und Niederbayern zu den volkskundlich am wenigsten durchforschten deutschen Landschaften in Grenzlage gehören, aus denen wir an Sing- und Spielgut nur wenig kennen. Hoerburger erschließt nun wenigstens eine (dort dominierende) Seite des Volkstanzes, die Zwiefachen, nicht nur durch Abdruck vieler Melodien, sondern auch durch jüngst gewonnene Eindrücke von deren Werden und Verkümmern. Die Studie beruht großenteils auf Sammelergebnissen des Verf. und damit auf unmittelbarer Anschauung, denn das Tanzen von Zwiefachen ist selbst in Städten noch gegenwärtig lebendig, was auch der Rezensent z. B. im Sommer 1956 in Rosenheim beobachten konnte.

H. bietet keine zusammenfassende Monographie über die Zwiefachen, sondern beschränkt in Anbetracht der noch ergänzungsbedürftigen Quellenlage seine Darstellung im wesentlichen auf zwei Kernräume und verzichtet außerdem auf eine Untersuchung der noch verschleierte geschichtlichen Herkunft. Wechselrhythmen begegnen zwar im altdeutschen Liede schon im 15. Jahrhundert etwa in der Folge von $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{4}{4}$ -, $\frac{3}{2}$ -, $\frac{6}{4}$ -Takten innerhalb einer Melodiezeile, ob und wie jedoch dazu getanzt wurde, liegt im Dunkel. Erst seit dem 19. Jahrhundert liegen, von vereinzelten früheren literarischen Andeutungen abgesehen, verlässliche Zeugnisse dafür vor, daß es Tanzweisen mit Taktwechsel gab, denen ein Schritttartwechsel entsprach. Da beides zusammengehen muß, lehnt der Verf. mit Recht den geläufigen und nur auf die Musik bezogenen Begriff vom „taktwechselnden Volkstanz“ als unzureichend ab, denn im „Zwiefachen“ wechseln Zweier- und Dreiertakte gleichzeitig mit Walzer- und Drehersritten. Doch geschieht dies nicht schematisch, sondern vielfach in einem komplizierten Verhältnis zwischen Musikanten und Tänzer, wozu sich (besonders S. 58) hier wichtige Hinweise finden, die dazu auffordern, künftig Tanzweisen möglichst im Zusammenhang mit der Gliederung und Ordnung des Tanzgeschehens und nicht abstrahiert davon zu behandeln.

Nicht minder beachtenswert sind, da die Frage nach dem Wie der nach dem Was vorangestellt wird (S. VII), die Mitteilungen über die irrationalen Eigentümlichkeiten dieser Tänze, die sich im lebendigen Vollzug zeigen und einer rationalen Festlegung entziehen, falls man nicht neueste physikalische Meßverfahren heranzieht. Wie bei den oberösterreichischen Landlageigern alter Schule gibt es auch hier ein Spielen in Ordnungen und Stilen, die der Kunstmusik gegenüber eigentümlich volksmäßig sind. Das zeigt sich weniger im melodischen Ablauf als in einer unerschöpflichen Fülle rhythmischer Wandlungen und Varianten. Rationale Schemata, landläufige Schablonen werden von den kundigen Musikanten phantasievoll überformt, trotz aller bindenden Typik im melodischen und harmonischen Verlauf.

Für diese Typik Ordnungskriterien zu finden und gefundene zu erläutern, das ist der zentrale Inhalt des Buchs. H. vermittelt in mehreren synoptischen Melodietafeln seine Vorstellungen, wie man, ungeachtet der re-

lativ unwichtigen Tanznamen, aus der musikalischen Gestalt sachgegebene Prinzipien dafür zu entwickeln hat. Da das behandelte Material aus der süddeutschen Tradition der letzten 200 Jahre stammt, ergaben sich Gesichtspunkte, die Beachtung und Erprobung auch anderwärts verdienen, und zwar in bezug auf Verwandtschaftsverhältnisse, die vornehmlich auf der Klang- und Rhythmusstruktur beruhen, weniger hingegen auf dem melodischen Profil. Man wird jedoch im vergleichenden Studium zu methodisch streng erarbeiteten Ergebnissen nur dann gelangen, wenn Parallelen in mehr als nur einem dieser Teilmomente beobachtet werden können, denn z. B. lediglich die Berücksichtigung der latenten Harmoniefolge spezifisch profiliert. Allem Vergleichenen von Tonika und Dominante ist zu wenig muß eine gemeinsame Qualität eigen sein, die die ganze Gestalt umgreifen kann oder aber auch nur den normierten Nachsatz oder eine typisierte Initialanwendung betrifft, an die variierend angeknüpft wird. Von der jeweiligen Fragestellung hängt dabei viel ab. Davon zeugen anschaulich mehrere Melodietafeln, an denen auch der Nachweis von Gattungstypen deutlich gemacht wird, ähnlich wie es solche im Bereich des Heldenliedes oder des Tageliedes gibt. Daß man der Gefahr des tendenziösen Vergleichs dabei stets ausgesetzt ist, zeigen z. B. Nr. 12 in Tafel IX, Taf. XIV oder Nr. 5 auf Taf. XVI. Die Einordnung dieser Melodien in die vorliegenden Zusammenhänge vermag nicht vollends zu überzeugen. Hier wird ebenso wachsende Überschau noch Klärung zu schaffen haben wie auch die landschaftstypologische Untersuchung mit den künftigen Anstrengungen um die Sammlung von Zwiefachen noch ins Detail hinein zu vertiefen und aus punkthaften Ansätzen heraus in räumlicher Ausweitung zu entwickeln ist. Eine stoffreiche und in mancher Hinsicht für die Volkstanzforschung neue Aspekte aufweisende Studie, die wegen mancher trefflichen Einzelbeobachtung wie auch wegen grundsätzlicher Fragen und Ergebnisse über den engeren Forschungszweig hinaus von Bedeutung ist.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra. Curant B. Rajeczky et L. Vargyas adiuvantibus Z. Kodály et L. Lajtha. Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae Budapestini MCMLVI, 544 S.

Die zum 75. Geburtstag Béla Bartóks von der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft herausgegebene umfangreiche Gedenkschrift ist dem bedeutenden Forscher und unermüdeten Sammler ungarischer, aber auch slowakischer, rumänischer, jugoslawischer, türkischer und arabischer Volksmusik gewidmet, dessen fruchtbares Wirken auf diesem Gebiet seiner kompositorischen Leistung an Bedeutung kaum nachstehen dürfte. Namhafte Musikethnologen aus elf Ländern behandeln in 26 Beiträgen, denen gerecht zu werden in diesem Rahmen nicht möglich ist, die verschiedensten Probleme der musikalischen Volks- und Völkerkunde. Untersuchungen zu einem Zentralthema Bartóks, „Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker“ (Ungarische Jahrbücher 1935), nehmen den größten Raum ein. Zwei davon würdigen seine Verdienste um die Erforschung der osteuropäischen Volksmusik. So berichtet Jozef Kresánek über „Bartóks Sammlung slowakischer Volkslieder“, deren in Vorbereitung befindliche Publikation in drei Bänden von jedem Volksmusikforscher begrüßt werden wird. K. gibt eine kurze mit Notenbeispielen illustrierte Analyse des ersten Bandes, der über 700 Melodien aus der Südslowakei enthält. Wie 1906 in der Slowakei, wurde Bartók auch drei Jahre später in Rumänien zum Anreger und Lehrer für eine Reihe von Wissenschaftlern und Komponisten, die sich nach seinem Vorbild mit der Volksmusik ihres Landes zu beschäftigen begannen. Zu ihnen gehört der jetzige Leiter des Instituts für Folklore in Bukarest Sabin V. Dragoi. Sein anschaulicher Bericht („Musical folklore research in Rumania and Béla Bartóks contribution to it“) wird ergänzt durch eine interessante Gegenüberstellung von Melodien, die 1914 von Bartók und 40 Jahre später von Mitarbeitern des rumänischen Instituts z. T. bei den gleichen Sängern aufgenommen wurden. Drei weitere Untersuchungen zeugen von der regen Arbeit der rumänischen Volksmusikforscher. Den Volksliedlandschaften Siebenbürgen und Moldau, die von Bartók als vierter Dialekt der von Ungarn besiedelten Gebiete bezeichnet wurden, widmet János Jagamas seine „Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien“. Auf Grund neueren Materials kommt er zu weiteren Differenzierungen. „La ballade populaire roumaine“ beleuchtet Emilia Comisel. Der beste Kenner rumänischer Volksmusikinstrumente, Tiberiu Alexandru, unterrichtet

über Herstellung, Verwendung, Tonvorrat und Spielweise der in Rumänien nur noch selten anzutreffenden kern- und grifflochlosen Hirtenflöte „*Tiliuca*“, die er als „*ein uraltes rumänisches Volksinstrument*“ bezeichnet. Ergänzend sei erwähnt, daß diese primitive Flöte noch heute in der mährischen Walachei (dort „*Koncowka*“ genannt) gespielt wird, wie Rez. 1954 feststellen konnte. — Den einzigen Beitrag zur Volkstanzforschung liefert Raina Kacarova-Kukudova. Sie verfolgt „*Verbreitung und Varianten eines bulgarischen Volkstanzes*“ und kommt u. a. zu dem Ergebnis, daß von den drei Elementen des Volkstanzes — Choreographie, Melodie und Text (denen noch die volkskundliche Funktion hinzuzufügen wäre) — die Tanzform die wenigsten Veränderungen erfährt. — Der im vorigen Jahr verstorbene verdiente jugoslawische Forscher Božidar Širola bietet, die Ergebnisse von Kuhač und Kuba ergänzend, eine zusammenfassende Darstellung der „*Volksmusik der Kroaten*“. Besondere Beachtung verdienen die Ausführungen von Lajos Vargyas über „*Die Wirkung des Dudelsacks auf die ungarische Volkstanzmusik*“. An Hand von zahlreichen Beispielen kann er überzeugend nachweisen, wie sich aus ursprünglicher Instrumentalmusik gesungene Tanzweisen entwickeln, während bisher nur der umgekehrte Prozeß beobachtet wurde.

Von grundsätzlicher Bedeutung sind auch die kurzen Ausführungen Zoltán Kodály's, des Nestors der ungarischen Volksmusikforschung. Er fordert nach musikalischen Gesichtspunkten geordnete Sammlungen als eine „*Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung*“. Könnte sein weiterer Vorschlag, daß jedes Sprachgebiet „*seinen einheitlichen, vollständigen ‚Catalogue raisonné‘ sämtlicher gedruckten, eventuell auch handschriftlichen Sammlungen redigieren*“ sollte (S. 8), durch die Zusammenarbeit aller Volksliedforscher realisiert werden, so wäre der Weg für internationale Typensammlungen, wie sie die Märchenforschung mit Aarne-Thompsons Katalog und Thompsons Motiv-Index schon besitzt, geebnet. Einen entscheidenden Vorstoß in dieser Richtung unternahm Walter Wiora mit seinem *Europäischen Volks-gesang*.

Über das Editionsverfahren der von Kodály herausgegebenen großen ungarischen Volksliedgesamtausgabe, die eine systematische Ordnung des ungarischen Materials anstrebt, gibt György Kerényi Auskunft („*System*

of Publishing the Collection of Hungarian Folksongs: Corpus Musicae Popularis Hungaricae). Seine auf Kodály's Notizen fußenden einleitenden Bemerkungen zur Geschichte der musikalischen Volksliedausgabe reizen zum weiteren Ausbau.

Nur zwei Autoren befassen sich mit westeuropäischer Volksmusik. Margaret Fay Shaw veröffentlicht aus ihrer Sammlung 17 „*Gaelic Folksongs from South Uist*“, ohne auf ihre musikalische Struktur näher einzugehen. Auch Maud Karpeles begnügt sich in ihrer verständnisvollen Würdigung von „*Cecil Sharp, Collector of English Folk Music*“ mit der Edition der aus dem Notizbuch des großen Sammlers gewonnenen Melodien.

Im Mittelpunkt einiger weiterer Untersuchungen stehen die zur gegenseitigen Erhellung beitragenden Wechselbeziehungen zwischen Volks- und Kunstmusik. So bringt Benjamin Rajeczky aufschlußreiche „*Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied*“. Vinko Zganec („*Die Elemente der jugoslawischen Folklore-Tonleitern im serbischen liturgischen Gesange*“) kann nachweisen, wie stark die Volksmusik den serbischen Kirchengesang in tonaler Hinsicht beeinflusste. Samuel Baud-Bovy glaubt, daß „*La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque*“ ihren Ursprung im französischen Lied des ausgehenden Mittelalters habe und rückschließend über dessen modale und rhythmische Beschaffenheit Aufschluß zu erhalten sei. Für die Erforschung volkstümlicher mehrstimmiger Singpraktiken ist Viktor Beljaev's instruktive Arbeit über „*Early Russian Polyphony*“ im geistlichen Gesang von großer Bedeutung. Mit höchster Akribie behandelt Constantin Brailoiu an Hand von 182 Notenbeispielen „*Pentatonismes chez Debussy*“, eine Fragestellung, die auch für Bartóks kompositorisches Schaffen ihre Berechtigung besitzt.

Nur wenige Abhandlungen befassen sich mit außereuropäischer Musik. Unter ihnen verdient Paul Collaers Studie „*Musique caraïbe et maya*“ wegen ihrer sorgfältig gehandhabten vergleichenden Methode besondere Aufmerksamkeit. Laurence Picken analysiert „*Twelve Ritual Melodies of the Tang Dynasty*“, von denen er annimmt, daß sie einer älteren volksmusikalischen Stilschicht entstammen. Werner Dankert untersucht „*Melodiestiche der finnisch-ugrischen Hirtenvölker*“. Stimmung und Spiel-

weise zweier verbreiteter brasilianischer Volksmusikinstrumente beschreibt Luis-Heitor Corrêa De Azevedo („*La guitare archaïque au Brésil*“). In seinem „*Fragment of an Essay on „Music and Sociology*““ gibt Jaap Kunst Beispiele für die Funktions- und Geschlechtsgebundenheit außereuropäischer Musikinstrumente.

Eine besondere Gruppe von Beiträgen behandelt Probleme der tonalen Struktur in der Volksmusik. Von größter Bedeutung sind Walter Wioras grundlegende Ausführungen („*Älter als die Pentatonik*“) über die zwei- bis vierstufigen Tonarten in Alt-Europa und bei Naturvölkern. Wiora versteht diese frühesten tonalen Gebilde, die allzu oft fehlgedeutet wurden, als „*usuelle Tonarten*“, „*elementare „Ideen“ tonaler Ordnung*“, die uns „*die Natur des tonalen Logos*“ erkennen lassen. Für das gleiche Problem, (zwei- bis vierstufige Tonarten, Kinderliedformel aus großer Sekunde und kleiner Terz) sucht Lajos Bárdos („*Natürliche Tonsysteme*“) auf dem Wege spekulativer Betrachtung und mühsamer akustischer Rechenkünste eine Erklärung. Aus „*sprachgemäßer Engstufigkeit*“, „*akustischer Quintenverwandtschaft*“ und Lü-Maß (Quintenreihe der ganzen untersuchten melodischen Formel) errechnet er eine Indexresultante, die mehr oder weniger natürlich empfundene tonale Gebilde durch ihre einfache oder komplizierte Beschaffenheit als solche erweist. Wie „*Tonsysteme aus Intervall-Permutationen*“ entstehen können, zeigt Béla Avasi mit Hilfe von umfangreichen Tabellen. Praktische Hinweise für „*The Determining of Scales and Solmisation in Hungarian Musical Folklore*“ gibt Pál Jár-dányi.

Besonders zu begrüßen ist es, daß die Hrsg. von der in den letzten Jahren geübten Praxis abweichen, nur in ungarischer Sprache zu publizieren. Gern nimmt man dafür durch die Übersetzung bedingte stilistische Unebenheiten und Druckfehler, die in einer zu erwartenden 2. Auflage leicht zu beseitigen sind, in Kauf, zumal sie nur selten das Verständnis der Darlegungen beeinträchtigen.

Die Fülle und Vielseitigkeit der Beiträge, unter denen allerdings eine Bibliographie der wissenschaftlichen Arbeiten Bartóks vermißt wird, machen die auch äußerlich repräsentative Publikation zu einem wichtigen Sammelband neuerer Volksmusikforschung. Die Gedenkschrift stellt nicht nur ein beredtes Zeugnis der alleinigen Ver-

ehrung des Wissenschaftlers Bartók dar, sondern erweist sich auch dieser überragenden Forscherpersönlichkeit würdig.

Erich Stockmann, Berlin

Bruno Nettl: *Music in primitive Culture*. Harvard University Press Cambridge (Mass.) 1956.

Ein neuer Versuch, das Gebiet der Naturvölkermusik in einem eigenen Band und nicht nur in der üblichen und kläglichen Beschränkung auf ein Kapitel in einer allgemeinen Musikgeschichte darzustellen, liegt hier vor. Der Verf. teilt allerdings gleich zu Anfang mit, daß er mit dieser Arbeit kein anderes Ziel verfolge als das, die seit rund fünfzig Jahren erworbenen und in der Literatur sehr zerstreuten Kenntnisse in systematischer und gedrängter Form niederzulegen. Dies ist insofern nicht ganz richtig, als er selbst einen eigenen und bislang unveröffentlichten, recht ansehnlichen Ansatz dazu macht, das Problem der Rhythmusdarstellung mit erfreulicher Präzision aufzugreifen. Sehr bedauerlich ist es hingegen, daß er das brennendste methodologische Problem der vergleichenden Musikwissenschaft überhaupt nicht erwähnt, nämlich die Frage der Musiktypologie, obgleich diese schon wiederholt und seit längerer Zeit sehr ernsthaft aufgegriffen worden ist. Von dieser Lücke abgesehen, ist das Buch für jeden Anfänger ein willkommenes und nützliches Werkzeug, weil es aus wirklicher Materialkenntnis entstanden ist und ein erfreuliches Bestreben zur Präzisierung der Begriffsbildung zeigt. Begrüßenswert ist auch der Versuch, endlich einmal über die allgemeine Darstellung hinaus zu der Beschreibung bestimmter Kulturareale zu kommen. Hier allerdings tritt auch die Schwäche vieler Kriterien heraus, die zu sehr aus der äußeren Erscheinung und nicht aus der musikalischen typologischen Substanz abgeleitet sind. Die nun folgenden Bemerkungen möchten den Wert dieses Buches in keiner Weise herabsetzen. Sie sollen lediglich dazu dienen, kleine Irrtümer richtigzustellen oder einige Gesichtspunkte etwas anders zu beleuchten.

1. Schwer verständlich ist, warum oft sehr wichtige Literatur unzitert bleibt und andererseits völlig sekundäre oder veraltete Arbeiten erwähnt werden.

2. Es ist heute Mode geworden, sich von der (leider meist nur schlecht verstandenen) Kulturkreislehre abzusetzen. Tut man dies, so muß man aber auch die Konsequenz ziehen,

die aus dieser Methode gewonnenen Zusammenhänge (S. 12 und 98, 51) kritisch neu zu sichten, und davon absehen, ein Schema von Entwicklungsreihen in der Skalenbildung zu postulieren, dessen Evolutionismus zumindest ebenso völlig theoretisch konstruiert ist (S. 49) wie der extremste historisierende Schematismus in der Kulturkreislehre.

3. Es ist merkwürdig, daß der Verf. den musikalischen Aspekt des ethnographisch und kulturgeschichtlich gesicherten Zusammenhangs zwischen der kaukasischen und der europäisch-mittelalterlichen Kultur, nämlich der in der Welt völlig singulär dastehenden Mehrstimmigkeit (Organum und Motettenkultur), glaubt, mit G. Reese ablegen zu müssen (S. 83), während er nicht zögert, die „Ähnlichkeit“ (?) afrikanischer und europäischer Volksmelodik und Mehrstimmigkeit auf eine gemeinsame prähistorische, also zumindest steinzeitliche Wurzel in Zentralasien zurückzuführen (S. 123). Ingegnen bleiben die musiktypologisch und ethnographisch völlig eindeutigen Beziehungen zwischen europäischer und turanischer Musikkultur unerwähnt. Ich glaube, daß bei einer guten typologischen Untersuchung diese in jeder Beziehung viel nähere Verwandtschaft weit mehr in den Vordergrund treten würde als diese für meine Begriffe doch allzu gewagte prähistorische Hypothese. Ebenso würde man dann die Melodie der Ibo, die, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Kenya und Moçambique gesungen wird, zunächst eher auf einen weltverbreiteten melodischen Elementartyp zurückführen.

4. In dem Kapitel Polyphonie, welches sich im wesentlichen auf meine Geschichte der Mehrstimmigkeit stützt, vermissen ich den im Areal der mutterrechtlichen Bantukulturen so typischen „tonal gebundenen Parallelismus“ und die an anderer Stelle schon versuchte und keineswegs kulturkreismäßig entworfene kartographische Abgrenzung der afrikanischen Chorformen und der Weltverbreitung der Mehrstimmigkeit. Auch fehlt jeder Versuch, die eindeutige Gesetzmäßigkeit des harmonischen Geschehens auf Grund ihrer tonalen Basen zu formulieren, denn damit, daß wir „tonality“ durch „tonal organisation“ ersetzen, wird unsere Erkenntnis nicht konkreter.

5. Das Überlappen der Stimmen als den „spontaneous beginning of imitative polyphony“ (S. 85) zu bezeichnen, ist wohl angesichts der Verbreitung der Mehrstimmigkeit nicht möglich. Auch dürfte die gleichzeitige Behandlung von Vokal- und Instrumental-

polyphonie leicht zu Fehlschlüssen führen, weil beide meist sehr verschiedenen Gesetzen gehorchen und oft sogar auf geographisch verschiedenen Sektoren vorkommen.

6. Was die Beziehung zwischen Tonsprache und Musik angeht (S. 10, 136), so möchte ich den Verfasser auf meine Ewe-Arbeit (Archiv für vergleichende Phonetik VII) und die Duala-Publikation (Anthropos 1952) hinweisen und bemerken, daß das relativ junge Alter der Tonsprache durchaus nicht erwiesen ist und daß selbst die Melodiebildung bei den kleinwüchsigen Bacwa im Kongo durch die Tonsprache bestimmt wird.

7. Der von R. Lach stammende und vom Verf. wieder aufgenommene Ausdruck „Litaneiprinzip“ sollte eigentlich doch nicht wieder aufgegriffen werden, weil er sowohl inhaltlich wie formell den Stücken, die er charakterisieren soll, nicht gerecht wird.

8. Von der Bibliographie möchte ich fast annehmen, daß sie nicht vom Verf. selbst gemacht worden ist. Neben den unbegreiflichen Lücken ist die wichtigste Arbeit (Kunst, *Ethno-Musicology*) nicht in der Rubrik „Bibliographie“ zitiert, sondern steht bei „Allgemeines“. Hammerichs Studien über isländische Musik figurieren unter Asien und Oceanien. Die russische Literatur wird überhaupt nicht erwähnt. Der Autor der *Musique chez les Mongols des Urds* heißt v. Oost. Zu Hornbostels Bericht über das Berliner Phonogrammarchiv fehlt die im Archiv für vergleichende Phonetik 1938 (II, 1) erschienene Fortsetzung.

Das Buch ist im wesentlichen der Ausdruck der Problemstellung der vergangenen fünfzig Jahre. Es entspricht also genau dem Ziel, das sich der Verf. gestellt hat. Es ist nur schade, daß dieses an sich recht schöne Buch schon heute überholt ist, weil es keinen Anschluß an die moderne Betrachtungsweise bringt.
Marius Schneider, Köln

Ernest T. Ferand: Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik. Mit einer geschichtlichen Einführung. Das Musikwerk, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 1956, Arno Volk Verlag, Köln. 165 S., davon 140 S. Musikbeispiele.

Ferand war auf Grund seines umfangreichen Buches über die Entwicklung und Bedeutung der Improvisation (s. meine Rezension in „Die Musikforschung“ V) die gegebene Persönlichkeit für die Zusammenstellung dieser wertvollen Beispielsammlung. Er betont im Vorwort mit Recht, daß es sich in hohem

Maße dabei um eine pädagogische Aufgabe handele. Nach der höchst einfachen Definition von Petri (S. 22), der Improvisation erklärt als „höchsten Grad der Komposition . . . wo Meditation und Exekution unmittelbar miteinander verbunden sind“, ist in den Augenblick der Ausführung alles zusammengefaßt. Schriftliche „Improvisation“ ist entweder nur nachträgliche Festlegung oder pädagogische Vorbereitung und praktisches Beispiel.

Läßt man die 39 teilweise umfangreichen Beispiele an sich vorbeiziehen, so drängt sich der Gedanke auf, worin musikalische Improvisation bestehen kann, welchen Raum sie im Ganzen einer Komposition einnehmen kann. Dabei scheint mir folgende Gruppierung möglich, wobei natürlich, wie immer im Reiche der Kunst, die Grenzen fließend sind.

1. Das Werk steht als Ganzes fest; die Improvisation bezieht sich auf einzelne Stimmen, die hinzugesetzt oder verändert werden können — das führt zu mannigfachen Techniken der Verzierung; oder sie bezieht sich auf die Grundierung wie etwa beim Generalbaß. Auch die in die Sammlung nicht eingeschlossene Jazzimprovisation mit ihren Taktgruppen und obstinaten Bässen gehört hierher.

2. Das geht beim Partimentospiel so weit, daß nur noch der Baß gegeben ist, womit aber Form und Entwicklung des Werkes vorbestimmt sind. Mit Pasquinis Sonate für zwei Klaviere mit nur zwei gegebenen Baßstimmen liegt da ein besonders interessantes Beispiel vor. Eine schriftliche, gedruckte Aussetzung zerstört Sinn und Reiz des Werkchens.

3. Bei dieser Gruppe ist nicht mehr die Form als Ganzes gegeben, sondern nur das Material, ein Formenschema, eine stilistische Richtung. Hierher gehören auch die aus der Lebensgeschichte unserer großen Meister bekannten freien Improvisationen. Meist war das Thema gegeben, oft wurde die Form — als Fuge, als Variationenreihe — vorbestimmt. Wir wissen, daß Meister dieser Kunst, wie Bach, Beethoven, Bruckner, feste Schemata hatten, nach denen sie solche Improvisationen aufbauten. Beethovens Klavierphantasie op. 77 und die Chorphantasien enden mit Variationen; beide Werke spiegeln und entstammen Beethovens Improvisationskunst. Auch die Kadenz des klassisch-romantischen Solokonzerts gehören hierher; bei ihnen ist zwar nicht die Form, aber das motivische Grundmaterial gegeben.

4. Als Letztes kämen die Improvisationen, die nach Form und Material ganz willkürlich nur dem Augenblick der „Exekution“ entspringen. Man könnte sie Stimmungs-improvisation nennen.

Von Gruppe 1 bis zu 4 nimmt die Möglichkeit schriftlicher Fixierung ab; zudem geschieht sie nur aus pädagogischen Gründen. So gehören fast alle Beispiele Ferands der Gruppe 1 an. Für Gruppe 3 sind schon schwer Muster zu finden. Von der Improvisationskunst unserer Meister läßt sich nur ein ungefähres Bild gewinnen. Es fehlt eben der Augenblick der Entstehung. Hierhin kann man etwa die „Fantasie für Clavichord“ von Thomas da Sancta Maria (Nr. 19) rechnen im imitierend-kontrapunktischen Stil und die „Freie Fantasie für Klavier“ von C. Ph. E. Bach (Nr. 38) in tokkatenhaft kadenzierendem Stil bei gegebenem Baßgerüst. Bei der Anzeige der *Beethovenstudien* von L. Misch und der *Essays und Lectures* von D. F. Tovey (beides „Die Musikforschung“ Jahrg. IV) habe ich erwähnt, wie wenig sich die Musikwissenschaft mit dem Problem der Kadenzgestaltung des Solokonzerts beschäftigt hat. Weitere Versuche beweisen, wie schwierig hier ein Eindringen in die Prinzipien der Strukturen ist.

Czernys „Capriccio“ (Nr. 39) aus „Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte“ vertritt allein die Gruppe 4. Motive, Tempo und Inhalte wechseln ständig, wobei die Gruppen meist in zweifacher, steigender Wiederholung gebracht werden. So entsteht eine Reihenform, die ausgeschrieben kaum die Wirkung hat, die sie als Improvisation vielleicht hatte. Es fehlt eben die bei der „Exekution“ vorhandene gleiche Gefühls- und Stimmungslage von Ausführendem und Hörern. An sie ist die Wirkung zu stark gebunden.

Ferands Beispiele, von denen die meisten sonst nur schwer erreichbar sind, sind mustergültig gewählt. Ausgezeichnet sind die mehrfachen Veränderungen einer Grundgestalt. Eine „Geschichtliche Einführung“ gibt in knapper Form die Entwicklung, in welche die Beispiele eingefügt sind.

Paul Mies, Köln

Kurt v. Fischer: Die Variation. Das Musikwerk, hrsg. von K. G. Fellerer. Arno-Volk-Verlag, Köln, 1955. 78 S.

Eine solche Urform des Musizierens wie die Variation, die vom Altertum bis zur Moderne unvermindert andauert, in all ihren wechselreichen Gestalten und Abwandlungen

gen auf 78 Seiten in Beispielen abzuhandeln, scheint auf den ersten Augenblick ein geradezu unmögliches Unterfangen. Dennoch wird man zugeben müssen, daß es dem Autor geglückt ist, soweit ein solches Experiment — und Beispielsammlungen stellen immer Experimente dar — überhaupt glücken kann. Das Opfer, mit dem das fast Unmögliche erreicht wurde, nennt der Verf. im Vorwort selbst: Verzicht auf Orchestervariationen, auf Variationen für mehrere Instrumente und vor allem auf umfangreiche Variationenreihen, die dem Benutzer die unendliche Möglichkeit des Variierens gerade bedeutender Meister allererst hätten vor Augen führen können. Dafür wurde neben manchem auch leichter Greifbaren viel wenig Bekanntes oder noch nicht Veröffentlichtes ans Licht gezogen (Nr. 5, 8, 12, 13, 14, 15), das nicht nur den Laien zu interessieren vermag; gleichzeitig aber wurde durch das immer künstlerische Format der Stücke der Gefahr allzu trockener Gelehrsamkeit aus dem Wege gegangen.

Die Methodik der Gesamtanlage des Bandes läßt an Übersichtlichkeit und Klarheit der Aufteilung nichts, der Inhalt wenig zu wünschen übrig. Auch der ungeübte Benutzer wird sich leicht zurechtfinden können. Besonders zu begrüßen, gerade für den musikinteressierten Laien und Studierenden, ist das unter verschiedenen Gesichtspunkten dargebotene Literaturverzeichnis und der Quellennachweis, in dem jedes Beispiel noch einmal gesondert Analyse und Besprechung erfährt. Die Reihe der Beispiele ist, gemäß der Disposition der Einleitung, die in eine *Systematik der Variation* und einen *Historischen Überblick* zerfällt, jeweils in historischer Folge geboten, ohne damit zugleich der Reihung der in der Einleitung aufgestellten Variationstypen zu folgen; sie sind jedoch aus den Bemerkungen zum Quellennachweis immer erkennbar. Auf diese Einleitung sei der Benutzer maßgeblich gewiesen, da sie einmal den gebotenen Beispielen eine Fülle weiteren Materials zur Ergänzung zuträgt, zum anderen den Begriff des Variierens untersucht und schließlich eine gedrängte, aber zuverlässige Übersicht über die möglichen Variationstypen und deren historische Entwicklung bietet. Im einzelnen wird man immer einiges vermissen oder eine abweichende Meinung entwickeln.

So haben wir — trotz der oben anerkannten Notwendigkeit der Einschränkung — schmerzlich ein Beispiel für den Typ der Variations-suite des 17. Jahrhunderts entbehrt, die

der Verf. nicht recht zu werten scheint, wenn er sie entweder (S. 4, Nr. 4) als Melodievariation mit konstanter Harmonik auffaßt oder (S. 5) ihr Prinzip im Umtaktieren erkennt oder sie (Bemerkung zu Nr. 23) unter die Tanzpartita reiht. Gewiß kann die Variationsuite immer auch in diesen Gestalten auftreten, aber gerade in ihren großartigsten Beispielen (Schein) stellt sie einen Typ *sui generis* dar, der in keines der aufgestellten Typenschemata hineinpaßt, da in ihren Variationen wechselweise alle Elemente zugleich variabel sind (auch die Harmonik). Offenbar genügen eben die aufgestellten Schemata immer noch nicht. Auch eine Variation wie die 5. aus Nr. 19 geht ja in ihnen nicht eigentlich rein auf. Bei dieser Gelegenheit hätten wir gern auch der Parodiemesse wenigstens gedacht gesehen, deren Arbeitsweise, wenn auch in ungleich erweiternder Form, in ganz ähnlicher Richtung läuft, und vielleicht hätte gelegentlich des „Variierens“ auch der romantischen Leitmotivtechnik Erwähnung geschehen können, in der das Variieren eine geringere Rolle spielt als in der Zwölftontechnik, die doch behandelt ist. Sehr begrüßen wir, daß die Ostinatovariation in der Beispielsreihe gesondert auftritt. Sie scheint (entgegen Nelson) ein Sonderfall der Variation, da hier sehr viel mehr über einen gerüst- oder besser skelettbildenden Baß und in eine mehr oder minder konstante Harmonik hineinimprovisiert und -komponiert als eigentlich -variiert wird. Gerade daß die einzigen gegebenen Elemente, der Baß und mit ihm die Harmonik, meistens konstant bleiben, während doch erst die Abwandlung von Konstanten den Sinn der Variation bildet, ist der Beweis dafür. Von Ostinatovariation dürfte im eigentlichen Sinn nur da geredet werden, wo der Baß selbst oder mit diesem zugleich eine mitgegebene Melodie, was ja gelegentlich statthat (Nr. 24) oder die Harmonik variative Behandlung erfahren. Wo, wie meist, der Oberbau über dem Ostinato nur immer neu erfunden wird, wie in Nr. 22 oder z. B. ganz selbständige Bauten über ihm errichtet werden, wie in Nr. 26 (es handelt sich um einen Bar aab), da fällt es schwer, noch von Variation zu sprechen, so sehr der Sprachgebrauch sich daran gewöhnt hat. Der spanische Terminus „*Diferencia*“ ist da von vornherein viel unverbindlicher und Ortiz (Nr. 4) nennt seinen Ostinato „*Recercada*“, d. h. *Fantasie!* (Übrigens finden wir hier den Ostinato nur zweimal, nicht dreimal, wie die Bemerkungen zum Quellenbericht

angeben.) Wenn (S. 3) für den Ostinato als variable Elemente Melodie, Mittelstimmen und Rhythmik angegeben sind, so ist das irreführend, denn eben diese sind ja als Konstanten, die variiert werden könnten, nicht vorhanden und müssen erst erfunden werden. Dagegen handelt es sich zweifellos um Variationen bei einer Komposition wie Nr. 23, die den Ostinato frei variiierend einverwebt.

Hier erhebt sich zugleich die hochinteressante, schwer lösbare Frage, inwieweit auch Cantus-firmus-Kolorierungen z. B. der Dunstable-Dufay-Zeit, die der Verf. nicht einbezieht, und generell Cantus-firmus-Bearbeitungen unter die Variation subsumiert werden dürfen. Klar liegt der Fall bei den mit Ersatzclausulae versehenen mittelalterlichen Organa, in etwa auch noch bei tropierten Kompositionen (nicht aber beim Tropus selbst); hier wird ein Gesamttext tatsächlich abgewandelt. Erst recht wird man bei Choralbearbeitungen zustimmen müssen, denn hier wird durch die jeweils anders behandelten Zusatzstimmen der Cantus firmus in immer neue Beleuchtung gerückt, und es wird immer andere Sinnggebung aus ihm herausgelöst. Aber ist — besonders bei gedehnten Cantus firmi — z. B. im Leoninischen Organum oder in frühen Meßzyklen wirklich primär der Trieb am Werk, den Cantus firmus zu variieren? Hier scheint eher das Bedürfnis vorzuliegen, ähnlich wie in obigen Fällen des Ostinato, sich von Allgemeingültigem, Konstantem tragen zu lassen und an ihm entlang zu komponieren. Das gilt sicher auch für viele Cantus-firmus-Kolorierungen, besonders für solche, welche nur noch wenig Cantus-firmus-Töne aufweisen und sie mehr als Haltestäbe für ihre Koloraturgirlanden einzusetzen scheinen. Man könnte hier eher sagen: es wird koloriert, um vom Cantus firmus loszukommen. Diese Sachlage dürfte auch auf die Sequenz zutreffen. Eine Stütze dieser Auffassung könnte man in der historischen Entwicklung erkennen, die ja in beiden Fällen bei immer größerem Verschwinden und schließlich bei der völligen Aufgabe des Cantus firmus, nicht bei seiner immer reicheren Variation endet. Die allzu dichte Annäherung von Improvisation und Variation, die der Verf. für all diese Fälle vornimmt (S. 1, Spalte 1) entbehrt deshalb nicht ganz der Gefahr, so sehr sie auf der Hand liegt. Improvisation meint in erster Hinsicht Phantasieren, Komponieren aus dem Stegreif — nicht Variieren, was keineswegs ausschließt, daß gerade die

Variation der Improvisation sehr entgegenkommt. So würden wir die Beispiele Nr. 3, 5, 7 lieber als Variation denn als Improvisation bezeichnet sehen.

Einige Kleinigkeiten dürfen wir noch anmerken. In Beispiel Nr. 9 würden besser die Wiederholungszeichen nicht gestrichen, da nach dem Zeitbrauch die Variation zur Wahl gestellt ist und der Spieler ebensowohl auch ohne Variation wiederholen kann. Ferner sollten für das italienische 17. Jahrhundert unter den „wichtigsten Variationsformen“ auch Variationsricercar und Variationskannzone genannt werden (S. 6, Spalte 1), bei der Lied- und Tanzliedvariation des 16. und 17. Jahrhunderts auch die Niederlande, und bei Schubert (S. 5, Spalte 2) hätte man vielleicht noch seiner so eminent romantischen, rhythmisch-zerlösten Variationen gedenken können (*Der Tod und das Mädchen*).

Zum Schluß dürfen wir bitten, diese Ausführungen nicht als neidisches Kritteln an der schönen Arbeit des Verf. zu nehmen, sondern — um beim Thema zu bleiben — als „Variationen“ über seinem trefflich errichteten Ostinato.

Margarete Reimann, Berlin

Early Fifteenth-Century Music I: Baude Cordier—Johannis Cesaris—Johannis Carmen—Johannis Tapissier, hrsg. von Gilbert Reaney (Corpus Mensurabilis Musicae 11. American Institute of Musicology 1955 [o. O.], XXI und 82 S.).

Reaney legt mit diesem eine neue Sammelreihe des Corpus Mensurabilis Musicae eröffnenden Band die Werke der unmittelbaren und viel zitierten, jedoch wenig bekannten Vorgänger von Dufay und Binchois vor; er setzt damit die systematische Bestandsaufnahme der Musik des 15. Jahrhunderts fort und schließt mit seiner Ausgabe eine Lücke, die für das frühe 15. Jahrhundert noch bestanden hat. In Verbindung mit der von W. Apel veröffentlichten *French Secular Music of the late Fourteenth Century* (1950) ist es nunmehr möglich, die musikgeschichtliche Entwicklung, insbesondere auf dem Gebiet der weltlichen Liedkunst, vom späten 14. Jahrhundert, also von den Nachfolgern Machauts, bis zu Dufay und Binchois wesentlich genauer zu verfolgen, als es bisher möglich war. Zwar war die Bedeutung der vier Komponisten, von denen drei (Tapissier, Carmen und Cesaris) nach Martin Le Franc vor dem Auftreten der beiden großen burgundischen Musiker „ganz Paris in Erstaunen versetzten“ (*Le Cham-*

pion des Dames, 1440) u. a. durch E. Danemanns Studie *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays* (1936) und vor allem durch Besslers Arbeiten (in erster Linie seine Beiträge in MGG) schon erkannt worden; da aber eine gesammelte Ausgabe der z. T. verstreut und in den meisten Fällen nur fragmentarisch veröffentlichten Werke noch fehlte, konnte man sich von ihrem kompositorischen Schaffen kein umfassendes Bild machen.

Biographisch ist über die vier Musiker, die in dem Zeitraum von ca. 1400 (vielleicht schon etwas früher) bis 1430 gewirkt haben, wie bei den meisten Komponisten dieser Zeit, sehr wenig oder nichts bekannt; R. geht daher in seiner knappen, instruktiven Einleitung, die sich hauptsächlich mit kurzen, eindringlichen Stiluntersuchungen der einzelnen Kompositionen befaßt, auf biographische Details nicht näher ein, sondern verweist auf Besslers umfassende MGG-Artikel.

Lediglich für Johannes Carmen weiß R. ein neues, d. h. das nunmehr einzig belegte Datum zu nennen: 1403 war Carmen — vermutlich als junger Mann — in Paris „*escripvain et nocteur de chant*“, und zwar erhielt er eine Bezahlung für das Schreiben eines „*livre des notes de la chapelle dudit seigneur* (Philipp der Starke) *certaines himes nouvellement faiz*“. Bisher hatte man lediglich auf Grund seiner vierstimmigen isorhythmischen Motette „*Venite adoremus dominum — Salve sancta eterna trinitas*“, die, wie Tapissiers gleichfalls vierstimmige isorhythmische Motette „*Eya dulcis adque vernans rosa — Vale placens peroratrix*“, auf das Ende des großen Schismas (1417) Bezug nimmt, den Hinweis auf eine bestimmte Zeit von Carmens Tätigkeit als Komponist: den etwas merkwürdigen Ausdruck „*varioso modo*“ aus dem Text dieser Motette bezieht Bessler auf die Zeit zwischen 1409 und 1415, als nach dem Konzil von Pisa drei Päpste gleichzeitig regierten. R. hat Bessler wohl falsch verstanden, wenn er schreibt, dieser lege die Entstehungszeit der Schismamotette Carmens in den Zeitraum zwischen 1409 bis 1415; er selbst will die beiden Schismamotetten von Carmen und Tapissier, die in der Hs. Oxford Bodl. can. misc. 213 unmittelbar hintereinander aufgeschrieben sind, „vor 1417“ entstanden wissen, jedoch wird man sagen müssen, daß ihre Entstehungszeit am besten mit dem Jahr 1417 selbst gegeben ist (am 11. November 1417

wurde auf dem Konzil zu Konstanz Martin V. gewählt und damit das Schisma beendet).

Das Werk der vier Komponisten ist nicht sehr umfangreich, soweit man dies auf Grund der heute namentlich überlieferten Stücke sagen kann; ohne Zweifel war ihr Schaffen nicht auf diese wenigen Stücke beschränkt, weitere Werke wird man ihnen an Hand stilkritischer Untersuchungen aus dem großen Bestand der anonym erhaltenen Stücke zuweisen können, und schließlich darf man mit Bessler hoffen, daß verlorene Quellen wieder auftauchen. Cesaris, wohl der älteste und neben Cordier der bedeutendste Vertreter der Gruppe, ist mit sechs Rondeaux, zwei Balladen und einer isorhythmischen Motette vertreten; allerdings ist seine Autorschaft für das Rondeau „*Se vous scaviés, ma tres douce maistresse*“ zweifelhaft, da dieses Werk in der recht zuverlässigen Hs. Bologna, Bibl. G. B. Martini Q. 15 unter dem Namen „*Paset*“ steht und lediglich in dem Codex Straßburg, Bibl. municipale M 222 C. 22 Cesaris zugeschrieben wird. R. hat das Werk dennoch aufgenommen und damit zum ersten Mal veröffentlicht, wengleich der Stil, wie er selbst meint, nicht annähernd dem der anderen Werke von Cesaris entspricht. Schließlich ist vom dreistimmigen Rondeau „*Le dieus d'amours, sires de vrais amans*“ in der einzigen Überlieferung in Chantilly, Musée Condé, 1047 nur der Tenor mit „*Johannis Cesaris*“ bezeichnet, so daß der tatsächliche Werkbestand Cesaris' nur sieben Kompositionen umfaßt. Von Tapissier, der 1408 am Hofe des Herzogs von Burgund als „*Jean de Noyers dit Tapicier*“ nachzuweisen ist, liegen lediglich zwei Messensätze vor, ein „*Patrem*“ und ein „*Sanctus*“, sowie die bereits erwähnte isorhythmische Motette. In Zusammenhang mit Tapissiers „*Patrem*“ macht R. mit einem in der Handschrift Bologna vor diesem Satz notierten und offenbar zu ihm gehörenden „*Et in terra*“ mit der Bezeichnung „*Tomas fabri scolaris tapissier*“, also mit dem Werk eines Schülers von Tapissier, bekannt. Dem nach eigenen Aussagen aus Reims stammenden Baude Cordier sind neun Rondeaux, darunter das berühmte in Herzform notierte und die Hs. Chantilly eröffnende „*Belle, bonne, sage, plaisant et gente*“ (vgl. MGG II, Tafel 55), eine Ballade und ein „*Et in terra*“ zuzuschreiben, während Carmen, der jüngste der vier Komponisten, wiederum mit nur

drei Werken, und zwar vierstimmigen isorhythmischen Motetten, vertreten ist.

Zur Edition: R.s Ausgabe ist mustergültig, die stichtechnische Wiedergabe des Notentextes großzügig und übersichtlich. R. hat es vermieden, den Notentext mit dem sonst bei Ausgaben mittelalterlicher Musik üblichen „Beiwerk“, wie z. B. Angaben für Ligaturen und für die Kolorierung zu überladen, ebenso verzichtet er auf die Mitteilung der Mensurzeichen und auf die Wiedergabe einiger Perfektionen der originalen Notierung zu Beginn eines jeden Stückes. Er hat diese Angaben in den Kritischen Bericht verwiesen und somit einen Text geliefert, der zwar genau den Hss. folgt, aber in einer modernen Übertragung (der Originalwert ist meist auf ein Viertel gekürzt, d. h. Brevis = halbe Note) in Verbindung mit einer genauen Textunterlegung vornehmlich für die Aufführungspraxis gedacht ist. Der Wissenschaftler wird durch den Kritischen Bericht, der in klarer Form alle zum eingehenden Studium der abgedruckten Werke notwendigen Angaben enthält, in die Lage versetzt, sich über die originale Überlieferung zu unterrichten; die Ausgabe ist also ein Musterbeispiel für die Verbindung von Wissenschaft und Praxis. — Die einzelnen Werke der vier Komponisten sind nicht chronologisch angeordnet — eine chronologische Reihenfolge könnte sich nur auf stilkritische Untersuchungen, nicht aber auf feste Daten stützen —, sondern in der Reihenfolge ihrer Formen, ausgehend von der kleinsten, dem von Cesaris und Cordier bevorzugten Rondeau, über die Ballade und den Messensatz zur isorhythmischen Motette. Die Reihenfolge der vier Komponisten entspricht der Bedeutung der Quellen, in denen ihre Werke überliefert sind: So stehen Cordier und Cesaris (hauptsächlich in Oxford vertreten) an erster Stelle, ihnen folgen Carmen und Tapisser (letzterer vornehmlich im Codex Apt). Man erwartet die von R. vorbereitete, im Prospekt zum zehnjährigen Bestehen des Corpus Mensurabilis Musicae angekündigte *Unpublished Music from Ms. Can. Misc. 213* mit Interesse. Wolfgang Rehm, Kassel

Intavolatura di Liuto di Michele Carrata a cura di Benvenuto Disertori. Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1957. 3 S. und doppelseitiges Folio-Blatt.

Die Einführung Disertoris erklärt Stellung und Methode der Lautentabulatur Carratas, die als Facsimile mit rückwärts stehender Entzifferung wiedergegeben wird. Der Verf.

bringt 1585 mehrstimmige Sätze zu verschiedener Stimmzahl, ein Abbild der Laute und ihrer Notengriffe mit nebenstehender guidonischer Hand und der Intavolierungen in verschiedenen, italienischen, neapolitanischen, französischen u. a. Tabulaturen. Eine verdienstliche und schön ausgestattete Veröffentlichung.

Hans Engel, Marburg

Begräbnisgesänge Nürnberger Meister für Exulanten aus der Steiermark. Hrsg. von Hellmut Federhofer (Musik alter Meister. Beitr. zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs, hrsg. v. H. Federhofer, Heft 3). Graz 1955, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, (VIII und) 23 S.

Die hübsche, auch über den musikalischen und lokalen Gesichtskreis hinaus beachtenswerte Publikation enthält Werke von Nürnberger Kantatenmeistern des 17. Jahrhunderts, Erasmus Kindermann (1), David Schedlich (4), Paul Hainlein (2) und Heinrich Schwemmer (2). Sie bildet so eine kleine, aber wertvolle Ergänzung zu Max Seifferts *Nürnberger Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* in DTB VI, 1 (= 10), wengleich nicht verkannt werden darf, daß bei vielen Kompositionen das historische Interesse über dem künstlerischen Wert steht. Es handelt sich um die Musikbeigaben zu Leichenpredigten „für Mitglieder der durch die Gegenreformation aus Steiermark vertriebenen und in Nürnberg ansässig gewordenen steirischen Adelsfamilien Ragknitz, Praunfalk und Stubenberg“, also um Gelegenheitsgesänge, wie sie vor allem aus dem 17. Jahrhundert in großer Zahl erhalten und namentlich aus den Leichenpredigtensammlungen bekannt sind (Vgl. A. Werner in AfMf I, 1936, 293 ff.). Die Veröffentlichung verdient gerade insofern besondere Aufmerksamkeit, als alle Werke erstmals im Neudruck zugänglich und so auch der praktischen Musikpflege wieder erschlossen werden.

In formaler und gattungsgeschichtlicher Hinsicht überwiegt die strophische Generalbaß-Arie mit drei bis vier Instrumentalstimmen und Ritornell. Daneben steht etwa der einfache, akkordisch-homophone Kantionalsatz zu vier vokalen Stimmen (Nr. 4). Als einziges größer und tiefer angelegtes Werk hebt sich der choralkantatenhaft mehrteilige 103. Psalm „Nun lob, mein Seel, den Herren“ von David Schedlich (1658) ab (Nr. 3); er ist hier nicht über die bekannte spätmittelalterliche und durch Johannes Ku-

gelmann (1540) geistlich eingebürgerte Weise, sondern „in einer absonderlichen *Melodey componiert*“, die man wohl, mit Walter E. Buszin (vgl. Notes XIII, 1956, 350), Schedlich selbst zuschreiben darf.

Die Quellen führt der Hrsg. in der gehaltvollen Einleitung auf. Als Vorlagen dienen ihm Drucke der Landesbibliothek Graz. Über Abweichungen gibt ein kleiner Revisionsbericht Auskunft. Die gediegene Editions-technik opfert der praktischen Verwendbarkeit nichts von der wissenschaftlichen Exaktheit. Zur Quellenlage sei ergänzend bemerkt, daß alle Stücke (außer Nr. 6 und 7) auch in der Stadtbibliothek Nürnberg vorhanden sind. Ferner besitzen das Landeskirchliche Archiv Nürnberg und die Ratschulbibliothek Zwickau (vgl. R. Vollhardt, *Bibliographie der Musikwerke . . . zu Zwickau*, Leipzig 1896, 241 und 248) die Nummern 2, 3, 8 und 9. Nr. 2 und 3 liegen außerdem in der Universitätsbibliothek Halle, Nr. 8 und 9 in der Staatsbibliothek München und im Stolbergischen Hausarchiv (Vgl. F. Wecken, *Katalog der fürstlich Stolberg-Stolbergischen Leichenpredigtsammlung*, Leipzig 1927—1935, Bd. II, 269 f., Nr. 13716; A. Werner, a. a. O. 304). Auch die seltenen Kompositionen Nr. 6 und 7 von Paul Hainlein befinden sich im Landeskirchlichen Archiv Nürnberg [Fen. II 497 4° (b)], so daß keine der Grazer Druckvorlagen als Unicum gelten kann. In diesem Zusammenhang darf schon jetzt auf die an der Cornell University, Ithaca, N. Y., vorbereitete Dissertation von Harold E. Samuel, *The Nuremberg cantata during the 17th century*, hingewiesen werden. Franz Krautwurst, Erlangen

Antonio Vivaldi: Zwei Konzerte für 2 Hörner, Streicher und Cembalo. Ausgaben des Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Band 91 und 121. Hrsg. von Gian Francesco Malipiero. Mailand 1950 und 1951, Ricordi.

Mit der Veröffentlichung der Konzerte für 2 Hörner und Streichorchester mit Generalbaß von Vivaldi werden von Malipiero zwei bedeutsame Zeugnisse frühen solistischen Auftretens des Waldhorns vorgelegt. Erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt sich in Frankreich und, nach neueren Forschungen von Wörthmüller, auch in den Nürnberger Werkstätten das Horninstrument, das über die ganze Skala der Obertonreihe bis zum 16. Naturton verfügen konnte.

Die vorliegenden Konzerte, beide in F geschrieben, nutzen die ganze Tonleiter der Klarinlage von c'' bis c''' (notiert) aus und bewegen sich im übrigen nur auf den Tönen der Naturtonreihe mit Einschluß des zu h' erhöhten 8. und zu f'' herabgestimmten 11. Naturtons, die sich beide verhältnismäßig leicht durch Veränderung der Lippen- spannung erzwingen lassen. Vivaldi bleibt somit in der Verwendung des Tonmaterials noch gebundener als Bach, der häufiger Gebrauch von chromatischen Zwischentönen macht.

In der Anlage der Stimmen stehen die beiden Solohörner der Klarinübung auf den Trompeten nahe, zeigen indessen trotz dieser noch dem frühen zeitlichen Gebrauch des Horns entsprechenden Technik eine reiche Abwechslung in den Solofiguren, die — zumeist kanonisch gehalten — beiden Bläsern gleiche Entfaltung bietet. Die Konzerte sind dreisätzig mit der üblichen Folge Allegro — Largo — Allegro. Der konzertierende Part der Hörner ist den Streichern gegenübergestellt und bildet als geschlossene Klanggruppe mit eigenem motivischen Material ein kontrastreiches Concertino zum Tutti, das sich in gewissen rhythmischen und melodischen Eigenheiten der Sologruppe zutreffend einordnet.

Lebhafter und entwickelter noch in der Ausstattung der Parte stellt sich das Konzert Nr. 2 vor, in dem das Hornduo auch im Larghetto-Teil bedacht ist, während in Nr. 1 der langsame Mittelsatz von einem Violoncellosolo getragen wird. Schwer erklärbar ist im 2. Konzert der Einsatz zweier C-Hörner, wie sie die Notierung in der Partitur verlangt. Abgesehen davon, daß das in reinem F-Dur stehende Stück der Naturtonreihe des C-Horns wenig entspricht, ist der Ambitus bis zum a'' (klingend) auf hohen C-Hörnern nicht darstellbar.

Hier erscheint eine Umschrift auf F-Hörner überzeugender, obwohl dann die anerkannte Höhe c''' einige Male bis e''' überschritten wird. In ihrem klanglichen Erscheinungsbild bieten beide Konzerte treffliche Beweise des farbigen und hochentwickelten Klangsinnes Vivaldischer Kunst.

Georg Karstädt, Mölln

Christoph Förster: Konzert für Waldhorn, 2 Violinen, Viola und Basso continuo. In Partitur hrsg. von Kurt Janetzky, Klavierauszug dazu von Manfred Schlenker. Leipzig 1956, Friedrich Hofmeister.

Das Hornkonzert von Christoph Förster ver-rät, wie gut der Rudolstädter Konzert- und Vizekapellmeister über Art und Natur des Instruments unterrichtet ist. Er entwickelt bereits für das damals erst neu aufkom-mende Soloinstrument einen Stil, der sich von der reinen Trompetenthematik frei macht und in Triolenbewegungen und ge-wissen diatonischen Abläufen eine echte Hornstimme gestaltet. In dieser Hinsicht ist das vorliegende Konzert ein unmittelbarer Vorläufer des 2. Haydnkonzerts für Horn, das in typischen Melodiegruppen manche Ähnlichkeit aufweist.

Die verlangte Höhe für das in *Es* stehende Soloinstrument berührt nur einmal das *d'''* (notiert), bleibt aber sonst in den bekann-ten Grenzen. Der Part ist für einen ausdauernden Bläser gut darstellbar und erfordert die jedem Hornisten geläufige Technik der frühklassischen Solokonzerte, mit denen dieses Konzert auch die Dreisätzigkeit gemein-sam hat. Obwohl formal dem Barock noch nahestehend, lebt es melodisch schon ganz in der Sphäre des neuen aufkommenden Stils. In den Vor- und Zwischenspielen von eigenem Leben erfüllt, begleitet das Streich-orchester in den Soloperioden in einfachen Akkorden.

Eine Interpretation auf dem Stopfhorn (wie der Hrsg. annimmt) ist nicht zwingend und weder zeitlich noch nach Anlage der Stimme begründet. Vielmehr möchte bei der Bezeichnung „*Cornu de Chasse*“ an ein einfaches Jagdhorn in *Es*-Stimmung gedacht werden, das alle vorkommenden Töne dieser Komposition ohne Handstopfen angeben konnte. Bei der Spärlichkeit der Solo-literatur aus dieser frühen Zeit ist die Herausgabe des Försterschen Konzerts beson-ders begrüßenswert, zumal es aus der Feder eines Komponisten stammt, dessen Bedeu-tung für die Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der For-schung des öfteren hervorgehoben worden ist.

Georg Karstädt, Mölln

Erwiderung

Da durch die in Jahrgang X, S. 195b—197a veröffentlichte Besprechung der ersten Liefe-rung der Gafurius-Ausgabe der Eindrücke entstehen könnte, als seien die aufgezeigten Unzulänglichkeiten der Ausgabe durch Ver-schulden des Hrsg. entstanden, ist eine kurze Erklärung zur Entstehung dieser Unzuläng-lichkeiten notwendig.

Die Lieferung wurde durch eine italienische Firma hergestellt, die es leider nicht für nö-

tig hielt, die von mir in einem Korrektur-abzug eingetragenen zahlreichen Fehlerver-besserungen und gelegentlichen Ergänzung-en in den Satz und Stich zu übernehmen. Da offenbar auch keine Hauskorrektur vor-genommen worden war, kam die Lieferung in völlig unkorrigiertem Rohzustand auf den Markt. Meine Belegexemplare erhielt ich erst einige Wochen später, so daß es un-möglich war, die Auslieferung rechtzeitig zu verhindern und ein Errata-Verzeichnis nachzudrucken und beizufügen. Ein solches Verzeichnis wird aber wenigstens mit der nächsten Lieferung erscheinen. Ich lege Wert auf die Feststellung, daß dieses Verzeichnis von mir am 22. 12. 1956 an die römische Anschrift des American Institute of Musi-cology geschickt wurde.

Ludwig Finscher, Göttingen

Erwiderung. It is not my practice to reply to reviewers, but when I am mis-quoted as writing nonsense I am forced to protest. Your reviewer of 'Handel: a Sym-posium' (Die Musikforschung, X, p.165) says:

Übrigens wird Abrahams Erklärungsversuch, daß Händel so viel „borgte, weil er jede Musik-Art seiner Zeit in seiner Musik verkörperte im Gegensatz zu Bach, der nur die deutsche Art verkörperte“, widerlegt schon durch Bachs Bearbeitungen vor allem Vivaldischer Konzerte und durch die Bedeutung, die die „französische Art“ für sein Schaf-fen und seinen Unterricht hatte.

What I actually wrote was this:

Despite his [Handel's] obvious individuality, he was so much the man of his time that these borrowings are completely assimilated, and suspected as such only when someone comes across the original . . . Nor was that simply because Handel . . . worked wonders with borrowed material. The explanation is that Handel was completely the man of the age, a supreme figure embodying every aspect of its music in his own work, while Bach — at least equally great, just as firmly rooted in the age — embodies only certain aspects of its music, the essentially German ones. Whatever Bach learned from Italian and French masters — and he certainly learned a great deal from Italians — he remained through and through a German composer writing German music . . .

Since Dr. W. G. Whittaker is no longer alive to defend himself, perhaps I may be permitted to point out that your reviewer

has similarly misunderstood his remark about 'Ombra mai fù'.

On the other side of the account, I must express my gratitude to your reviewer for enriching the English language with the new word 'conventious'. Perhaps he will be good enough to tell us what it means.

Gerald Abraham, Liverpool

Zur Erwidering Gerald Abrahams:

Zunächst muß ich den liebenswürdigen Dank für eine Bereicherung der englischen Sprache durch ein neues Wort beschämt zurückgeben. Das Wort „conventious“ ist leider nur durch ein Schreibversehen aus „conventional“ entstanden und mir als solches entgangen, weil es sprachlich an sich wohl immerhin möglich wäre. Sollte es sich als eine Bereicherung erweisen, wäre mir das eine unverdiente Freude! — Was jene Meinungsverschiedenheit betrifft: sie ist wohl mit darin begründet, daß das betreffende Problem je nach dem geographischen Standpunkt leicht in verschiedenem Licht erscheint. Deutschen Ohren klingen z. B. Händels Ouvertüren keineswegs französischer als Bachs Ouvertüren. In beiden Fällen erscheint das Französische — wie in andern Fällen das Italienische — nicht eigentlich „verkörpert — embodied“, sondern als Gewandung eines vom Wesen des Komponisten bestimmten Körpers (vgl. z. B. die Gegenüberstellung von Themen Händels mit solchen von Pergolesi und Steffani in G. Beckings *Der Rhythmus als Erkenntnisquelle* S. 109 ff., 116). Das mag anderwärts wohl nicht so stark empfunden werden.

Rudolf Steglich, Erlangen

Hans Joachim Moser nimmt zu der Verlautbarung des Vorstandes über sein Buch *Die Musik der deutschen Stämme* (vgl. S. 334) wie folgt Stellung:

Ich kann die Äußerung des Vorstandes nicht unwidersprochen lassen, schon da die Formulierung „das Judentum betreffende Bemerkungen des Buchs“ den Eindruck erwecken muß, als hätte ich dort antijüdische Äußerungen getan. Das bestreite ich und kann mich auf die vorangegangene Korrespondenz mit dem Herrn Präsidenten berufen, der mir gerade vorwarf, die Wörter „Jude“ und „Judentum“ ohne Kommentar benutzt zu haben. — Wie kann sich der Vorstand von Bemerkungen distanzieren, die nicht gefallen sind? Niemand wird in meinem Buch die geringste abwertende

Äußerung finden, es sei denn, daß man jene zwei Begriffe schon als feindselig an sich auffassen wollte. So ist das mit ihnen 1933—1945 gewesen, seitdem aber nicht mehr. Andererseits wäre es mir aus der Themensetzung meines Werks ungehörig erschienen, Leistungen deutscher Künstler israelitischer Abkunft, also auch eines Stammes (aber ohne geschlossenes Siedlungsgebiet), einfach jeweils für den Stamm, in dessen Raum sie wohnten, zu verbuchen. Gewiß war der Grad solcher Rezeption fallweise sehr verschieden, aber die Stofffülle zwang zur Kürze. So verfuhr ich mit unbefangenen Feststellen der Herkunft genau wie ein Werk, für dessen „richtige“ Sprachregelung zu Mendelssohn, Heine, Marx, Mahler, Schönberg Verlag wie Herausgeber jeden Verdacht des Antisemitismus verbieten: die beim Propyläen-Verlag (Ullstein) erschienenen „Großen Deutschen“, betreut von B. Reifenberg, H. H. Heimpel und Th. Heuß.

Hans Joachim Moser, Berlin

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

Unüberwindlicher Termindschwierigkeiten halber kann die Mitgliederversammlung 1957 nicht in Berlin stattfinden. Ich ziehe daher meine Bekanntmachungen in der „Musikforschung“ (Jahrgang X, 1957, S. 206 und S. 335) zurück. Gleichzeitig darf ich mitteilen, daß die Mitgliederversammlung am Dienstag, dem 22. Oktober 1957, 9.15 Uhr, im Hause E1 der Neuen Universität zu Kiel stattfindet. Besondere Einladung geht den Mitgliedern noch zu. Blume

Am 15. Mai 1957 verstarb der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht, Professor Dr. Albert Smijers, im Alter von 68 Jahren. „Die Musikforschung“ beklagt den Tod dieses hochverdienten Forschers tief. Sie wird in Kürze eine Würdigung seines Wirkens bringen.

Am 26. Mai 1957 verschied in Plauen/Vogtland Dr. Ernst Flade im Alter von 73 Jahren. Der Verstorbene ist vor allen Dingen durch seine Arbeiten über den deutschen Orgelbau weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannt geworden. „Die Musikforschung“ wird in Kürze noch eine Arbeit über die Musikgeschichte der Stadt Plauen aus seiner Feder veröffentlichen.

Am 30. April 1957 ist in Bensberg bei Köln das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung

PROFESSOR

DR. LUDWIG SCHIEDERMAIR

im Alter von 80 Jahren verstorben.

Die Gesellschaft betrauert das Hinscheiden dieses um die deutsche Musikwissenschaft verdienten Forschers und gedenkt seiner langjährigen Tätigkeit als ordentlicher Professor an der Universität Bonn in Dankbarkeit. Sie wird sein Andenken in Ehren halten.

Der Präsident
Blume

Dr. Kurt von Fischer, Bern, wurde als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft und Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars an die Universität Zürich berufen.

Professor Dr. Egon Wellesz (Oxford) wurde bis zur Vollendung des 70. Lebensjahres auf dem für ihn geschaffenen Lehrstuhl für Byzantinische Musik in der Music Faculty der Universität Oxford bestätigt, nachdem seine Lehrtätigkeit im September 1956 wegen Erreichung der Altersgrenze hätte beendet sein müssen. Außerdem wurde Professor Wellesz von der Königin von England am 1. Januar 1957 der Rang eines Commander of the British Empire für Verdienste um die Musik verliehen. Professor Wellesz, der im Wintersemester 1956/57 am Byzantinischen Institut in Dumbarton Oaks, Washington, als Harvard Visiting Scholar tätig war, bleibt weiterhin Member of the Board of the Faculty, Tutor in Music und Fellow of Lincoln College.

Professor Dr. Wolfgang Boetticher (Göttingen) wurde mit der kommissarischen Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Göttingen beauftragt.

Ein neuer Buxtehudefund. Bei den Vorarbeiten zur Buxtehude-Ausstellung, die aus Anlaß der 250. Wiederkehr des Todes-tages des Komponisten im St. Annen-Museum in Lübeck veranstaltet wurde, entdeckte der Musikbibliothekar der Stadtbibliothek Lübeck Dr. Georg Karstädt ein vollständiges Textbuch der bisher nur dem Titel nach bekannten oratorienartigen

Abendmusik *Templum Honoris* von Dietrich Buxtehude, die am 13. Dezember 1705 zur Feier der Thronbesteigung des Kaisers Joseph I. in der Marienkirche des Kaisers wurde. Das Werk bildet den zweiten Teil zur Abendmusik *Castrum Doloris*, die am 2. Dezember als Trauerfeier auf den Tod Leopolds I. aufgeführt wurde. Beide Textbücher lagen zusammengebunden im Archiv der Hansestadt Lübeck. Damit ist auch vom *Castrum Doloris* an Stelle des durch Auslagerung verloren gegangenen ein neues Exemplar nachgewiesen. Durch den Fund wird die Kenntnis der Abendmusiken wesentlich bereichert. Im nächsten Heft dieser Zeitschrift wird Karstädt über seinen Fund näher berichten.

Preis Ausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung Auf das in Jahrgang X, Seite 208, angekündigte 2. Preis Ausschreiben wird nochmals hingewiesen. Das Thema lautet: Echtheitsfragen bei den Sonaten Mozarts für Klavier und Violine. Die Beteiligung an dem Preis Ausschreiben wird sehr rege sein. Es sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß der letzte Ablieferungstermin für Lösungen des Preis Ausschreibens der 31. Oktober 1957 ist. Alle Arbeiten sind ausschließlich an die Gesellschaft für Musikforschung Kiel, Neue Universität, Haus 11, zu senden. Über die Bedingungen des Preis Ausschreibens unterrichtet der Wortlaut auf Seite 208.

*

Die Aufnahme von Ludwig Schiedermaier (S. 383) stammt von Dorothea Bleibtreu, Bonn.