

Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis „Incoronazione di Poppea“

VON WOLFGANG OSTHOFF, MÜNCHEN

Auf die problematische Überlieferung von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* noch einmal hinzuweisen, rechtfertigt sich zunächst aus dem einfachen Anliegen der Forschung, dem authentischen und verbindlichen Text eines Hauptwerkes der Musikgeschichte auf die Spur zu kommen. So fassen die folgenden Zeilen verschiedene Beobachtungen zusammen, die ich seit dem Erscheinen meines ersten Aufsatzes über *Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdis Incoronazione di Poppea*¹ machen konnte. Ein weiterer Grund zur Veröffentlichung dieser Bemerkungen liegt darin, daß Gian Francesco Malipiero in der soeben bei der Universal Edition (Wien) erscheinenden Neuauflage der Monteverdi-Gesamtausgabe sich die Ergebnisse der neueren Forschung nicht zunutze macht². Der Forscher und darüber hinaus jeder, der sich ernsthaft um Monteverdi bemüht, wird auch weiterhin zu den Quellen greifen müssen.

In meinem ersten Aufsatz vertrat ich die Anschauung, daß das neapolitanische Manuskript (N) der *Incoronazione*, das zweifellos mit der bezeugten neapolitanischen Aufführung des Jahres 1651 zusammenhängt, weitgehend auf eine erste, noch von Monteverdi selbst stammende Fassung des Werkes zurückgeht. Dieser Erstfassung gegenüber bringt das venezianische Manuskript der Oper (V) Verbesserungen und Kürzungen. Hier soll uns nun zunächst die Frage beschäftigen, ob V Monteverdis Fassung letzter Hand repräsentiert oder ob wir auch an diesem Manuskript Spuren späterer Bearbeiter erkennen können. Die Auffassung, daß V als authentisch anzusehen ist, hat vor allem Giacomo Benvenuti³ auf Grund der Handschriftenanalyse vertreten. Abgesehen von einigen Instrumentalstellen findet Benvenuti Monteverdis Hand in verschiedenen Bezeichnungen der Partitur („Sinfo“, „Alla 4^a alta“, „Come stà“ usw.), die von der Handschrift der beiden Hauptschreiber der Oper (Akt 1 und 3, Akt 2) abweichen⁴. Ist nun die Zuschreibung dieser Bezeichnungen an Monteverdi schon angesichts eines Vergleiches mit seinen Briefen nicht sehr überzeugend, so wird sie vollends unmöglich, wenn man andere, spätere Manuskripte der Codici Contariniani (Venedig, Biblioteca Marciana) heranzieht, zu denen V gehört. Die gleichen Bezeichnungen tauchen in der gleichen Handschrift in folgenden Opern Francesco Cavallis auf:

It. IV, 367 *L'Oristeo* (1651)
It. IV, 370 *La Rosinda* (1651)
It. IV, 353 *La Calisto* (1651)

¹ Acta Musicologica 1954, S. 88 ff.

² Über die Unzuverlässigkeit der Gesamtausgabe vgl. Hans F. Redlich: *Aufgaben und Ziele der Monteverdi-Forschung*, Die Musikforschung IV, 1951, S. 318 ff.

³ *Il manoscritto veneziano della Incoronazione di Poppea*, Rivista Musicale Italiana 1937, S. 179/180 und Facsimile-Ausgabe von V, Milano 1938.

⁴ Facsimile-Einleitung, S. 10/11.

- It. IV, 369 *L'Elena* (1653)
 It. IV, 372 *La Statira* (1655)
 It. IV, 352 *L'Artemisia* (1656).

Von diesen Partituren sind *L'Oristeo*, *La Rosinda*, *La Statira* und *L'Artemisia* von Taddeo Wiel⁵ auf Grund ihrer Skizzenhaftigkeit zum großen Teil als Autographe Cavallis angesprochen worden. Ich konnte diese Vermutung Wiels zur Gewißheit erhärten, indem ich beim Vergleich der Partituren mit dem eigenhändigen Brief Cavallis vom 8. August 1662⁶ völlige Identität der Handschriften feststellte. An Hand dieser autographen Cavalli-Partituren⁷ kann man sich nun davon überzeugen, daß auch die erwähnten Bezeichnungen eigenhändige Eintragungen Cavallis sind. Wir haben es somit auch bei den identischen Bezeichnungen in V nicht mit Eintragungen Monteverdis, sondern seines Schülers Cavalli zu tun, wozu man die hier reproduzierten Abbildungen von Fol. 2 r der *Incoronazione* (Prolog) und Fol. 92 v der *Artemisia* (II, 20) vergleichen möge. Schon Anna Amalie Abert war die Ähnlichkeit der Handschriften aufgefallen, doch glaubte sie noch, Benvenuti Glauben schenken zu müssen. „Sonst hätte die verlockende Vermutung nahegelegen, in der Schrift der Transpositionsangaben, die so überraschend ähnlich auch in späteren Partituren Cavallis wieder auftritt, diejenige dieses Komponisten zu erblicken und daraus zu schließen, daß die Angaben von Cavalli für die Aufführung von 1646 eingetragen worden seien“⁸.

Bevor wir auf diese Vermutung zurückkommen, daß V für die posthume venezianische Aufführung der *Incoronazione* von 1646 gedient habe, noch eine Bemerkung zu dem Hauptschreiber der Akte 1 und 3 von V (vgl. unsere Abbildung von 2 r). Von der gleichen Hand sind die venezianischen Cavalli-Partituren des *Orimonte* von 1650 (It. IV, 366) und der *Calisto* von 1651 geschrieben, außerdem taucht sie einmal in Cavallis *Veremonda* von 1652 (It. IV, 407; 62 v) auf. Schließlich ist die Wiener Handschrift von Cavallis *Egisto* (1642) von der gleichen Hand geschrieben. In Anbetracht der uns bekannten Handschrift Cavallis ist es demnach falsch, den Wiener *Egisto* als Autograph zu betrachten, wie dies — den Katalogen der Wiener Nationalbibliothek folgend — Robert Haas⁹, Franco Abbiati¹⁰ und A. A. Abert im Cavalli-Artikel von MGG getan haben. Allerdings ist diese Handschrift ohne Zweifel als eine der ältesten anzusprechen, die in den Codici Contariniani begegnen. Um die Frage zu klären, ob V für die Aufführung von 1642/43 oder von 1646 — beide bezeugt von allen Quellenwerken über das venezianische Theater — gedient hat, fassen wir nun die Eingangssinfonia ins Auge. Benvenuti hat sowohl ihre ausgeschriebene dreistimmige Fassung (V, 1 r—v) als auch ihren nochmals auf Fol. 2 r wiederkehrenden, aber nachträglich ausgestrichenen Baß (vgl. unsere Abbildung) als Handschrift Monteverdis angesprochen¹¹. Eine solche Zuschreibung

⁵ *I Codici musicali Contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, Venezia 1888, S. 21.

⁶ Venedig, Archivio di Stato, Scuola grande di San Marco, Busta 188, Nr. 380.

⁷ Vgl. die Autographenfacsimili aus Cavallis *Ipermestra* und *Rosinda* bei Henry Prunières: *Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIe siècle*, Paris 1931, Planches I—III.

⁸ *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954, S. 330, Anm. 540.

⁹ *Musik des Barocks*, Potsdam 1928, S. 138.

¹⁰ *Storia della Musica II*, Milano 1941, S. 147.

¹¹ Facsimile-Einleitung, S. 10.

bleibt schon deshalb problematisch, weil wir kein einziges Notenautograph Monteverdis besitzen. Darüber hinaus ist es aber auf den ersten Blick klar, daß der Baß von Fol. 2 r von einer anderen Hand geschrieben ist als die Sinfonia von Fol. 1 r–v, was allein schon aus der völlig anderen Form des Baßschlüssels ersichtlich ist¹². Wie unsere Abbildung von Fol. 2 r dartut, ist der Sinfonia-Baß von der gleichen Hand wie die restliche Seite geschrieben, es handelt sich um die erwähnte Hauptschrift der Akte 1 und 3.

Selbst wenn man aber Benvenutis Feststellung auf die Hypothese einschränkt, daß die Sinfonia von Fol. 1 r–v ein Monteverdi-Autograph darstelle, so würde dies durch eine Tatsache in Frage gestellt, die bisher von der Monteverdi-Forschung nicht genügend beachtet worden ist. Schon Alfred Heuss¹³ war es nämlich aufgefallen, daß die in V überlieferte Sinfonia der *Incoronazione* genau denselben Baß aufweist wie die Eingangssinfonia zu *Cavallis Doriclea* von 1645. In Anbetracht der Tatsache, daß die Substanz derartiger Stücke durchaus in ihrem Baß liegt, können wir sagen, daß es sich bei den beiden Sinfonien um das gleiche Stück handelt, das im Falle der *Incoronazione* dreistimmig, im Falle der *Doriclea* fünfstimmig erscheint. Ich setze zum Vergleich die beiden Fassungen nebeneinander (vgl. Notenbeispiel). Daß Cavalli hier den verstorbenen Monteverdi plagiiert habe, ist sehr unwahrscheinlich. Das Stück besitzt keine besondere Bedeutung, Pavane-Gagliarde-Einleitungen dieser Art hat Cavalli dutzendweise komponiert; man kann nicht annehmen, daß er gerade im Fall der *Doriclea* aus Inspirationsmangel auf eine Komposition Monteverdis zurückgegriffen habe. Andererseits ist diese schematische Pavane-Gagliarde-Einleitung für Monteverdi durchaus nicht so typisch wie für Cavalli. Wo Monteverdi derartige Sätze bringt, durchbricht er jeweils das simple Schema. So folgen im *Ballo delle Ingrate* (GA VIII, S. 332 ff.) zwei verschiedene Variationen in ungerader Bewegungsart auf die „Pavane“, die noch einmal als Abschluß erscheint. Bei *Altri Canti d'Amor* (GA VIII, S. 1) besteht der „Pavane“-Teil nur aus vier Klängen, die gleichsam Devisen-Charakter haben. Ich möchte daher ein umgekehrtes Verhältnis der beiden Sinfonien vermuten. Es wäre durchaus denkbar, daß Cavalli den Baß seiner *Doriclea-Sinfonia* von 1645 für eine von ihm betreute Aufführung der *Incoronazione* von 1646 noch einmal benutzt hat. Für diese Annahme, daß die Sinfonia von V für die Aufführung von 1646 gedient hat, spricht auch ihre Dreistimmigkeit. Ich habe bereits an anderer Stelle¹⁴ darauf hingewiesen, daß das Klangvolumen der Instrumentalsätze ein Kriterium zur Datierung der frühvenezianischen Opernpartituren darstellt. Fassen wir die Jahre 1639–1651 ins Auge, so bemerken wir in den erhaltenen venezianischen Partituren (sie sind mit Ausnahme der *Incoronazione* ausschließlich von Cavalli) bis zum Jahre 1645 (*Doriclea*) eine immer stärker hervortretende Tendenz der Instrumentalstücke zur Fünfstimmigkeit. Zwischen 1645 und 1649 fehlen die Partituren. In diesen Jahren muß sich der Umschwung zur Dreistimmigkeit vollzogen haben, die ab 1649 (*Cavallis Giasone*) normativ ist. In dieses Bild würden

¹² Das Facsimile von 1 r–v ist als angebliches Monteverdi-Autograph in fast jeder neueren Monteverdi-Monographie reproduziert.

¹³ *Die venetianischen Opernsinfonien*, SIMG IV, 1902/03, S. 412/13.

¹⁴ *Zu den Quellen von Monteverdis „Ritorno di Ulisse in Patria“*, Studien zur Musikwissenschaft 23, Wien 1956, S. 78.

The image shows a musical score for a piece titled "Doriclea-Sinfonia". It is arranged in four systems, each containing five staves. The first system is in 4/4 time, the second in 3/4, and the third and fourth in 3/2. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like "6" and "6".

Doriclea-Sinfonia

die bis auf eine Ausnahme durchweg dreistimmigen Instrumentalsätze in V schlecht hineinpassen, falls man sie mit der Aufführung von 1642/43 in Zusammenhang bringt. Ohne weiteres aber würde das Jahr 1646 für diese Stücke einleuchten. Die Reduzierung der Instrumentalstimmen läge somit um 1645/46. Da sich vierstimmige Instrumentalstücke zu jener Zeit kaum in Venedig finden, ist auch die Aussetzung der Ritornelle in *N* nicht als authentisch anzusehen. Immerhin bleibt die Möglich-



Incoronazione-Sinfonia

keit nicht ganz abwegig, daß die dreistimmige Eingangssinfonia aus *N* von Monteverdi stammt.

Der Fall der Eingangssinfonia sowie die handschriftlichen Eintragungen Cavallis in *V* machen es so gut wie sicher, daß wir es mit dem Manuskript zu tun haben, das für die Aufführung von 1646 verwendet wurde. Die Frage, wie weit sich Cavallis Revision der Partitur erstreckte, ob auch gewisse Striche in *V* auf ihn

zurückgehen, muß vorerst offen bleiben. Auf jeden Fall ist nach unseren Ergebnissen V gegenüber N nicht als die authentische Fassung anzusprechen, da beide Manuskripte mit Aufführungen nach Monteverdis Tode (1643) in Zusammenhang stehen.

Was V betrifft, so bleibt noch zu prüfen, inwieweit dieses Manuskript etwa mit einer noch späteren Aufführung der *Incoronazione* zusammenhängt. Es wurde nämlich bisher von der Spezialforschung übersehen, daß die Oper in den 70er oder 80er Jahren des 17. Jahrhunderts noch einmal in dem Privattheater des Prokurators Marco Contarini in Piazzola sul Brenta aufgeführt wurde, woher bekanntlich die ganze Sammlung Contarini stammt, die sich heute auf der Biblioteca Marciana befindet. In einem von Paolo Camerini¹⁵ veröffentlichten zeitgenössischen Bericht heißt es:

„Fra questi tutti teatri il più antico e più celebre sopra tutti fu quello fatto erigere dal Nobilissimo Patrizio Veneto Contarini in Piazzola su disegno del Palladio . . . In questo Palagio delle Fate, in questo Tempio dell' Armonia decorato da una Scena pomposa un nuovo piacere interrompe già quel de' miei occhi, e tiene schiavo il mio orecchio . . . Dall' Artaxerse del Grossi al Ipermestra del Cavalli, dal Nicomede del primo all' Erismena, Rosinda, Elena del secondo, da l' Argia del Cesti alla Messalina del Pallavicini, dall' Incoronazione di Poppea del Monteverdi alla Flora del Sartorio tutto un numero grandioso di rappresentazioni in onore di Procuratori, Senatori, Principi, Duchi, Consoli, Marchesi, Prelati, Italiani e Forastieri che onoravano della Loro presenza l' Ecc.mo Signor Procuratore Marco Contarini in quel Principesco loco di Piazzola.“

Ein Vergleich mit den der Sammlung Contarini angehörenden und in Piazzola nachweislich aufgeführten Werken des Vicentiner Kapellmeisters Domenico Freschi, der bei den Contarinischen Aufführungen meistens die musikalische Oberleitung innehatte, ergab keinerlei handschriftliche Parallelen zu V. Die *Incoronazione* dürfte demnach in Piazzola in der gleichen Gestalt von 1646 gegeben worden sein, in der sie Contarini wahrscheinlich aus dem Nachlaß Cavallis erhalten hat. Taddeo Wiel¹⁶ nimmt jedenfalls auf Grund des Testamentes von Cavalli an, daß die dort erwähnten Partituren „legate in curame rosso, indorate“ — die ausdrücklich von dem Vermächtnis an den Haupterben ausgenommen werden — den Grundstock der Sammlung Contarini gebildet haben. Zu ihnen mag auch das Manuskript V der *Incoronazione* gehört haben.

Mit der Feststellung, daß beide überlieferten Manuskripte der *Incoronazione* mit Aufführungen nach Monteverdis Tode zusammenhängen, rückt N als Quelle gleichberechtigt neben V. In meinem zitierten ersten Aufsatz habe ich die Abweichungen in N von V zum Teil als Spuren einer Monteverdischen Urfassung, zum Teil als spätere Zusätze eines unbekanntem Bearbeiters angesprochen. Bevor wir auf die Autorschaft dieser Zusätze eingehen, komme ich noch einmal auf die Ottavia-Partie zurück, der zwei der größeren Zusätze in N angehören und auf deren Hervorhebung im neapo-

¹⁵ Piazzola, Milano 1925, S. CLXVII, Allegato 4. — Das als *Codice Cicogna* unvollständig gekennzeichnete Manuskript des venezianischen Museo Civico Correr konnte ich leider nicht identifizieren, doch ist seine Echtheit nicht anzuzweifeln.

¹⁶ Francesco Cavalli e la sua musica scenica, Venezia 1914, S. 39.

litanischen Libretto (LN)¹⁷ ich seinerzeit besonders aufmerksam gemacht habe¹⁸. Diese Akzentuierung war keine Eigenheit der neapolitanischen Aufführung von 1651, sondern entsprach allem Anschein nach bereits der ersten venezianischen Aufführung von 1642/43. Schon bei ihr war die Ottavia-Partie einer der bekanntesten Virtuosinnen der Zeit anvertraut, wie aus einem Büchlein hervorgeht, das ich auf der Biblioteca Marciana (Misc. 1368, Nr. 5) fand:

*Le Glorie della Signora Anna Renzi Romana. In Venetia,
M.DC.XLIV. Appresso Gio: Battista Surian. Con Licenza de' Sup.*

Es handelt sich um eine Sammlung von Gedichten an die berühmte Sängerin, die der venezianische Dichter Giulio Strozzi herausgegeben und dem Komponisten Filiberto Laurenzi gewidmet hat. Laurenzi hatte den Hauptteil von Strozzi's Libretto *La finta savia* (Venedig 1643) komponiert, an deren Musik außerdem noch Tarquinio Merula, Arcangelo Crivelli, Alessandro Leardini und Benedetto Ferrari beteiligt gewesen waren. Laurenzi war der Lehrer der Anna Renzi, wie aus dem Gedicht S. 93 unseres Büchleins hervorgeht: *Al Signor Filiberto Laurenzi Il Chirone della Sig. ANNA RENZI* von Francesco Maria Gigante. Aus dem *Elogio* Strozzi's (S. 5–12) erfahren wir, daß die Renzi im Jahre 1640 aus Rom nach Venedig kam „à beare con la sua delitiosa virtù questa Reggia di Nettuno nell'Adria.“ Es folgt eine Reihe von Gedichten auf die Sängerin, deren Hauptrollen wir in der Überschrift zu den Versen von S. 20 zusammengefaßt finden: *Per la Signora Anna Renzi Romana, Vittoriosa ne' Teatri di Roma, Divina nella finta Pazza, Impareggiabile, & Angelica nel Bellerofonte, nella finta Savia, & nella Coronatione di Poppea, rapresentante la parte d'Ottavia Imperatrice ne' Teatri Novissimo, & Novo in VENETIA.* Außer der bereits erwähnten *Finta savia* handelt es sich bei diesen Opern um die *Finta pazza* von 1641 (Text von Strozzi, Musik von Francesco Sacrati), um den *Bellerofonte* von 1642 (Text von Nolfi, Musik von Sacrati) und um Monteverdis *Incoronazione*. Auf S. 28 besingt Benedetto Ferrari den Abschiedsmonolog des 3. Aktes: *Per la Signora Renzi Romana Insigne Cantatrice Rappresentante Ottavia ripudiata, e commessa all'onde entr'uno schifo*

*Non è Ottavia, che lagrime diffonde
Esule, esposta à le spumose arene;
E un mostro, che con note alte, e profonde
Acrescer vâ lo stuol de le Sirene . . .*

Ein mit G.B.V. gezeichnetes Sonett auf S. 30 stammt wahrscheinlich vom Textdichter des *Ritorno di Ulisse*, Giacomo Badoaro (Veneziano):

*O di celeste spirto aspetto, e voce,
Del paradiso sol vaga Sirena,
Che repudiata da Neron in scena,
Formi armonico misto, e dolce, e atroce.*

¹⁷ Beim Abdruck der Vorrede zu LN in meinem ersten Aufsatz ist die Unterschrift irrtümlicherweise vergessen worden. Sie muß heißen: „*humiliss. e devotis. serv. Curtio Manara*“. — In Ergänzung meiner damaligen Libretto-Übersicht kann ich heute noch eine sechste Fassung namhaft machen: *La Poppea, ms. Cic. 585* der Bibliothek des venezianischen Museo Civico Correr. Sie entspricht im Wesentlichen den in meinem ersten Aufsatz beschriebenen Libretti LT, LR und LF.

¹⁸ a. a. O., S. 98/99.

*Hor con tremula, hor lenta, hor con veloce
Fugga, e pausa si turba, e rasserena
L'alma tua d'armonia tutta ripiena,
Che sè ben punge il cor, già pur non noce . . .*

Auf die gleiche Abschiedsszene bezieht sich ein anonymes Sonett auf S. 31. Dagegen zitiert ein *Idilio d'incerto Autore* (S. 33–54) den Anfang von I, 5 der *Incoronazione*:

*Poi cominciasti afflitta
Tue querele Canore
Con tua voce divina,
Disprezzata Regina,
E seguava il lamento . . . (S. 47/48).*

Im weiteren Verlauf dieser Verse wird die Szene des 2. Aktes erwähnt, in der Ottavia dem Ottone den Anschlag auf Poppea befiehlt:

*Soprafatta dal sdegno
Contro l'empio marito
Per satollar col sangue
Di Poppea tua nemica
Tue giustissime brame,
Commettesti ad Ottone,
Ch'era suo fido Amante,
Per sua cattiva sorte
Con le sue proprie man la di lei morte.
Quella voce imperiosa,
Che con grave semblante
Essercitava un barbaro talento,
Parea, che a noi medesmi
L'annuntio del morir anco apportasse,
Ma con tale dolcezza,
E tanta tenerezza,
Ch'anco recava aita,
E quella morte al fin era la vita. (S. 48/49)*

Die folgenden Verse beziehen sich wieder auf das Lamento des 3. Aktes. Auf S. 58 und 60 begegnen zwei mit *F. B.* gezeichnete Gedichte, worunter wohl der Textdichter der *Incoronazione*, (Gian) Francesco Busenello, zu verstehen ist. Seine Verse beziehen sich aber ebensowenig auf die *Incoronazione* wie die Gedichte auf S. 65 und 68–70, die wahrscheinlich wieder von Badoaro stammen. Immerhin enthält das Büchlein die einzigen uns überlieferten Eindrücke von der ersten Aufführung des Werkes. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Anna Renzi, die noch in den Jahren 1653–1655 in Innsbruck auftrat¹⁹, auch in Neapel die Partie der Ottavia gesungen hat. Daß es sich hierbei auf jeden Fall um eine aus Venedig kommende Sängerin gehandelt hat, habe ich in meinem ersten Aufsatz dargelegt²⁰. An gleicher Stelle wies ich auf die Anspielungen des neapolitanischen Librettos auf diese Sängerin hin. Wie gut die dort genannten „*lingue de' malevoli*“ sich auf die Renzi beziehen könnten, zeigt ein sich auf der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindendes Libretto der Cesti-Oper *L'Argia* (Innsbruck 1655). Den „*Interlocutori*“

¹⁹ Vgl. Walter Senn: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 266.

²⁰ a. a. O., S. 98/99.

Montenero

Alla 4^a H^a

Prologo

Fortuna
 che sa scendi ti o Dio tu già caduta in povertà
 non creduta sei sa Nume, d'è senza. Tempo l'iva senza deasi e
 senza Azari disusa sa dismeza - sa
 Abba - rita mel gradisa. Et in mio paragon sempre - sempre sem

Una X X. Cantata. Cant. Antonini Xita

Cantata
 Cuius propter Antonini
 Chi è per la gloria.
 Non solum pro se
 sed etiam pro
 tu uno christi. primum in
 questo grande multo. Candi. be. l'ati
 chomi car
 di l'incis: più l'ombro Contri. e regna et tu ego am. ad l'arguis. et
 De l'frat. le hi uno christi. primum. fero. in. quello on. per
 l'op. car. 4.

Zu Wolfgang Osthoff: Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte
von Monteverdis „Incoronazione di Poppea“

Incoronazione di Poppea, Prolog
Venedig, Biblioteca Marciana, It. IV, 439, fol. 2 recto

Artemisia, Akt II, Szene 20
Venedig, Biblioteca Marciana, It. IV, 352, fol. 92 verso

sind in diesem Exemplar von zeitgenössischer Hand die Innsbrucker Darsteller beigefügt. Als einzige Sängerin wird hier die Renzi, welche die Dorisbe sang, nicht beim Namen genannt, sondern als „*Romana Cortegiana che portò la medaglia et catena della Regina*“ (Christine von Schweden, der zu Ehren die Aufführung stattfand) umschrieben.

Fragen wir abschließend, von wem die drei zusätzlichen Stellen in *N* stammen könnten (GA XIII, S. 257/58 Ottone, 266/67 Ottavia, 268/69 Ottavia), deren musikalischer Habitus gemäß den Untersuchungen meines ersten Aufsatzes²¹ Monteverdi als Autor ausschließt. Ich erwähnte bereits damals²² Cicogninis *Oronthea* (Venedig 1650, Musik von Antonio Cesti), die laut ihrem neapolitanischen Libretto von 1654 „*arricchita di nuova musica da Francesco Cirillo*“ in Neapel aufgeführt wurde. Ulisse Prota-Giurleo²³ nimmt Cirillo auch für die Zusätze der *Incoronazione* in Anspruch. Obwohl diese Hypothese dokumentarisch nicht zu belegen ist, hat sie zunächst viel Wahrscheinlichkeit für sich. Die Operngesellschaft *I Febi armonici*, welche die *Incoronazione* 1651 in Neapel herausbrachte, war 1646 in Rom unter der Protektion des damaligen spanischen Botschafters und späteren neapolitanischen Vizekönigs, des Conte de Oñate, gegründet worden, und Cirillo gehörte ihr seit dieser Zeit als Sänger an²⁴. Eine annähernde Gewißheit läßt sich jedoch nur durch einen Vergleich der genannten Zusätze von *N* mit der Musik Cirillos erreichen. Die Konservatoriumsbibliothek von Neapel bewahrt eine Partitur (33-6-21) von *L'Oronthea de Eggitto Del Sig. Francesco Cirillo 1654*²⁵. Ein Vergleich mit dem vatikanischen Exemplar von Cestis *Oronthea* lehrt, daß Cirillo den ganzen Text Cicogninis, der sogar — besonders im 3. Akt — um einige Szenen erweitert ist, neu komponiert hat. Eine Prüfung dieser Musik Cirillos ergibt aber keine bezeichnenden Berührungspunkte mit den Zusätzen der neapolitanischen *Incoronazione*. Auch die Handschriften beider Partituren sind verschieden. Wir müssen somit die Hypothese fallen lassen, daß Cirillo der Bearbeiter von *N* war. Hinzu kommt die Unwahrscheinlichkeit, daß ein neapolitanischer Musiker im Jahre 1651 Stellen eines venezianischen Librettos (die Zusätze in *N*) komponiert hat, das erst im Jahre 1656 gedruckt vorlag. Viel näher liegt es anzunehmen, daß die Zusätze in *N* wie das ganze Manuskript der Oper aus Venedig stammen. Den Bearbeiter mit einem der zahlreichen in Frage kommenden venezianischen Komponisten zu identifizieren, bleibt uns allerdings versagt.

Zusammenfassend läßt sich über die Quellenlage von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* folgendes sagen: Wir besitzen zwei Vorlagen (*V* und *N*), die in ihrem überwiegenden Teil übereinstimmen und als authentisch anzusprechen sind, die jedoch beide Spuren späterer Bearbeitungen aufweisen. Während für die Bearbeitung von *N* nur allgemein auf Venedig verwiesen werden kann, liegt es nahe, als Bearbeiter von *V* Francesco Cavalli anzunehmen. Außer der Prologsinfonia ist

²¹ a. a. O., S. 106 und 110/11.

²² a. a. O., S. 113.

²³ *Francesco Cirillo e l'introduzione del melodramma a Napoli*, A Cura del Comune di Grumo Nevano 1952, S. 21.

²⁴ Vgl. Prota-Giurleo, a. a. O., S. 14.

²⁵ Facsimili des Titelblattes und der Prolog-Sinfonia bei Prota-Giurleo, a. a. O., S. 15 und 24. — Vgl. Nicola d'Arienzo: *Origini dell'opera comica*, *Rivista Musicale Italiana* 2, 1895, S. 616 ff. (deutsche Ausgabe: *Die Entstehung der komischen Oper*, Leipzig 1902, S. 25 ff.), dort auch verschiedene Notenbeispiele aus Cirillos *Oronthea*.

die Musik von V Monteverdi zuzuschreiben, während die in der Partitur auftretenden Striche und Transpositionsangaben vermutlich von Cavalli für die Aufführung von 1646 eingetragen wurden. Abgesehen von den genannten drei größeren Zusätzen ist N ebenfalls als authentisch anzusehen, vermutlich handelt es sich bei diesem Manuskript um eine erste Fassung Monteverdis.

Eine wissenschaftliche Neuausgabe der Oper hätte V als die Primärquelle zugrunde zu legen, deren offensichtliche Fehler²⁶ an Hand von N zu verbessern wären. Die ausgesprochenen Abweichungen in N (Erstfassungen gewisser Stellen) wären als authentische Varianten zu verzeichnen. Darüber hinaus wären die Eingangssinfonia und Cavallis Anweisungen und Striche in V sowie die genannten drei größeren Zusätze in N als Spuren späterer Bearbeitung zu vermerken. Die drei- und vierstimmigen Aussetzungen sämtlicher Instrumentalstücke von V und N (nicht die Bässe als solche) wären als zweifelhaft zu kennzeichnen (vgl. die obigen Bemerkungen zum instrumentalen Klangvolumen der frühvenezianischen Opern); lediglich die beiden Sinfonien des 3. Aktes (GA XIII, S. 239 und 243), deren Substanz nicht allein im Baß liegt, sind auf Grund ihres Ranges und ihrer musikalischen Struktur mit annähernder Sicherheit Monteverdi zuzusprechen. Erst eine derart differenzierte Ausgabe könnte den Anspruch erheben, Monteverdis venezianisches Hauptwerk in bestmöglicher Zuverlässigkeit darzubieten.

Die Laissemelodie zu „Aucassin et Nicolette“

VON URSULA AARBURG, FRANKFURT A. M.

Die berühmte Erzählung von Aucassin und Nicolette (13. Jahrhundert) enthält 21 Laissestrophen, die — eingestreut zwischen Prosastücke — den Vortrag dieser *Chantefable* musikalisch schmückten. Zu den Laisse ist nun eine Melodie überliefert, die einen recht ungewöhnlichen Ablauf zeigt: die beiden Hauptverse erklingen ausdrücklich und unverkennbar im G-Modus, der Laisseabschluß dagegen verläßt abrupt die G-Basis und klingt als c-modale Kadenz aus:



(Die g-modale Doppelzeile wird, je nach Laisselänge, mehrfach gesungen, die c-modale Kurzzeile beschließt die Laissestrophe¹).

An Erklärungen für dieses eigentümliche Melodiebild hat es nicht gefehlt. F. Gennrich vermutet², daß die jonische Cauda vielleicht aus der Gregorianik stamme, und unterlegt ihr probenhalber die Silben „Alleluia“ (S. 25). Allerdings bemerkt er (S. 27), daß die gregorianische Praxis unterschiedliche Schlußformeln („*differentiae*“) für die kleine Doxologie kenne, die dazu dienten, eine tonal passende Überleitung zum folgenden Gesang herzustellen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, wäre die Laissecauda also höchst ungeschickt gewählt. Einleuchtender

²⁶ Vgl. meinen ersten Aufsatz, a. a. O., S. 100, und das Fehlerverzeichnis in meiner Heidelberger Dissertation 1954 *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*.

¹ Vgl. F. Gennrich in MGG II, 1083.

² In seiner schönen Arbeit über die altfranzösische Chanson de Geste, Halle 1923.

ist der Grund, den Gennrich zuvor erwähnt: „Es durfte in dem Zuhörer nicht der Eindruck erweckt werden, als höre mit der [Doppel-]Verszeile auch die Melodie auf . . . es war . . . nicht ratsam, auf dem Grundton der Tonart zu endigen, denn letzteres löst in dem Zuhörer in hohem Maße die Wirkung eines Abschlusses aus“³. Der Ton g wird hier also nicht als Grundton gedeutet, sondern als Dominante (im mittelalterlichen Sinne!) zu c. Ähnlich argumentiert G. Kuhlmann⁴: „daß das Instrumentalnachspiel⁵ nun bis zur Unterquinte hinabfällt und dort schließt, ist nicht Zufall, sondern zeigt, meinen wir, daß es für die damalige Zeit unbefriedigend gewesen wäre, hätte man auf dem schon so oft abschließend gehörten g auch endgültig geschlossen.“ Zum Beweis erwähnt er den Versus alleluaticus „Exivi a Patre“, den Gennrich abdruckt⁶, der über lange Strecken hinweg den Ton d repercutierend umspielt und erst am Schluß zur Unterquinte g absinkt. Diese Melodie ist jedoch nicht mit der Aucassin-Weise zu vergleichen; denn deren scheinbare Oberquinte g besitzt eine eigene, ausgeprägte Oberquinte, d', durch die das g eindeutig als Grundton bestimmt wird⁷.

Um nun das Anliegen dieses Beitrages sogleich zu formulieren: Die unbefriedigende und meines Wissens auch sonst unbelegte melodische Form der Laisseweise läßt sich durch eine einfache Transposition der Cauda beheben:



Natürlich kann umgekehrt der Anfang nach C transponiert werden, um eine ausgeglichene Melodiegestalt zu gewinnen. Da aber ein sehr großer Prozentsatz der altfranzösischen Melodien im G-Modus steht, zog ich diesen vor⁸.

Gegen meine Konjektur spricht die handschriftliche Überlieferung: der Abschlußvers ist zwanzigmal mit Melodie erhalten, die stets deutlich erkennbar notiert und geschlüsselt ist⁹. Die Notation ist zwar flüchtig geschrieben — auch der Textator „was a very hasty writer“¹⁰ — und zeigt einige Versehen und Unregelmäßigkeiten¹¹, so daß die Annahme eines Schlüsselfehlers, der vielleicht schon in der Vorlage steckt und gedankenlos kopiert worden ist, nicht ganz unberechtigt ist. (Wer sich mit handschriftlich notierter Musik vor allem der älteren Zeit befaßt, wird das Vorkommen der erstaunlichsten Nachlässigkeiten bezeugen können.)

³ S. 23; ähnlich im *Grundriß einer Formenlehre*, 1932, S. 40 und in MGG II, 1083 f.

⁴ *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier . . .*, Würzburg 1938, Bd. 1, 22. Die Melodie erklang nicht, wie Kuhlmann schreibt, nur zur Laisse an den Abendstern, sie ist — vollständig oder angedeutet — zu allen Laisse erhalten. Kuhlmann überträgt die Melodie im 2. Modus, Gennrich und nach ihm alle anderen Herausgeber übertragen im 1. Modus.

⁵ Die Cauda ist kein Instrumentalnachspiel, sondern wurde mit Text überliefert und also gesungen.

⁶ *Formenlehre*, S. 110 ff.

⁷ Th. Gérold nimmt in seiner *Histoire de la Musique*, Paris 1936, S. 262 keinen Anstoß an der überlieferten Melodiefassung, auch J. A. Westrup in *Oxford History of Music* II, 224 nicht. Vgl. auch Th. Gérold in der neuen Textausgabe der *Chantefable* durch Mario Rocques, 1936, auf S. XXI ff.

⁸ Vgl. die bei B. Stäblein (MGG II, 1284) angegebenen Prozentzahlen des Tonartenanteils im Mailänder Repertoire, das zur gallikanischen Gruppe gehört (Stäblein MGG IV, 1300): G-Modus 38 %, — D-Modus 38 %, Zahlen, die annähernd auch für die weltliche romanische Liedkunst zutreffen dürften.

⁹ Vgl. die etwas plumpe Reproduktion in MGG II, 1083, sowie das recht gute Faksimile von F. W. Bourdillon, Oxford 1896.

¹⁰ Bourdillon, S. 1.

¹¹ Auf fol. 79a wird in der 1. Zeile von Nr. 33 die weibliche Endsilbe im Notenbild nicht berücksichtigt; auf fol. 79c fehlt die letzte Note in der 2. Zeile; die Laisse Nr. 3 und 5 haben weiblichen Reim, der in Zeile 1 auf fol. 70d und 71b unterschiedlich mit Noten versehen wird. Vgl. zu diesen Unregelmäßigkeiten Bourdillon, S. 12.

Gegen die Lesung im G-Modus spricht auch scheinbar der Grund, den F. Gennrich und G. Kuhlmann zur Erklärung des handschriftlich überlieferten Melodiebildes vorbringen: Das Ende der Doppelzeile darf eigentlich nicht mit dem Grundton schließen, um nicht den Eindruck eines Abschlusses zu erwecken, den erst die Cauda bringen soll. (Die Bemerkung des Johannes de Grocheo bezieht sich lediglich auf den Textbau des „*cantus gestualis*“¹².) Es wäre also zunächst zu erweisen, daß die Doppelverskadenz *d'-h-g* in mittelalterlichen mixolydischen Liedern nicht als vollgültige Kadenz gilt, sondern daß es einer nachdrücklicheren Kadenzierung bedarf, um das Gefühl eines befriedigenden Abschlusses auszulösen. Daß ein Grundton zweimal hintereinander erklingen kann und erst die zweite Kadenzformel den eigentlichen Abschluß bringt, ist im Mittelalter nicht ungewöhnlich¹³. Für meine Konjektur sollen nun folgende Beispiele melodischer Parallelbildung sprechen, die stets — wie die konjizierte Laissenzeile — Hauptschlüsse von Liedern, Refrains oder anderen Stücken darstellen, ausgenommen das Beispiel „*Entlaubet ist der Walde*“, das nur den Stollenschluß der Melodie bietet. Ich habe den mittelalterlichen Liedschatz nicht systematisch nach Parallelen durchforscht, sondern nur das herausgegriffen, was sich mir zufällig bot. Lediglich die altfranzösischen Refrains¹⁴ habe ich sorgfältig geprüft, da sie (meist zwei-, oft dreizeilig) in ihrer melodischen Anlage mit unserer Laissenmelodie verwandt sind.

Zum besseren Verständnis der Beispiele ist zunächst noch eine sorgfältige Analyse der Laissenweise, die keinesfalls „*rather slight*“ ist, wie G. Reese bemerkt¹⁵, angezeigt. Die Initialzeile der Melodie bewegt sich im pentachordalen Raume *g-h-d'*, ihre Takteinsätze erklingen auf *d'*, *d'*, *h* und *g*, also auf den Strukturtönen dieses Pentachords. Am Ende der Zeilen schwingt die Melodie nach *a* aufwärts, ein typisches Beispiel für die *g*-modale offene (*vert-*) Kadenz¹⁶. Ebenso typisch ist die Anknüpfung: der Ton *c'* ist in der pentachordalen Struktur *g-h-d'* nur Durchgangston, hier aber tritt er deutlich, ja exponiert hervor und zeigt damit einen Strukturwechsel in das Tetrachord *ga-c'* an, der, wie das Ohr nachträglich registriert, durch den vorangegangenen Takt bereits vorbereitet worden ist¹⁷. Das Tetrachord *ga-hc* wird bekanntlich in seiner abwärtslaufenden und breiter ausgespannenen Form gern als besonders wirksames Kadenzmotiv verwandt¹⁸. So sind Umschwünge aus dem pentachordalen in den tetrachordalen Tonraum häufig am Ende von Melodieabschnitten zu beobachten, wie die folgenden Beispiele zeigen. In unserer Laissenmelodie folgt jedoch auf die Exposition des *c'* noch nicht die erwartete tetrachordale Kadenz, sondern eine Rückkehr in den pentachordalen

¹² Dies zu Gennrich in MGG II, 1084.

¹³ Man vergleiche die Stollen jener sechs Melodien (von insgesamt 24!), die in meinen *Singweisen zur Liebeslyrik deutscher Frühe* (1956) auf S. 12, 16, 23, 26 und 31 (bzw. 35 und 37) und 40 abgedruckt sind, und beachte, wie die Schlußverse oft nichts anderes darstellen als eine Intensivierung der schon vorweggenommenen Kadenz.

¹⁴ Nach Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 2 Bde., 1921 und 1927; vgl. auch Gennrich, *Refrain-Studien* in Zeitschrift für romanische Philologie 71: 1955, 365 ff.

¹⁵ *Music in the Middle Ages*, New York 1940, 205.

¹⁶ S. U. Aarburg, *Die Singweisen des Blondel de Nesle*, Diss. 1946, S. 314 ff.

¹⁷ Ein besonders instruktives Beispiel hierzu bei Aarburg, *Singweisen zur Liebeslyrik deutscher Frühe*, 1956, S. 34, Zeile 1/2 bzw. 3/4.

¹⁸ S. U. Aarburg, *Die Singweisen des Blondel de Nesle* 311 ff., vor allem 301 ff. Für diese Kadenzform scheint die Romania eine Vorliebe gehabt zu haben. Die spanischen Cantigas des 13. Jahrhunderts hingegen bevorzugen pentachordale Kadenzen, desgl. z. B. das Lochamer Liederbuch. Vgl. auch den Schluß der niederdeutschen Paraphrase zur Antiphon „*Cum rex gloriae*“, abgedruckt durch R. Stephan in Zeitschrift für deutsches Altertum 87: 1956, 153 f. Eine tetrachordale Kadenz im Rohzustand (*c'-gg*) zeigt die heute noch gesungene „*légende des menhirs*“ in Carnac, die J. Chailley in der Revue de Musicologie 27: 1948, 27 mitteilt.

Tonraum, aus dessen Strukturtönen die Kadenz — besser „Vorkadenz“ — gebildet ist. Nun kann sich an diesen Abschluß wieder mühelos der pentachordale Melodiebeginn anschließen. Für den eigentlichen Laissenschluß jedoch bedarf es einer nachdrücklicheren Kadenzierung. So bringt die Cauda die zuerst vorenthaltene tetrachordale Kadenz. (Das *d'* der konjizierten Fassung ist lediglich „Wechselnote“ und strukturell belanglos.) — Dieses kurze Melodiegebilde steht also (in der konjizierten Gestalt) wohlgerundet und mit subtilen Mitteln gegliedert vor uns.

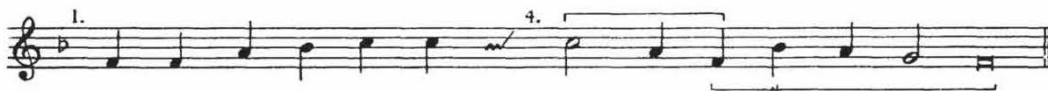
Halten wir also fest: Die Kadenz *d'-h-g* ist nicht schlußkräftig. Sie ist eher Bindeglied zwischen Ende und Anfang der Doppelzeile. Andererseits bereiten die beiden Takte vor und nach der mittleren Zäsur schon die für einen endgültigen Laissenschluß notwendige tetrachordale Kadenz vor. Diese biegsame Melodiegestaltung läßt dem Ablauf des Textinhalts jede Freiheit: Ist z. B. mit Vers 2 ein Sinneseinschnitt erreicht, so markiert die Melodie dies durch ihre kadenzähnliche Abwärtsbewegung; geht der Textsinn über diesen Vers hinaus, so ist durch die Wiederaufnahme des pentachordalen Motivs auch für den melodischen Kontakt gesorgt. Erst die abschließende Zeile unterstreicht mit ihrer dezidierten Kadenz das Ende des Laisseninhalts. Die Sorge mancher Romanisten und Musikologen um eine textinhaltsgerechte Adaptation der Melodie, die Gérold und Chailley zu Umstellungen der Melodiezeilen und K. Rogger gar zu der Behauptung verführt, „*que ni l'auteur, ni personne n'a jamais chanté ces vers*“, ist also überflüssig^{18a}. — Daß die Kadenz *d'-h'-g* zu ihrer Abrundung noch des tetrachordalen Abschlusses bedarf, mögen folgende Parallelfälle belegen.

In den Beispielen ist das pentachordale Motiv überklammert, das tetrachordale unterklammert. Zunächst einige Fälle, die den beliebten Umschwung vom pentachordalen Tonraum in die tetrachordale Kadenz zeigen sollen. Die beiden Tonräume sind hier nicht durch eine Zeilenzäsur getrennt wie in unserer Laissenmelodie:

Kyrie VIII In Festis Duplicibus (De Angelis)¹⁹:



„Wohlauf, die ihr hungrig seid“ (Böhmische Brüder 1566)²⁰:



Altfranzösischer Refrain Nr. 328 (Hs. T)²¹:



Motette [271] (Hs. R und N)²²:



^{18a} K. Rogger in Zeitschrift für romanische Philologie 67: 1951, 457. Vgl. dazu M. Rocques in Romania 76: 1955, 118, der diese Behauptung zurückweist. Vgl. ferner Th. Gérold in der Textausgabe der Chantefable S. XXIV, J. Chailley, *Études musicales sur la chanson de geste et ses origines* in Revue de Musicologie 27: 1948, 4 und J. Van der Veen, *Les aspects musicaux des chansons de geste* in Neophilologus 41: 1957, 90.

¹⁹ Aus Kyriale, S. 28.

²⁰ Nach Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Nr. 1613.

²¹ Nach Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen* 2, 1927, 289, 3 (13. Jahrhundert).

²² Nach Kuhlmann, a. a. O., 2, Nr. 183 (13. Jahrhundert).

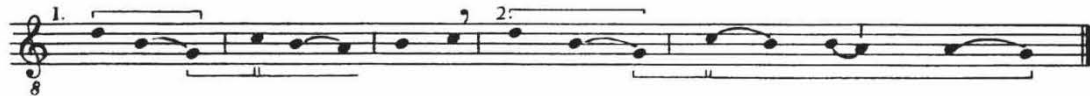
Refrain 880 und 625 (Hs. M und K)²³:



Flandrische Ballade vor 1864²⁴:



Refrain 677 (Hs. T)²⁵:



Cantiga Nr. 137 (Hs. E1)²⁶:



Bei den folgenden Beispielen sind die Tonräume durch eine Zeilenzäsur getrennt. Die pentachordale Vorkadenz kann – wie in unserer Laissenmelodie – als Terzenkette gebildet oder breiter ausgespannen sein. Zunächst das melodisch und formal hochinteressante Lied „Wie steht ihr alle hier und wartet mein :|| und meint, ich soll eur Vorsingerin sein“, das Zahn²⁷ mit dem Vermerk abdruckt: „Ohne Zweifel nach Text und Melodie weltlichen Ursprungs.“ Möglicherweise haben wir es hier mit dem Rest eines deutschen Rondeaux zu tun²⁸. Die Fassung lautet nach Berwald, *Geistliche Lieder 1552*²⁹:

Zahn 10



Lochamer Liederbuch . 22



²³ Nach Gennrich, a. a. O., 268, 4) und 273 (13. Jahrhundert).

²⁴ Nach W. Wiora, *Europäischer Volkslied*, Köln 1952, Nr. 60/2a.

²⁵ Nach Gennrich, a. a. O., 266, 4) (13. Jahrhundert).

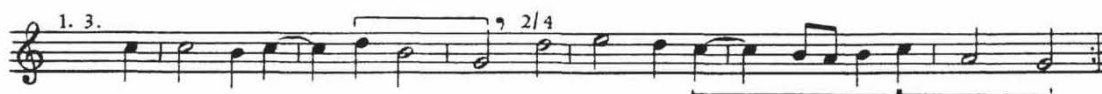
²⁶ Nach H. Anglès, *La Musica de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio*, Bd. 2, 1943 (13. Jahrhundert).

²⁷ *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Nr. 10.

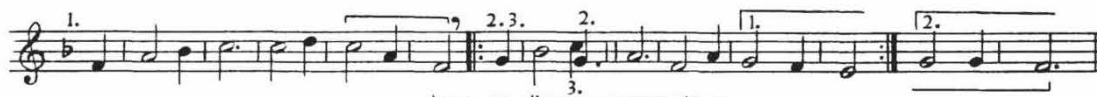
²⁸ Abdruck von fünf deutschen Rondeaux ohne Melodie bei Gennrich in PBB 72: 1950. — Die Schlußformel dieser eigentümlichen Melodie weicht von den typisch mixolydischen etwas ab: die Form c' h-g ist seltener als die Form c'-ag.

²⁹ Berwald druckt bei * ein c, Neuber 1561 hingegen ein d; das Lochamer Liederbuch bringt als Nr. 22 (Zählung nach W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch*, Leipzig 1951, 28) eine Melodie vom gleichen Typ mit d; diese ist hier als Beispiel 12 angefügt.

„Entlaubet ist der Walde“ (Othmayr 1549)³⁰:



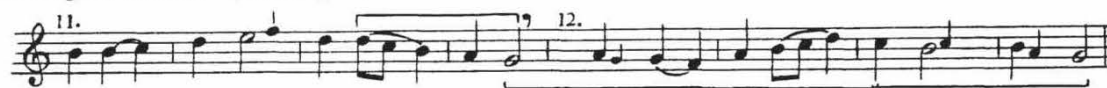
Refrain 456 (f. fr. 25566)³¹:



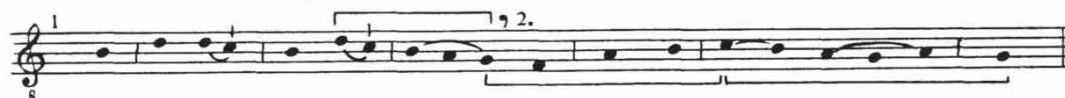
Refrain 346 (Hs. T)³²:



Cantiga Nr. 219 (Hs. E1)³³:



Refrain Nr. 1247 (Hs. T)³⁴:



Chanson Rayn. 803 (Hs. T f. 36r)³⁵:



Epître farcie de St. Etienne³⁶:



Hinzuzuziehen wären noch die Refrains 1156, 173, 161 (dieser mit umgekehrter Bewegungsrichtung der „Vorkadenz“, die auch Spervogel 20, 1, Vers 7 in der Jenaer Liederhandschrift, 29a und R. 1024 nach *Oxford History of Music II*, 233 zeigt), ferner die Cantigas 335, 363, 339, Lochamer Liederbuch Nr. 9 (Salmen), die ersten beiden Duplumzeilen des bei Husmann³⁷ abgedruckten Conductus und R. 1149, Vers 5–6 bzw. 7–8³⁸.

Interessant wegen ihrer melodischen Verwandtschaft sind auch die Laissemelodien, die Gérold (bei M. Roques o. c.) erwähnt. Schließlich sei noch auf die geschickte polyphone Bearbeitung des Tonraumwechsels (*d'-h-g/c'-g*) im *Patrem* der *Missa Tua est potentia* (ca. 1510) von Jean Mouton verwiesen. (Vgl. P. Kast, *Studien zu den Messen des J. Mouton*, Diss. Frankfurt/M. 1955, S. 238, Bsp. 98.)

³⁰ Nach H. Osthoff, *Das deutsche Chorlied*, Köln 1956, S. 24, Nr. 4.

³¹ Nach Gennrich, a. a. O., 96 (13. Jahrhundert). — Vgl. die große Ähnlichkeit dieses Eingangsverses mit Zahn Nr. 10!

³² Nach Gennrich, a. a. O., 276, 5d) (13. Jahrhundert).

³³ Nach Anglès, a. a. O., S. 241 (13. Jahrhundert).

³⁴ Nach Gennrich, a. a. O., 257, 6) (13. Jahrhundert).

³⁵ Vgl. F. Ludwig in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Aufl., 196 (mit Druckfehlern) (13. Jahrhundert).

³⁶ Nach Gennrich, *ZfMw XI*, 279.

³⁷ *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln 1955, Nr. 9.

³⁸ Abgedruckt nach Hs. U in *Oxford History of Music II*, 239.

Zur Situation des Urheberrechtsschutzes für musikwissenschaftliche Ausgaben

VON HUBERT UNVERRICHT, KÖLN

Als nach dem zweiten Weltkrieg die Bemühungen um eine Neufassung und Ergänzung des Urheberrechts wieder aufgenommen wurden, versuchten auch die deutschen Musikwissenschaftler, die sie betreffenden Fragen zu klären und ihre Wünsche und Forderungen an die Gesetzgeber zu umreißen. Es sei hier an den Aufsatz von Konrad Ameln *Um den urheberrechtlichen Schutz der musikalischen Quellenausgaben*¹, an Karl Vötterles Memorandum *Aufführungsschutz musikwissenschaftlicher Editionsarbeiten* sowie an seinen Kommissionsbericht für Urheberrecht auf dem Hamburger Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung erinnert². Trotz dieser Versuche und Bemühungen ist das angestrebte Ziel noch nicht im vollen Umfang erreicht worden. Der Grund dafür liegt vermutlich zu einem Teil darin, daß zwar die Ansichten und Auffassungen der Musikwissenschaftler klar herausgestellt, aber die Standpunkte der Juristen und besonders der Urheberrechtler zu wenig gesehen und die teilweise immer noch bestehenden Schwierigkeiten bei den Vertretern der nicht musikwissenschaftlichen, rein juristischen Auffassungen nicht deutlich genug aufgezeigt worden sind. Es möchte deshalb hier versucht werden, die augenblickliche Situation in den vielfältigen Fragen des Urheberrechts und das Für und Wider der Erklärungen in einer eingehenden Auseinandersetzung zu beleuchten.

Konrad Ameln weist in seiner Abhandlung darauf hin, daß es eine Diskrepanz zwischen Urheber-„Recht“ (das hier im Sinne von Urheber-Moral aufgefaßt werden möchte) und Urheber-„Gesetz“ gibt³. In dieser klaren Unterscheidung von Urheberrecht und Urhebergesetz — Formulierungen, die Ameln zwar noch nicht gebraucht, die aber dem Sinne nach gemeint sind — werden zwei Seiten der Belange der Urheber deutlich erfaßt. Neben dieser ethischen und legislativen gibt es noch die exekutive Seite, die Nutzbarmachung der Urhebergesetze, die eine gut funktionierende Verwaltung erfordert. Auf diesen dritten Teil des Urheberrechts soll hier nicht eingegangen werden, weil es zweckmäßig scheint, zuerst die noch umstrittenen Fragen herauszustellen und zu klären.

Der Fassung des Urheberrechts liegt eine moralische Haltung zugrunde, die den schöpferisch tätigen Menschen vor einer unrechtmäßigen Ausnutzung schützen soll und die im Artikel 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte der Vereinten Nationen folgende Formulierung fand⁴: „*Everyone has the right to the protection of the moral and material interests resulting from any scientific, literary or artistic production of which he is the author.*“ Das deutsche Reichsgericht⁵ hat

¹ Die Musikforschung. V. Jg. 1952, S. 1—6.

² Kongreßbericht Hamburg 1956; erschienen Kassel und Basel 1957, S. 246—248.

³ a. a. O., S. 6.

⁴ J. Eugene Harley: *Documentary Textbook of the United Nations*. Los Angeles 1950, S. 1130. Ebenfalls vorhanden in Karl-Heinz Sonnewald: *Die Deklaration der Menschenrechte der Vereinten Nationen vom 10. Dez. 1948*. Dokumente. Herausgegeben von der Forschungsstelle für Völkerrecht und ausländisches öffentliches Recht der Universität Hamburg. Heft XVI. 1955, S. 40.

⁵ *Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen* (RGZ) Bd. 128, S. 113.

der grundsätzlichen Ausschließlichkeit der urheberrechtlichen Befugnis eine klare juristische Fassung gegeben: „In der Regel kommt, wie schon erwähnt, dem Urheber die ausschließliche Befugnis zu, sein Werk zu vervielfältigen und zu verbreiten (§ 11 LitUrhG). Zutreffend erläutert die Revision diesen Grundsatz in seiner praktischen Anwendung auf das Verkehrsleben dahin, daß überall, wo aus dem Geisteswerke geldwerter Gewinn gezogen werden kann, dem Urheber (oder dem kraft Urheberrechts Befugten) grundsätzlich die Möglichkeit gewährt sein soll, daran teilzunehmen.“ Mit dieser Feststellung sollte zunächst eine Erläuterung zu dem § 11 gegeben werden, der die Rechte der Urheber bei den Vervielfältigungen für mechanische Musikwerke bestimmt. Diese Grundsatzklärung darf wahrscheinlich ohne Bedenken und im Einvernehmen mit dieser richterlichen Entscheidung auf die gesamte Urhebergesetzgebung bezogen werden. Trotzdem hat sich die Meinung noch nicht gänzlich bei allen Sachverständigen und Gremien durchzusetzen vermocht, daß die nach wissenschaftlichen Editionsprinzipien herausgegebenen Werke der Tonkunst gesetzmäßig zu schützen sind, obwohl durch Nachdrucke von wissenschaftlich kritischen Ausgaben aus dem Geisteswerk, hier allerdings in der juristischen Terminologie aus dem Geistesschaffen anderer geldwerter Gewinn gezogen wurde, ohne die entsprechenden Herausgeber darum zu fragen oder daran teilnehmen zu lassen. Daß diese unlautere wirtschaftliche Ausnutzung geistig schöpferischer Leistung nach der einseitigen und überholten Ansicht Mertens⁶ gerechtfertigt sein soll, bleibt dem Rechtspfindenden und Recht denkenden unverständlich. Merten bleibt, trotz mancher sehr gründlicher Gedankengänge über die verschiedenen Möglichkeiten der Herausgeber-tätigkeit, der Rechtssystematik der alten europäischen Urhebergesetzgebung, wie sie vor allem bis zum zweiten Weltkrieg vertreten wurde, zu stark verhaftet und kommt dadurch zu seinen Fehlinterpretationen und -beurteilungen. Der Ausstattungsschutz bietet für wissenschaftliche Editionen eine völlig unzureichende Möglichkeit eines Eingreifens — und diese auch nur einseitig für den Verleger, aber nicht für den Herausgeber⁷.

Diese unlautere Behandlung musikalischer Quellenausgaben ist keineswegs nur in einigen wenigen Ausnahmen geübt worden, sondern es ist leider allgemeiner Brauch, Denkmälerbände für eigene „praktische“ Ausgaben als Vorlagen zu benutzen und damit die schöpferische Arbeitsleistung anderer auszuwerten. Eine vollständige Liste der Drucke, die auf die Bach- oder Händel-Gesamtausgabe zurückgehen oder darauf Bezug nehmen, würde das sofort deutlich machen. Bereits 1936 sprach Albert Einstein in dem Vorwort zum Köchel-Verzeichnis von Raubdrucken der alten Mozart-Gesamtausgabe⁸. Warum aber ist gegen diese unrechtmäßige Handlungsweise noch immer kein Halt durch einen Gesetzespara-

⁶ Joseph Wilhelm Merten: *Der Urheberrechtsschutz des Herausgebers historischer Texte. Der Schutz der editio princeps*. Dissertation Zürich 1947 (publiziert 1948), S. 161 f.

⁷ Eugen Ulmer: *Urheber- und Verlagsrecht*. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1951, S. 25 ff.; ebenso Merten: a. a. O., S. 155—164.

⁸ Ludwig Ritter von Köchel: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*. 3. Aufl. hrsg. von Alfred Einstein. Leipzig 1937, S. XLI.

graphen geboten worden, da das Unrecht doch deutlich zu erkennen ist? Der Grund liegt in der mangelnden Bereitschaft, sich in der Frage, was denn alles als schöpferische Arbeit, als schöpferische Leistung und als geistiges Eigentum anzusehen ist, die nötige Klarheit zu verschaffen. Der Moraltheologe und Urheberrechtler Gustav Ermecke schreibt über diese Fehleinstellungen⁹: *„Bei solchen praktischen Verletzungen der Gerechtigkeit liegt oft keine Bosheit vor, sondern ein Versagen des positiven Rechts und beim Gesetzgeber und beim Volk eine Nichtachtung dessen, was geistiges Eigentum ist, und was der Urheber als sein Recht beanspruchen kann.“* Die heftige Diskussion, die um das neu zu fassende Urheberrecht entbrannte¹⁰, läßt erkennen, daß gerade in der grundsätzlichen Frage nach dem geistigen Eigentum noch manches zu klären ist.

Aber nicht nur diese unbefriedigende Rechtsauffassung zeigt die Problematik in der Bewertung des geistigen Schöpfertums. Es gibt den Paragraphen 2 Abs. 2 des jetzt noch gültigen deutschen Literatur-Urhebergesetzes aus dem Jahre 1901, der das Unrecht noch klarer herausstellt¹¹:

„Wird ein Werk der Literatur oder der Tonkunst durch einen persönlichen Vortrag auf Vorrichtungen für Instrumente übertragen, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, so steht die auf diese Weise hergestellte Vorrichtung einer Bearbeitung des Werkes gleich. Das Gleiche gilt, wenn die Übertragung durch Lochen, Stanzen, Anordnung von Stiften oder eine ähnliche Tätigkeit geschieht und die Tätigkeit als eine künstlerische Leistung anzusehen ist. Im Falle des Satz 1 gilt der Vortragende, im Falle des Satz 2 derjenige, welcher die Übertragung bewirkt, als Bearbeiter.“

Bei dieser Fassung soll hier gegen den ersten Satz nichts eingewendet werden; der zweite Satz macht vor allem die falsche Einschätzung und Bewertung der geistigen Tätigkeit deutlich. Hier wird eine rein handwerkliche Arbeitsleistung, die dem geistig-schöpferischen Schaffen nichts Gleichwertiges entgegenzustellen hat, urheberrechtlich geschützt. Der bagatellisierende und vernebelnde Zusatz bringt zwar die Bedingung, daß diese *„Tätigkeit als eine künstlerische Leistung anzusehen“* sein muß, er zeigt aber nur zu klar, daß die beiläufige Bemerkung mit der Absicht eingefügt worden ist, diesem Paragraphen-Absatz den Anschein des Urheberrechtlichen zu geben. Der Absatz beweist, welche Rechtsmöglichkeiten einer machtvollen Industrie gegeben sind und daß die Wünsche, Forderungen und moralischen Rechte der Wissenschaftler und Verleger nur so lange ignoriert werden konnten, weil es bislang keine geschlossene Einheit und energische Gesamtvertretung in diesen Fragen gab. Anlässlich des Hamburger Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung und der CISAC (= Confédération des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs) wurde eine Arbeitsgemeinschaft für die Interessen musikwissenschaftlicher Bearbeiter unter dem Vorsitz von DDr. h. c. Karl Vötterle gegründet, die den berechtigten Ansprüchen den nötigen Nachdruck geben und aufklärend wirken will¹². Der Paragraph 2,

⁹ Gustav Ermecke: *Zum Schutz des geistigen Eigentums*, in: *Urheberrechtsreform, ein Gebot der Gerechtigkeit*. Berlin 1954, S. 15 f.

¹⁰ Siehe dazu Erich Schulze: *Recht und Unrecht. Eine Studie zur Urheberrechtsreform*. München und Berlin. 1954.

¹¹ *Reichs-Gesetzblatt* 1910 [Fassung vom 22. Mai 1910], S. 793, ferner in: *Urheber- und Verlagsrecht*. München und Berlin 1951, S. 1 f.

¹² Karl Vötterle: *Bericht der Kommission für Urheberrecht im Kongreßbericht Hamburg 1956* (Kassel und Basel 1957), S. 246–248.

Absatz 2 LUG ist in den Referentenentwurf der Bundesregierung zur Urheberrechtsreform¹³ dankenswerter Weise in dieser Form nicht aufgenommen worden; dennoch lassen er und der im KUG festgelegte Schutzparagraph für Photographien, die zum größten Teil nur Wiedergaben von bereits Vorhandenem und lediglich in Ausnahmefällen Schöpfungen sind, die prekäre Situation in der grundsätzlichen Frage des Urheberrechts nach der Bewertung der schöpferischen Tätigkeit und des geistigen Eigentums sowie das unheilvolle Erbe sichtbar werden, mit dem sich die Referenten der Bundesregierung auseinandersetzen haben.

Das bisher praktizierte und gültige Urhebergesetz gewährt den Bearbeitern von Tonwerken den gleichen Schutz wie den Urhebern, wobei die Qualität der Bearbeitung kaum in angemessener Weise berücksichtigt wird. Der Urheberrechtler und Generaldirektor der GEMA, Erich Schulze, gibt das in gewisser Weise zu¹⁴: „Selbst wenn die künstlerische Eigenart der Bearbeitung sich auf ein nur geringes Maß beschränkt, besteht der Urheberrechtsschutz.“ De facto führt dieses „geringe Maß“ dazu, daß eine schnell geschriebene Klavierstimme eines Schlagers nach einer S.O. (Salon-Orchesterausgabe) als Bearbeitung anerkannt wird. Andererseits soll es sogar Urheber geben, die gerade eine Schlagermelodie niederschreiben können und die gesamte weitere Arbeit anderen überlassen, trotzdem aber als Komponisten des Werks rechtlich bestätigt werden. Solche geringfügigen Tätigkeiten auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik werden als schöpferische Leistung und als Schöpfungen angesehen, während die Leistungen der Herausgeber von Urtextausgaben bisher häufig ungenügend beachtet worden sind. Es handelt sich bei den Bearbeitungen in der Unterhaltungsmusik meist nur um die veränderte Instrumentation einer fremden Komposition. Gelingt einem Musiker oder einem Komponisten die Neugestaltung oder Umformung eines gegebenen Werks, so werden diese Bearbeiter (abgesehen davon, daß sie die in der systematischen Rechtslehre festgelegten Bedingungen der Bearbeitungen zu beachten haben) in der urheberrechtlichen Praxis als Mitautoren anerkannt. Von einem Herausgeber werden, im Vergleich zu einem Bearbeiter, mehr geistiges Können, bedeutendere Fähigkeiten und eine größere — kaum vergleichbare — Leistung verlangt. Es soll hier nicht die Ansicht vertreten werden, daß den Urhebern auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik der rechtliche Schutz eingeengt werden soll; es soll nur darauf hingewiesen werden, wie dringend notwendig die Revision des alten Urheberrechtsdenkens und der Rechtsschutz für den Musikwissenschaftler sind. Neben der Schöpfung muß die geistige Leistung berücksichtigt oder wenigstens ein Versuch dazu unternommen werden, da sonst der Gerechtigkeitsgehalt des Urheberrechts allzu stark beeinträchtigt wird. Der Hinweis, daß es bei Bearbeitungen im Urheberrecht auch kleine Münze gebe¹⁵, kann hier nicht genügen. Im allgemeinen hat sich die Meinung durchgesetzt, daß die wissenschaftlich-kritische Original- oder Urtextausgabe eines Werkes fast durchweg wertvoller als eine Bearbeitung ist. Die systematische Jurisprudenz mußte sich hier aufgefordert fühlen, das Rechtsdenken und

¹³ Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform. Veröffentlicht durch das Bundesjustizministerium. [Bundesverlag 1954].

¹⁴ *Urheberrecht in der Musik und die deutsche Urheberrechtsgesellschaft*. Berlin. 1. Auflage 1951, S. 93; 2. Auflage 1956, S. 63.

¹⁵ Eugen Ulmer: *Urheber- und Verlagsrecht*. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1951, S. 90.

damit auch die Gesetzgebung in einer grundlegenden Neugestaltung den geistigen Werten anzugleichen. Besonders Heinz Kleine¹⁶, Heinrich Lehmann¹⁷, Gustav Ermecke, Eugen Ulmer und Heinrich Hubmann¹⁸ haben sich mit ihren Untersuchungen und Darstellungen um diese Neuorientierung verdient gemacht. Auf den Widerspruch, daß die praktischen Bearbeitungen von wissenschaftlichen Quellenausgaben in bestimmten Fällen urheberrechtlich geschützt werden, dagegen den Autoren dieser Quellenausgaben jeder Schutz versagt bleibt, hat bereits Konrad Ameln hingewiesen¹⁹.

Die wissenschaftliche kritische Ausgabe von Werken der Tonkunst erfordert oft eine sehr mühselige, zeitraubende und kostspielige Suche nach den entsprechenden Quellen, anschließend eine gründliche Wertung und genaue kritische Durchsicht der Vorlagen. Neben den fachlichen Voraussetzungen ist ein eingehendes Studium des Zeit- und Personalstils des betreffenden Komponisten unumgänglich. Bei der wissenschaftlichen Herausgabe von Werken unserer großen Meister liegt der Urtext nicht von vornherein vor, sondern an Hand der verschiedenen Quellen ist erst durch sehr genaue Vergleiche und Prüfungen der richtige und einwandfreie, vom Komponisten gemeinte und gewünschte endgültige Notentext herauszufinden. Selbst Autographe weisen des öfteren Probleme, ungenaue Notierungen, zweifelhafte und unleserliche Stellen auf, ganz abgesehen von den teilweise sehr schlecht zu entziffernden Schriften. Zusätzlich wird von dem Herausgeber der Musikwerke, die vor 1650 entstanden sind, die Beherrschung der alten, allgemein vergessenen und häufig nur besonderen Experten sich erschließenden Notenschrift und damit eine Übertragung in die moderne Notation verlangt. Im juristischen Sinne handelt es sich dabei um eine Art Übersetzung. Nur durch eine solche Bearbeitung seitens des Herausgebers können die Werke unserer großen Meister von vorhandenen Verstümmelungen und Entstellungen befreit und in einwandfreier Gestalt vorgelegt werden. Diese Tatsachen sind den Urheberrechtlern z. T. noch ungenügend bekannt. Alles in allem wird von dem Herausgeber einer kritischen Edition — einer editio originalis, die sowohl die editio princeps²⁰ als auch die wissenschaftlich bearbeitete Neuausgabe umfaßt — für Wissenschaft und Praxis eine schöpferische Leistung und nicht nur handwerkliches Können verlangt, eine Leistung, die höher zu werten ist als etwa die geschilderte Tätigkeit mancher Bearbeiter von Werken der Unterhaltungsmusik.

Unter Herausgabe darf nicht in schweizerischer Deutung die „Vervielfältigung von Exemplaren zum Zwecke des allgemeinen Vertriebes und der Zugänglichmachung an das Publikum“²¹ verstanden werden. In Deutschland wird dieses „öffentliche Anbieten in einer Vielheit von Abzügen“²¹ besser mit dem Begriff „Erscheinen“

¹⁶ Voigtländer-Elster: *Die Gesetze, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst sowie an Werken der bildenden Kunst und der Photographie*. Kommentar; 4. neubearbeitete Aufl. von Dr. Heinz Kleine. Berlin 1952.

¹⁷ *Die Neuordnung der Güterwelt nach ihrem wahren Lebenswert*, in: *Urheberrechtsreform, ein Gebot der Gerechtigkeit*. Berlin 1954, S. 7–14; und: *Über das Wesen des Urheberrechts*. Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e. V. Bd. 2; Berlin 1956, S. 7–16.

¹⁸ *Das Recht des schöpferischen Geistes. Eine philosophisch-juristische Betrachtung zur Urheberrechtsreform*. Berlin 1954.

¹⁹ a. a. O., S. 1.

²⁰ Die editio princeps bezeichnet die erste Druckausgabe eines alten Werks, wenn es bis dahin nur handschriftlich vorgelegen hat. In der Musikwissenschaft darf dafür vielleicht „Erstdruck“ gesagt werden.

²¹ Zitate nach Merten: a. a. O., S. 30.

bezeichnet. Herausgabe ist, in musikphilologischer und wohl auch juristischer Sicht, als das Ergebnis einer wissenschaftlichen, eigenpersönlichen, schöpferischen Leistung zu verstehen, die mit den Mitteln genauester Quellen- und Lesartenkritik einen einwandfreien und originalen Notentext herzustellen bemüht ist. Dieser Terminus sollte nur in der hier festgelegten Bedeutung angewendet werden, er kann dann vielleicht noch vorhandene urheberrechtliche Bedenken gegenstandslos machen.

Hervorragenden Männern ist für ihre wertvollen Editionen der Werke unserer großen Meister der Ehrendoktor-Titel von namhaften Universitäten verliehen worden: 1859 Julius Rietz für seine Ausgaben der Opern Mozarts, 1868 Wilhelm Rust für seine Arbeiten an der alten Bach-Gesamtausgabe, 1897 Eusebius Mandyczewski für seine Schubert-Gesamtausgabe. Mit dieser Würdigung sind ihre Taten als schöpferische Leistungen anerkannt und hervorgehoben worden. Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, daß es sich bei der wissenschaftlichen Herausgebertätigkeit um schöpferische Leistungen handelt.

Der Frage, welchen wissenschaftlichen Ausgaben Schutzrecht zustehen soll, sind bereits Ameln und Merten nachgegangen. Ameln schreibt dazu²²:

„Da der Typus der Denkmäler-Ausgabe sich in den letzten zwei Jahrzehnten gewandelt hat in der Richtung, daß sie auch der praktischen Verwendung unmittelbar zugänglich gemacht werden soll — wie es z. B. im ‚Erbe deutscher Musik‘ der Fall ist —, hat sich in dieser Hinsicht der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe weitgehend verwischt: die Unterscheidung ist also nicht so sehr nach der Zweckbestimmung als nach der Editionspraxis vorzunehmen. Als wissenschaftliche Ausgaben sind alle diejenigen anzusehen, die nach den originalen Quellen mit dem Rüstzeug der wissenschaftlichen Quellenkritik herausgegeben sind.“

Merten unterscheidet die editio tale quale und die Neuherausgabe, die nach seiner Meinung wohl kaum einen Urheberrechtsschutz beanspruchen können, von der Textrezension, Entzifferung und der editio princeps, deren Schutzfähigkeit nicht mehr ernstlich zu bezweifeln ist. Phrasierungsausgaben sind von einem Rechtsschutz auszunehmen. Trotzdem darf hier darauf hingewiesen werden, daß von der urheberrechtlichen Praxis wohl auch gelegentlich solche Phrasierungsbearbeitungen, etwa die eines Straube oder Busoni, geschützt werden.

Im Gegensatz zu einigen anderen Ländern ist leider in Deutschland das *droit moral*, das den Urheber und sein Werk vor Entstellungen, Verstümmelungen oder sonstigen unehrenhaften Angriffen und Veränderungen schützt, an die urheberrechtlich festgesetzte Schutzfrist gebunden. In der letzten Zeit sind häufig bedeutende Urheberrechtler für eine unbeschränkte Geltung des Persönlichkeitsrechtes, des *droit moral*, eingetreten²³. Eugen Ulmer glaubt allerdings — wohl als einziger —, daß eine ewige Gültigkeit der Persönlichkeitsrechte nicht mehr Sache des Urheberrechts, sondern des Denkmalschutzes sei²⁴. Dagegen läßt sich jedoch

²² a. a. O., S. 2.

²³ Heinrich Lehmann: *Die Neuordnung der Güterwelt nach ihrem wahren Lebenswert* in: *Urheberrechtsreform, ein Gebot der Gerechtigkeit*, Berlin 1954; derselbe: *Über das Wesen des Urheberrechts*, Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e. V. Bd. 2 Berlin 1956. Ähnlich auch Gustav Ermecke: a. a. O., S. 29/30, sowie Johannes Overath und Willy Richartz in ihren Beiträgen zu der Schrift: *Urheberrechtsreform, ein Gebot der Gerechtigkeit*, Berlin 1954, S. 33/34 bzw. S. 46/47.

²⁴ a. a. O., S. 5 und S. 208.

einwenden, daß nach der strengen Auffassung Ulmers die Persönlichkeitsrechte mit dem Tode des Autors nichtig werden müßten und nicht durch Vertrag den Erben überlassen werden könnten. Vielleicht ist es besser, die schlechte Verdeutschung „*Persönlichkeitsrechte*“ für den französischen Begriff *droit moral* fallen zu lassen, da sie zu falschen Interpretationen Anlaß bieten kann. Unter *droit moral* ist wohl etwas anderes als unter der Bezeichnung „*Persönlichkeitsrechte*“ zu verstehen. Damit widerspricht Ulmer der allgemeinen Ansicht, daß der Grundsatz des *droit moral* die Reinerhaltung und Unversehrbarkeit eines Werks und dadurch die Ehre des Urhebers garantieren solle. Das *droit moral* aber ist an die allgemeine Schutzdauer nicht gebunden, wenn auch die noch gültige positive Gesetzgebung diese überholte Anschauung juristisch kodifiziert. „*Erst recht ist nicht einzusehen, warum ein Werk nach Ablauf der Schutzfrist beliebig umgemodelt werden kann*“²⁵. Die Meinung, daß nach Ablauf der gesetzlich zugestanden Schutzdauer die großen Werke Allgemeinbesitz geworden seien und die Allgemeinheit dafür sorgen werde, daß das Werk nicht verunglimpft und entstellt werde, erfaßt nicht die Realität und kann nur als Postulat angesehen werden. Außerdem kann dem Prinzip einer Enteignung des Autors, das dahinter steht, nicht zugestimmt werden.

Aus dem Grundsatz des *droit moral* darf der Musikwissenschaftler, der sich als Diener und Anwärter des Autors fühlt, ebenfalls einen Anspruch auf einen entsprechenden Rechtsschutz geltend machen, da er sich mit seinen in mühevoller Arbeit entstandenen kritischen Ausgaben maßgebend dafür einsetzt, daß die einwandfreie Originalgestalt einer Komposition — eines Tonkunstwerks, wie es urheberrechtlich heißt — wiedergewonnen und erhalten bleibt; denn die Zeit hat an den Werken der großen Meister bereits manches überdeckt und übertüncht, eventuell sogar entstellt. Jeder, der sich mit editionstechnischen Problemen eingehender beschäftigt hat, weiß erschrocken von willkürlichen Veränderungen und Verstümmelungen der Meisterwerke zu berichten. Der Musikwissenschaftler dient mit seiner Tätigkeit dem Grundsatz des *droit moral*, allerdings ohne dafür einen angemessenen Lohn zu erhalten.

Aus solchen neuen Ansichten heraus wird nun auch die Frage der Kulturabgabe für frei gewordene Werke diskutiert²⁶. Hierbei wird vorgeschlagen, daß die eingezogenen Gelder den jeweils lebenden Komponisten und Textdichtern als geistigen Erben zugute kommen sollen. Bei der Diskussion über die Kulturabgabe sollte darauf hingewiesen werden, daß auch zur Erhaltung der frei gewordenen Werke der großen Meister, d. h. für die Herstellung wissenschaftlich einwandfreier, kritischer Gesamtausgaben, geeignete und ausreichende Mittel zur Verfügung gestellt werden müßten. Erst dann kann eine durch Gesetz geregelte Kulturabgabe als gerechtfertigt angesehen werden.

Das noch gültige deutsche Literatur-Urhebergesetz aus dem Jahre 1901 gibt unter § 1 an, welchen Werken ein rechtlicher Schutz zusteht. Trotz mancher Bemühungen,

²⁵ Heinrich Lehmann: *Über das Wesen des Urheberrechts*, S. 16.

²⁶ S. vor allem: Heinrich Hubmann, a. a. O., und Ludwig Delp: *Die Kulturabgabe* („*Le Domaine public payant*“). *Internationale Fragen der Kulturförderung in kultureller, wirtschaftlicher und rechtlicher Betrachtung*. Buchwissenschaftliche Beiträge 1. München 1950. Eine Abhandlung von Erich Schulze: *Die Kulturabgabe*. Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e. V., Bd. 3, ist angekündigt.

besonders von Karl Birkmeyer²⁷, ist seinerzeit die wissenschaftliche Erstausgabe fremder Werke, die editio princeps, nicht in das Schutzgesetz einbezogen worden. Das systematische Rechtsdenken hat lange an dem Grundsatz dieses Paragraphen festgehalten, urheberrechtlich seien nur Werke zu schützen, die Schöpfungen eigenpersönlicher Prägung seien. Zu einem Teil wird der Nachdruck in den Darstellungen und Untersuchungen mehr auf den unwiederholbaren, individuellen Charakter des Werks gelegt, zum anderen an dem Begriff „Schöpfung“ festgehalten, wobei mitunter die Tendenz zur formalistischen Interpretation spürbar wird. Merten gibt ihr die am stärksten zugespitzte Deutung²⁸: *„Das Kriterium der Werkschöpfung liegt in der formalen Gestaltung, nicht im Inhalt, nicht im ethischen oder ästhetischen Wert.“*

Bereits seit etwa zwanzig Jahren hat sich dagegen immer stärker die Überzeugung durchgesetzt, daß eine Neuordnung in der Bewertung der geistigen Leistungen notwendig sei. Ulmer schreibt in seiner gründlichen Untersuchung zum Urheber- und Verlagsrecht²⁹:

„Der Urheberrechtsschutz läßt sich aber, wie bereits in der Lehre vom Gegenstand des Urheberrechts gezeigt wurde, nicht auf solche ‚Schöpfungen eigenpersönlicher Prägung‘ beschränken. Es gibt zahlreiche schutzfähige Werke der Kunst, die in ihrem Stil einer Kunstrichtung oder Schule entsprechen und bei denen wohl noch von einer persönlichen Note, aber nicht mehr von eigenpersönlicher Prägung gesprochen werden kann. Noch stärker kann die Persönlichkeit bei wissenschaftlichen und literarischen Arbeiten hinter der fachgerechten Verarbeitung des Stoffes zurücktreten. Besonders deutlich wird dies bei Wörterbüchern, bei Landkarten und ähnlichen stoffgebundenen Werken. Auch in solchen Fällen kann der geistigen Leistung der Urheberrechtsschutz nicht versagt werden. Es genügt, daß das Werk durch die geistige Arbeit, auf der es beruht, sich von der Masse gewöhnlicher Gebilde und Erzeugnisse abhebt, die das Ergebnis bloßer Routine sind.“

Die starre Ansicht, daß nur Schöpfungen zu schützen seien, wird hier aufgelockert zugunsten der Erkenntnis, daß einem neuerstandenen Werk das geistige Schaffen vorausgehe und diesem der Schutz zustehen müsse. Damit wird die persönlichkeitsgebundene Betrachtungsweise dem mehr sach- und objektbezogenen alten Urheberrechtsdenken entgegengestellt. Gleichzeitig wird dadurch darauf aufmerksam gemacht, wie nahe Werk-, bzw. Urheber- und Leistungsrechte beieinander stehen und daß sie sich trotz mancher sachlicher Unterscheidungen berühren. Die Weiterführung dieser juristischen Grundgedanken führt schließlich bei Ulmer zu einer neuen Begriffserklärung, was unter Urheberrecht zu verstehen und zu fassen ist³⁰:

„Die Urheberrechtsordnung regelt die Rechtsverhältnisse an Werken der Literatur und der Kunst. Die Rechtsordnung schützt das literarische und künstlerische Schaffen, indem sie an die Ergebnisse dieses Schaffens anknüpft.“

„Neben den Rechten an Werken der Literatur und der Kunst stehen angrenzende Rechte. In Voraussetzung und Wirkung bleiben sie hinter den Urheberrechten zurück. Sie sind ihnen aber im Typus nachgebildet und bilden daher, systematisch gesehen, mit den Urheberrechten eine einheitliche Gruppe.“

²⁷ *Der Schutz der editio princeps*, Mecklenburgische Zeitschrift für Rechtspflege und Rechtswissenschaft. 17. Bd., 1899, S. 227–264 und 335–354.

²⁸ S. 38.

²⁹ Berlin, Göttingen, Heidelberg 1951, S. 77.

³⁰ a. a. O., S. 1, 14 und 15.

„Für den Begriff des Urheberrechts bedeutet die Unterscheidung zwischen Urheberrechten und angrenzenden Rechten eine Bereinigung: Urheberrecht sind nur die Rechte an Werken der Literatur und der Kunst. Der Grundsatz, daß die Werke auf schöpferischer Leistung beruhen, erleidet keine Ausnahmen. Der Unterschied zwischen Werk und Wiedergabe bleibt gewahrt.“

Ähnlich äußert sich Hubmann³¹:

„Wir haben bisher gesehen, daß durch individuelle geistige Leistung ein Anrecht des Schaffenden auf das Ergebnis seiner Tätigkeit entsteht.“

„Als Haupteinteilungsgrund bietet sich dabei der Unterschied zwischen Schöpfung und bloßer Leistung an. Den Begriff der geistigen Leistung, der im geltenden Urheberrecht noch nicht gebraucht wird, aber von der neueren Rechtslehre entwickelt wurde, wird man als den umfassenderen Begriff ansehen müssen.“

Andere Urheberrechtler sehen die Bedeutung und die Notwendigkeit des Rechtsschutzes für geistige Leistungen ein, ohne allerdings ihre Erkenntnisse in so klaren Formulierungen auszusprechen.

Nicht nur in der rechtswissenschaftlichen Systematik sind diese grundsätzlichen Fragen und Forderungen weitgehend anerkannt worden, auch auf rechtsgeberischer Seite hat es nicht an Einsicht und Versuchen gefehlt, die Lücken in einem neuen Urhebergesetz zu schließen. Im Akademie-Entwurf aus dem Jahre 1939³², der als Grundlage für ein geplantes, neu zu bestimmendes deutsches Urhebergesetz dienen sollte, war im § 1, Absatz 4 und im § 53 b, Absatz 1 und 2 ein zehnjähriger Schutz für Ausgaben fremder Werke vorgesehen, „die das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit und einer eigenpersönlichen Leistung darstellen“. Der Referentenentwurf der Bundesregierung aus dem Jahre 1954 hat diesen Schutz im § 66 auf 25 Jahre ausgedehnt.

Trotz dieser Anerkennung der Leistungsschutzrechte durch Rechtssystematik und Referentenentwürfe ist gelegentlich gegen den vorgesehenen Schutz der künstlerischen Leistung vorgegangen worden. Obwohl im Referentenentwurf von 1954 die Schutzbestimmungen für wissenschaftliche Editionen im zweiten Teil, unter den verwandten Schutzrechten, angeführt werden, sollte es selbst unter der Bedingung, daß den Künstlern ein Schutz für ihre Aufführungen nicht zuerkannt wird, nicht zu einer Ablehnung der Schutzfähigkeit der editiones originales kommen, da ein Unterschied zwischen der künstlerischen Wiedergabe und der wissenschaftlichen Ausgabe besteht und eine Koppelung daher nicht unbedingt notwendig ist. Die Herausgebertätigkeit läßt sich viel eher mit der im Urhebergesetz von 1901 bereits geschützten Übersetzung, vielleicht sogar mit einer Bearbeitung vergleichen. Einige Urheberrechtler lehnen diese Paragraphen zum Schutz der künstlerischen Leistung ab und behaupten, der Schutz der nachschaffenden Künstler gehöre nicht in das Urheber- bzw. Leistungs-, sondern in das Arbeitsrecht³³. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn das Urheber- und Leistungsrecht wie etwa in Italien als das Arbeitsrecht des geistig und künstlerisch Schaffenden angesehen werden

³¹ a. a. O., S. 37 und 38.

³² Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts, Arbeitsberichte der Akademie für Deutsches Recht Nr. 11, Berlin und München 1939; außerdem abgedruckt in der Zeitschrift Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (= GRUR) 1939, 44. Jg., S. 242/255.

³³ S. zu dieser Streitfrage Erich Schulze: *Redit und Unredit*. München und Berlin 1954, S. 57. Dort wird weitere Literatur zitiert.

sollen. Da das aber nicht der Fall ist, degradieren sie den nachschaffenden Künstler und machen aus ihm einen simplen Handwerker. Damit verkennt man aber seine Leistung, man mißachtet und unterbewertet ihn. Wenn einige Urheberrechtler sich diese Ansicht zu eigen machen, so beweisen sie damit, daß sie dem schöpferischen Wesen des Künstlers kaum Verständnis entgegenbringen³⁴. Hier soll nicht die Tätigkeit des interpretierenden Künstlers mit der des Komponisten gleichgesetzt werden, aber es ist auch nicht richtig, daß man hier Unterschiede entdecken will, die nicht vorhanden sind. Es ist unmöglich zu beweisen, daß nur der Autor eines Werkes ein Schöpfer und der Künstler lediglich ein Handwerker sei. Tatsächlich verhält es sich anders: Der Komponist ist der Schöpfer des Werks, der nachschaffende Künstler ist der Schöpfer der Aufführung dieses Werks. Bei beiden liegen letztlich schöpferische Leistungen vor, beide sind als schöpferisch tätige Menschen einander zugeordnet: der Komponist kommt ohne den interpretierenden Künstler nicht aus und dieser nicht ohne den Komponisten³⁵. Bei den meisten Menschen wird Musik erst dann existent, wenn sie erklingt. Ob der vorgesehene Schutz für Schallplattenfirmen und Rundfunksender zu Recht besteht oder nicht, soll hier nicht untersucht werden. Die Bereitwilligkeit, auch der schöpferischen Leistung des vortragenden Künstlers und des Herausgebers von fremden Werken und Texten sowie von Briefen und Tagebuchnotizen den gesetzlichen Schutz zu gewähren, kann die Zuversicht bestärken, daß die Tätigkeit des Herausgebers in dem neu zu fassenden Urhebergesetz ihren juristischen Schutz finden wird und daß dem Musikhistoriker für seine wissenschaftlichen Editionen auch alle Verwertungsrechte zugebilligt werden. Vor allem die lateinamerikanischen Staaten und Italien sind hier vorangegangen.

In der urheberrechtlichen Praxis sind bereits ähnliche Schlußfolgerungen gezogen worden. Den Originalfassungen der Brucknerschen Sinfonien ist der § 29 des noch gültigen LitUrhG zuerkannt worden, d. h. diese Originalfassungen haben als posthum erschienene, selbständige, neue Schöpfungen die im Gesetz vorgesehene Schutzfrist von zehn Jahren erhalten. Dabei trat allerdings das Kuriosum ein, daß die Erben Anton Bruckners in den Genuß dieser Schutzfrist kamen, aber Robert Haas, der in immenser und mühevoller Arbeit diese Ausgaben besorgt hatte, als Herausgeber von jedem Rechtsschutz ausgeschlossen blieb. Hier ist ein Paradoxon praktiziert worden, da nämlich die Ergebnisse dieser großartigen Leistung anerkannt, die Urheberrechte des Herausgebers Robert Haas dagegen überhaupt nicht gesehen worden sind. Das aber widerspricht den Grundsätzen des Urheberrechts. Es wird allerdings nur in wenigen Fällen vorkommen, daß eine Originalausgabe vom urheberrechtlichen Standpunkt aus als ein neues Werk angesehen werden muß. Trotzdem ist damit auch von der Rechtspraxis die Schutzfähigkeit wissenschaftlicher Editionen anerkannt worden; denn im Grundsätzlichen ist kein wesenhafter Unterschied etwa zwischen einer wissenschaftlichen, kritischen Bruckner-Ausgabe und einer Bach-Originalausgabe zu erkennen, es sei denn, man halte an der überholten Rechtskonstruktion des überalterten, allerdings noch gültigen § 1 des LitUrhG von 1901 fest.

³⁴ Zur Beleuchtung dieser Frage vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus sei hier hingewiesen auf die Dissertation von Adalbert Kalix: *Studien über die Wiedergabe romantischer Musik in der Gegenwart an Schallplatten-Aufnahmen der Freischütz-Ouvertüre Carl Maria von Webers*. Erlangen 1934.

³⁵ Ebenso äußert sich auch Johannes Overath in seinem Aufsatz *Musik als geistiges Eigentum* in der Schrift *Urheberrechtsreform, ein Gebot der Gerechtigkeit*, Berlin 1954, S. 32/34.

Da Urtext-, Original- und neue Gesamtausgaben in der letzten Zeit immer häufiger von den Musikkundigen und von der Musikwirtschaft verlangt werden und ein Schutz dieser Ausgaben immer dringender wird, hat sich der Verleger K. Vötterle in seinem Memorandum *Aufführungsschutz musikwissenschaftlicher Editionsarbeiten* für eine Regelung dieser Frage eingesetzt. In einer Ausschußsitzung der GEMA, die unter Vorsitz von Joseph Haas am 31. August 1956 in München stattgefunden und an der K. Vötterle als Verleger teilgenommen hat, ist man zu dem Ergebnis gekommen, „daß den berechtigten Belangen der Musikwissenschaftler Rechnung getragen werden solle. Wird die Schutzfähigkeit einer musikwissenschaftlichen Ausgabe vom Werkausschuß und vom Aufsichtsrat verneint, so ist die Vereinbarung eines Schiedsgerichts in Aussicht genommen“³⁶. Hier werden also die Rechte der Musikwissenschaftler von einer Verwertungsgesellschaft öffentlich anerkannt. Die gesetzgebenden Körperschaften sind nun zu einer Auseinandersetzung mit einer nicht mehr aufzuhaltenden Entwicklung und zu einer Bejahung des Prozesses aufgefordert.

Der Bundestag sollte bei der Beschlußfassung über das neue Urheberrechtsgesetz in der jetzt begonnenen Legislaturperiode den Mut aufbringen, die alte Rechtskonstruktion aufzugeben und einer Regelung im Sinne eines wesentlichen Neudurchdenkens des Urheberrechts zuzustimmen. H. Lehmann stellt die Notwendigkeit einer solchen Neubesinnung ganz klar heraus³⁷:

„Wenn man sich über das Wesen eines subjektiven Rechtes klar werden will, darf man nicht versuchen, dieses Wesen aus irgendwelchen positiven Rechtssätzen zu erschließen, sondern man muß tiefer graben, man muß nach dem tragenden Gerechtigkeitsgehalt des fraglichen Rechts fragen; denn das positive Recht sucht und findet seine Legitimation darin, daß es versucht, die Idee der Gerechtigkeit zu verwirklichen.“

Damit wiederholt er die Forderungen Birkmeyers aus dem Jahre 1899, nur mit dem Unterschied, daß Birkmeyer entsprechend seiner Zeit ein Anhänger des positiven Rechtsdenkens ist³⁸:

„Es ist die Aufgabe der Gesetzgebung, den Bedürfnissen des Lebens und des Rechtsverkehrs gerecht zu werden; wenn diese die Aufstellung eines neuen Rechtssatzes verlangen, so muß er aufgestellt werden, auch wenn seine Anknüpfung an bisher schon bestehende Rechtssätze schwierig oder gar unmöglich sein sollte. Aus Furcht vor Prinzipienwidrigkeit und wegen der Schwierigkeit der juristischen Konstruktion die gesetzliche Sanktionierung neuer Rechtsgedanken unterlassen zu wollen, wäre eine Bankerotterklärung der Gesetzgebung, würde jeden Fortschritt unsres positiven Rechtes unmöglich machen, müßte eine Stagnation unsres ganzen Rechtslebens zur Folge haben.“

³⁶ GEMA-Nachrichten Nr. 31. Oktober 1956, S. 21.

³⁷ Über das Wesen des Urheberrechts; Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e. V., Bd. 2, S. 7.

³⁸ a. a. O., S. 243.

Kontrapunkt und Imitation im Brahms'schen Lied

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

In einer englischen Brahms-Biographie von Peter Latham, die in der Reihe „*The Master Musicians*“ 1949 in New York erschienen ist, heißt es bei Besprechung der Lieder: „Doch bei all dem herrscht ein auffallender Verzicht auf akademische Kunstgriffe oder prahlerische Virtuosität. Die Kanons und Umkehrungen, die in den Instrumental- und Chorwerken im Überfluß vorhanden sind, bleiben den Liedern vorenthalten. Brahms verbirgt seine Kunst. Wir erkennen ihn als Kontrapunktisten an der Kraft seiner Bässe, der Ungezwungenheit und Selbständigkeit der Oberstimmen, aber das winzige Stückchen Kanon, das die Worte ‚Wir wandelten, wir zwei zusammen‘ in Op. 96 No. 2 so passend illustriert, ist ganz und gar ein Ausnahmefall.“

Brahms „verbirgt“ seine Kunst indessen in den Liedern ebenso wenig, wie er sie in anderen Werken um ihrer selbst willen zur Schau stellt. Vielmehr betrachtet und behandelt er das Lied grundsätzlich als das, was es von Hause aus ist: als homophone Form. Das hindert ihn aber nicht, in einer beträchtlichen Reihe von Einzelfällen kontrapunktische Stimmführungen einzuflechten und sich der besonderen Kunstgriffe der kontrapunktischen Satztechnik, der strengen oder freien Imitation, der Umkehrung, Augmentation und Diminution zu bedienen. Meist dienen diese Kunstmittel, ohne spezielle illustrative Beziehung zum Text, der Festigung der musikalischen Einheit des Ganzen und bleiben daher so unauffällig, daß sie oberflächlicher Betrachtung entgehen. In einigen Fällen aber treten sie als greifbare Versinnbildlichungen von Textworten auf: wie die kanonische Arbeit in dem oben angeführten Beispiel „*Wir wandelten*“ hat auch der Kanon in *Liebe und Frühling* (op. 3, Nr. 2) symbolische Bedeutung („wie sich Winden schlingen duftig um den Rosenstrauch“). Ähnlich ist in „*Über die Heide*“ (op. 86, Nr. 4) die Engführung des Kopfmotivs der Singstimme mit dem ihm nachgebildeten tragenden Baßmotiv offenbar inspiriert durch die Worte „*dumpf aus der Erde wandert es mit*“*.

Wenn im folgenden — ohne Gewähr der Vollständigkeit — die Beispiele von Kontrapunkt und Imitation im Brahms'schen Lied aufgewiesen werden sollen, so bleiben dabei außer Betracht die zahlreichen „Grenzfälle“, in denen die Harmonie durch so charakteristische Motive dargestellt wird, daß man nicht einfach von Akkord-Figuration sprechen kann (wie in *Der Schmied*; „*O wüßt' ich doch den Weg zurück*“, op. 63, Nr. 8 oder *Das Mädchen spricht*, op. 107, Nr. 3), oder solche, wo bei homophoner Grundlage kleine Nebenmotive oder -stimmen in die Begleitung eingeflochten werden (z. B. *Mainacht*, „*Ruhe Süßliebchen*“ aus *Magelone*), oder wo Baßmotive frei imitierend oder selbständig durchgeführt werden (z. B. *Liebestreu*, op. 3, Nr. 1; *Heimkehr*, op. 7, Nr. 6; „*Wehe, so willst du mich wieder*“, op. 32, Nr. 5). Als Grenzfall muß wohl auch der Anfang von *Auf dem Kirchhofe* gelten: Das für sich so vielsagende und melodisch ausgeprägte Vorspiel gibt sich bei Eintritt der Singstimme als deren homophone Grundlage!

* Max Friedlaender deutet die „starr wiederholten Baßfiguren“ als Kennzeichnung „des mit der Landschaft förmlich verwachsenen Wanderers“.

Kontrapunkt

Die Achtelbewegung, die gleich „*schönen weißen Wolken*“ fast ununterbrochen die *Feldeinsamkeit* durchzieht, ist mindestens in den ersten Hälften der beiden Strophen ein echter Kontrapunkt. Im *Sommerabend* (op. 85, Nr. 1) wird die Gesangsmelodie der ersten und dritten Strophe durch eine Gegenstimme kontrapunktiert, die zuerst (über einem Orgelpunkt) im Baßregister, dann, leicht variiert, in höherer Oktave auftritt und in dem dazugehörigen Lied *Mondenschein* (op. 85, Nr. 2) in nochmals höherer Oktave die Singstimme umspinnt. Die Melodie der zweiten und dritten Strophe von „*Wie rafft' ich mich auf*“ (op. 32, Nr. 1) wird durch Varianten der Melodie der ersten Strophe — das eine Mal im Baß, das andere Mal in der Oberstimme der Begleitung — kontrapunktiert. In *Ein Sonnet* (op. 14, Nr. 4) wird die Singstimme im ersten und dritten Teil zweimal durch eine in Tonleiterschritten absteigende Mittelstimme der Begleitung kontrapunktiert, im Mittelteil durch Sequenzierung eines aufsteigenden Tonleitermotivs. In „*Es liebt sich so lieblich im Lenze*“ (op. 71, Nr. 1) entwickelt sich aus dem Einleitungsmotiv des Klaviers ein Kontrapunkt zum Melodiebeginn der ersten, zweiten und vierten Strophe; das Keimmotiv begleitet auch den Schluß der dritten Strophe. (Der erste Takt der Singstimme dient übrigens in der zweiten Hälfte der dritten Strophe zweimal als Baßmotiv in Gegenbewegung zum dortigen Gang der Singstimme.) Das Vorspiel zu *Therese* (op. 86, Nr. 1), das in *nuce* die Melodie der beiden ersten Strophen enthält, erscheint in der dritten Strophe in zwei Varianten (zuerst in einer Kontrast-, dann in der Haupttonart) als Fundament einer ganz neuen, kontrapunktierenden Melodie der Singstimme, um nach deren Abschluß als Nachspiel auszuklingen.

Daß in dem allbekannten *Wiegenlied* kontrapunktische Arbeit enthalten ist, würde schwerlich jemand entdecken, der nicht weiß, daß die Begleitung ein Wiener Liebeslied („*Du moanst wohl, du glabst wohl, die Lieb las si zwinga*“) darstellt, das Frau Bertha Faber, der das *Wiegenlied* gewidmet ist, in ihren Mädchentagen Brahms vorgesungen hatte. Bei Übersendung des Manuskripts schrieb Brahms an den Gatten der Empfängerin des *Wiegenlieds*: „*Frau Bertha . . . wird es auch, wie ich, ganz in der Ordnung finden, daß, während sie den Hans in Schlaf singt, der Mann sie ansingt und ein Liebeslied murmelt.*“ Und nach dem Erscheinen des Liedes fragte er, „*ob denn etwa Hanslick das hineingeschmuggelte Österreichische wittert?*“

Ein satztechnisch ähnlicher Fall ist in *Des Liebsten Schwur* (op. 69, Nr. 4) gegeben: Der selbständigen Tanzmelodie des Vorspiels wird in der vierten Strophe eine neue Melodie der Singstimme überlegt.

Die erste Strophe (und analog die letzte) von „*In meiner Nächte Sehnen*“ (op. 57, Nr. 5) ist auf doppelten Kontrapunkt angelegt: d. h. Singstimme und Baß vertauschen — *mutatis mutandis* — nach je zwei und zwei Takten ihre Melodiephrasen. Ähnlich vertauschen — wiederum *mutatis mutandis* — in der ersten und letzten Strophe des *Ständchen* (op. 106, Nr. 1) Singstimme und Oberstimme der Begleitung ihre Melodieglieder.

Kanonische Arbeit

Kanonische Arbeit findet sich nicht nur in den beiden obenerwähnten Liedern. Am weitesten geht an Kunstfertigkeit dieser Art „*Mein wundes Herz*“ (op. 59, Nr. 7), das Max Friedlaender in seiner Monographie *Brahms' Lieder* eingehend analysiert hat. Hier gibt es Nachahmungen in Diminution und originalen Zeitwerten — auch beides zugleich — in gerader Bewegung und Umkehrung — ebenfalls auch beides zugleich —, in Engführungen und zum Schluß in Vergrößerung. Gegenstand der Imitation ist bald die Melodie bis zum dritten Takt, bald nur ihr Kopfmotiv „*Mein wundes Herz*“, das die zweite Strophe in Umkehrung, die dritte in Dur statt Moll eröffnet — gleichsam die unabweichbare „*idée fixe*“ in allen Stadien des Textes.

In *Serenade* (op. 70, Nr. 3) wird fast durchweg (d. h. bis auf die letzte Gedichtzeile und die am Schluß des Liedes wiederholte Anfangszeile) jeder Takt der Singstimme im Abstand eines halben Taktes von der Oberstimme des Klaviers imitiert, und zwar im Hauptteil des Lieds auf sehr eigentümliche Art: Die ersten drei Achtelnoten der Sechs-Achtel-Melodie laufen als zwei Sechzehntelgruppen durch zwei Oktaven, die folgende Takthälfte der Melodie (punktiertes Viertel oder Viertel + Achtel) wird als punktiertes Viertel imitiert:

Lieb - li - ches Kind kannst du nur sa - - - - gen

Vom neunten Takt an verlangt die Melodie eine Lockerung der Strenge der Nachahmung und vom elften Takt an einen homophonen Abschluß des Abschnitts. In der Coda werden die ersten beiden, diesmal fünftönigen Melodieglieder in originalen Zeitwerten imitiert; die dann in Augmentation (Vierteln) wiederholte Anfangsphase des Liedes („*Liebliches Kind*“) und ihre steigende Schluß-Erweiterung werden im Abstand eines vollen Taktes in den ursprünglichen Zeitwerten (mit Engführung im Klavierpart) nachgeahmt. So kompliziert die Beschreibung der geistreichen Arbeit klingt, so einfach und ungezwungen wirkt die Komposition.

Häufiger treten kanonische Elemente vereinzelt auf. In *Waldeseinsamkeit* (op. 85, Nr. 6) enthält eine handgreifliche Engführung von Singstimme und Baß (Unterquinte) bei der Phrase „*Windesatmen, Sehnen*“. Aber das ist schon die Fortsetzung einer freien kanonischen Imitation des Melodie-Anfangs, die sich zunächst in der Achtelbewegung der rechten Hand versteckt. Sie beginnt, nach wiederholter Diminution der aufsteigenden Sexte, mit der die Singstimme einsetzt, am Ende des zweiten Taktes der Singstimme und greift, anfangs diminuierend, dann figurierend, unter

Überspringung von zwei Melodietönen über das kleine Zwischenspiel hinweg bis zum nächsten Melodie-Abschnitt („Windesatmen . . .“):

Die Imitation des Anfangs wiederholt sich mit feinen Varianten bei Beginn der dritten Strophe.

Versunken (op. 86, Nr. 5) weist die Engführung einer zweitaktigen Phrase bei der Wiederholung der Worte „als ob die Erde dunkel“ in der zweiten und analog in der dritten Strophe auf. Die Sechzehntelbegleitung in der ersten und vierten Strophe aber entspringt aus einem Motiv, das die Diminution des ersten Takts der Singstimme, abzüglich der ersten Note, darstellt:

Unüberwindlich (op. 72, Nr. 5) zeigt eine kurze Engführung in der zweiten Strophe („wird der Pfropf herausgezogen“) und eine längere am Anfang der dritten. Außerdem ist übrigens der Anfang der Singstimme die „tonale Beantwortung“ des Scarlatti-Zitats, das das Vorspiel bestreitet.

In „So stehn wir, ich und meine Weide“ (op. 32, Nr. 8) und im dritten der *Ernstes Gesänge* werden die Anfangsmotive der Singstimme („So stehn wir“ und „O Tod“) in Engführung vom Baß aufgegriffen. Im übrigen aber ist das daraus resultierende Verfahren in beiden Stücken ganz verschieden. Am Anfang und gegen Ende des Mollteils von „O Tod“ wird der zweimalige Anruf in fallenden Terzen vom Baß in der Unterquinte imitiert; ebenso im zweiten Abschnitt des Durteils der zweimalige Anruf in aufsteigenden Sexten – der übrigens im ersten Takt des Durteils vom Baß vorweggenommen wird. In dem vorhergenannten Lied führt das kanonisch eintretende Baßmotiv in wechselnden Transpositionen sein Eigenleben: es wird im ersten Teil nur einmal, im analog beginnenden (auf die Anfangsworte zurückgreifenden) Schlußteil aber nicht weniger als achtmal hintereinander wiederholt –

als ob es des Bedauerns „So stehn wir“ kein Ende gäbe. Bei genauerem Zusehen entdeckt man außerdem, daß Varianten dieses Motivs sich auch in die Baßlinie des Mittelteils einschleichen.

Im *Minnelied* (op. 71, Nr. 5) läuft die Singstimme bei den Phrasen „welk sind Blüt' und Kräuter“ und „dückt mir schön und heiter“ kanonisch im Abstand eines Viertels mit der Oberstimme der Begleitung. Mittels winziger Engführungen oder freier Imitationen des Kopfmotivs gewinnt die dritte Strophe des *Mädchenlieds* (op. 107, Nr. 5) ihren ergreifend gesteigerten Ausdruck. In *In der Gasse* (op. 58, Nr. 6) bereitet ein Zwischenspiel, in dem das Anfangs- und Hauptmotiv des Liedes mit seiner Diminution kontrapunktiert wird, die bewegtere Begleitung des Schlußteils vor.

Diminution

Auch ohne Verwendung kanonischer Technik gebraucht Brahms zuweilen das Mittel der Diminution, um aus dem Anfang der Liedmelodie ein Begleitmotiv, ein Vor- oder Zwischenspiel zu entwickeln. In *Jude* (op. 6, Nr. 4) ergibt die Diminution der ersten drei Melodietakte ein Zwischenspiel innerhalb der ersten Hälfte jeder Strophe. Für den Klavierpart von *Blinde Kuh* (op. 58, Nr. 1) ist mittels Diminution der ersten Phrase der Singstimme ein integrierendes Motiv gewonnen, das nicht nur das Vorspiel eröffnet und das Zwischenspiel zwischen dem Dur- und Mollteil bestreitet, sondern auch im zweiten Abschnitt des ersten und im ersten Abschnitt des zweiten Teils sowie in der Coda verarbeitet wird. — Höchst kunstvoll ist in dem Lied *An ein Bild* (op. 63, Nr. 3) die Begleitung der ersten (und der musikalisch gleichen zweiten und fünften) Strophe aus dem ersten Takt der Singstimme entwickelt. Zuerst wiederholt der Baß das Melodiefragment in Vergrößerung, und zwar — wie schon in dessen Begleitung vorgebildet — unter Umkehrung des abschließenden Quartsprungs aufwärts in einen Quintensprung abwärts. Dann diminiert die Oberstimme des Klaviers die Hälfte des gewonnenen Motivs, und diese Form wird in Oberstimme und Baß sozusagen „thematisch verarbeitet“:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. It shows the first two measures of the melody: "Was schau'st du mich so". The notes are G4, A4, B4, C5. The second measure is followed by a double bar line and the word "Augmentatorn". The bottom staff shows the same melody in the piano accompaniment. The first measure is labeled "Diminution" and shows the notes G4, A4, B4, C5 beamed together. The second measure is labeled "Thematische Arbeit" and shows the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a slur over the last four notes.

In diesem Zusammenhang drängt sich noch ein verwandtes Beispiel ohne Diminution auf: Wie Takt 2 von *Sonntag* (op. 47, Nr. 3) klarstellt, leitet sich die Achtelfigur der Begleitung aus dem Anfang der Singstimme her.

*

Wenn Brahms im Lied verhältnismäßig sparsam von eigentlich kontrapunktischer und speziell imitatorischer Arbeit Gebrauch macht, so sind die vorkommenden Stellen doch interessant und bedeutsam genug, um Beachtung zu verdienen. Sie sind vielleicht sogar gerade deswegen bemerkenswert, weil sie — an Zahl wie auch

meist dem Umfang nach — so sparsam eingestreut sind. Denn Brahms' Kunst ist auch im homophonen Stil, abgesehen von der Wunderkraft seiner Melodie-Erfindung, unerschöpflich reich an Ausdrucksmitteln. Das zeigt im Lied auf Schritt und Tritt die unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Begleitungen, die immer individuell-charakteristisch und auch bei den schlichsten Strukturen niemals stereotyp sind. Wenn er also gelegentlich Elemente der polyphonen Technik in das Lied einführt, so muß das in besonderen künstlerischen Motiven begründet sein, denen nachzuspüren sich verlohnt.

Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

1. Der fränkische Oberrhein

Die vorliegende Materialsammlung, die einen Überblick über die Verhältnisse am fränkischen Oberrhein¹ zu geben versucht, ist ein Torso. Auch die in Aussicht genommenen Fortsetzungen dieser Studie, in denen entsprechendes Material aus den übrigen deutschen Landschaften vorgelegt werden soll, sind nicht anders zu bewerten. Eine kurze Begründung vorzuschicken und mit ihr zugleich Anlaß, Ziel und Methode dieser Arbeit darzulegen, scheint deshalb angebracht.

Im Vergleich zu dem, was wir von der Geschichte der deutschen Orgelkunst, im weitesten Sinne des Wortes, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts wissen, ist unsere Kenntnis ihrer Geschichte in den Jahrhunderten vorher als sehr bescheiden zu bezeichnen, ganz gleich, ob es sich um die Geschichte des Orgelbaues als solchen, um Leben und Wirken der Orgelbauer und Organisten oder um die Geschichte des Orgelspiels und die Orgelkompositionen selbst handelt. Die Gründe dafür, so interessant ihre Darlegung für die Geschichte der Musikgeschichtsschreibung wäre, können und brauchen hier nicht näher erörtert zu werden. Sie beruhen letzten Endes auf der lange Zeit gültig gewesenen und auch heute noch nicht ganz überwundenen Auffassung, daß das musikalische Schaffen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts primär vokal bestimmt gewesen sei und die Geschichte der Instrumentalmusik erst danach begonnen habe. Auch hat wohl die starke Bindung der großen deutschen Orgelkunst des Barock an die Meister protestantischer Kirchenmusik dazu beigetragen, daß die vorreformatorische Zeit vernachlässigt wurde und die Überzeugung sich festigen konnte, die Orgel habe keine oder nur unwesentliche Aufgaben in der mittelalterlichen Liturgie gehabt.

Nachdem bereits Schering² entscheidend die rein vokale Aufführung von Werken des 15. Jahrhunderts in Frage gestellt hatte, lösten dann die nach dem ersten Welt-

¹ Zu diesem Begriff vgl. W. Hotz: *Der Hausbuchmeister Nikolaus Nievergalt und sein Kreis* (in „Der Wormsgau“ III 3, 97 ff.) und meine Studie *Gedanken zu einer pfälzischen Musikgeschichte* (in „Pfälzer Heimat“ VII 1, 2). Er deckt, geographisch gesehen, die Gebiete längs des Rheines von Lauterburg bis Bingen unter Ein-schluß der Main- und Neckarlandschaft bis Lohr und Heilbronn sowie der Wetterau, des Kinzigtals, des Taunus, des Nahetals abwärts der Glanmündung sowie des Landes südwestlich davon bis in den Bliesgau, umfaßt also im wesentlichen die Gebiete der Bistümer Worms und Speyer sowie der alten Erzdiözese Mainz selbst.

² A. Schering: *Die niederländische Orgelmesse*, Leipzig 1912.

krieg verstärkt einsetzenden Forschungen zur mittelalterlichen Musikgeschichte lebhaft Diskussionen über die Aufführungspraxis aus, in denen immer wieder auf die Orgel und ihre aus den zeitgenössischen bildlichen und literarischen Dokumenten hervorgehende, zweifelsohne große Bedeutung verwiesen wurde. Merkwürdigerweise hat aber dadurch die Erforschung der Geschichte des mittelalterlichen Orgelbaus nicht den Auftrieb erhalten, den man hätte erwarten sollen. Nur einige wenige Forscher griffen dieses Problem auf³, und nichts ist bezeichnender für den Stand unserer Forschung auf diesem Gebiet als die Tatsache, daß eine der bedeutendsten Orgelbauerpersönlichkeiten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der Barfüßermönch Leonhard Mertz⁴, bis vor kurzem eigentlich nur dem Namen nach bekannt war, die zahlreichen Bauten seines großen Vorgängers in Frankfurt a. M., des Liebing Sweiss (Süss), bis jetzt aber ebenso unbekannt blieben wie eine der wichtigsten Quellen zur Geschichte mittelalterlichen Orgelspieles überhaupt, die „*Consuetudines*“ des Hamburger Domkapitels aus dem Jahre 1336, obgleich sie schon seit Jahrzehnten in einer mustergültigen Veröffentlichung vorliegen⁵. Eine Materialsammlung zur Orgelgeschichte des hohen Mittelalters und der Renaissance bedarf deshalb grundsätzlich keiner Begründung, wohl aber der Weg, der eingeschlagen wurde, da durch ihn der Eindruck erweckt werden könnte, bereits geleistete Arbeit sei hier unnötigerweise ein zweites Mal anstatt neuer und gründlicher Archivforschung getan worden. Damit berühren wir den Anlaß, der zu dieser Sammlung führte.

Als ich, ohne ein bestimmtes Ziel zu verfolgen, vor etwa vier Jahren begann, mich mit der Geschichte der Pfalz im Mittelalter und in der Renaissance zu beschäftigen, und nach dem schöpferisch musikalischen Beitrag dieser Landschaft wie ihrem Anteil an der Musikpflege in dieser Zeit fragte, da fand ich in der lokalgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Literatur⁶ nur wenige Anhaltspunkte, auch bezeugte ich bei den meisten derzeitigen Archivleitern einer gewissen Resignation, deren Tenor am besten die mir 1954 geschriebenen Zeilen wiedergeben:

„Orgelakten von Heiligeist und von dem Schloß für die in Frage kommende Zeit (1450/1550) wird es mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht mehr geben, wenn das General-Landesarchiv (Karlsruhe) negativ antwortet. Sie wären bei dem Interesse an Schloß und Heiligeist für die Forschung längst ausgewertet. Bei der dünnen archivalischen Über-

³ H. J. Moser: *P. Hofhaimer*, Stuttgart 1929, S. 84 ff., der dabei auch auf eine große Anzahl älterer Literatur und Quellen verweist, die aber doch nur einen Bruchteil dessen darstellt, was vorliegt und auch nicht immer ganz ausgeschöpft wurde; die wertvollen Studien von A. Gottron, größtenteils in der Mainzer Zeitschrift veröffentlicht; I. Rücker: *Die deutsche Orgel am Oberrhein*. Diss. Freiburg/Br. 1940; E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938; R. Quoika: *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel/Basel 1953; F. Raugel: *Les orgues et les organistes*, 1948; W. Stahl: *Lübedes Orgeln*, 1939, sowie eine Reihe von Arbeiten zur Musikgeschichte einzelner Städte, von denen aus neuerer Zeit an erster Stelle, wegen ihres großen Quellenreichtums, die Abhandlung von W. Senn: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, 1954, zu nennen ist.

⁴ Über ihn orientiert jetzt erstmalig zusammenfassend Th. Peine: *Der Orgelbau in Frankfurt a. M. und Umgebung, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1956, S. 27 ff.

⁵ *Hamburger Urkundenbuch* II 798 ff. Die für die Musikgeschichte wichtigsten Stellen daraus jetzt bei G. Pietzsch: *Orgelspiel und Orgelbauer in Speyer vor der Reformation* AfMw XIV 207–211.

⁶ Lediglich Moser und Rücker (beide a. a. O.) streifen kurz die Verhältnisse in Speyer zwischen 1450 und 1530, während Fr. Stein: *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg*, 1921, für die Orgelgeschichte recht unergiebig ist (wichtige Ergänzungen dazu von D. Bartha in ZfMw XII 445 und Mannheimer Geschichtsblätter 1930, 180/1). Nur für Worms und Mainz liegen einige Spezialuntersuchungen vor von A. Gottron: *Die Orgel des Wormser Domes* (Festschrift zur Einweihung der neuen Domorgel am 2. 6. 1940), *Zwei mittelrheinische Orgelwerke des 16. Jahrhunderts* (Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunst NF XI 1, 313 ff.) und *Stefan Lilienbaum, ein Mainzer Domvikar und Orgelbauer im 16. Jahrhundert* (Mainzer Zeitschrift 50, 1955, 80–90).

lieferung wird auf jedes alte handschriftliche Aktenstück Jagd gemacht. Der Orléansche Krieg hat Heidelberg um wichtigste Archivalien gebracht, so daß es sehr schwer ist, die Heidelberger Zeit vor 1689 gründlicher zu erfassen.“

Im weiteren Verlauf meiner Studien stieß ich jedoch auf Spuren, die diese Resignation als zumindest verfrüht erscheinen ließen; ich entdeckte zugleich, daß sich schon 1930 L. Grünenwald gegen sie entschieden, wenn auch vergeblich ausgesprochen hatte⁷. Eine daraufhin unternommene planmäßige Durchsicht des gesamten älteren und neueren Schrifttums zur Geschichte der Pfalz, verbunden mit Stichproben in einigen Archiven, bewies die Richtigkeit seiner Behauptung und förderte überdies ein nicht unerhebliches, interessantes Material zutage, das nur schon wieder in Vergessenheit geraten oder in seiner Bedeutung nicht erkannt worden bzw. durch das unbekümmerte Nebeneinander moderner historischer Forschung der Musikwissenschaft überhaupt nicht bekannt geworden war⁸. Vor allem aber wurde dadurch, wenigstens in groben Umrissen, erkennbar, wo und unter welchen Voraussetzungen archivalische Forschungen überhaupt mit Erfolg vorgenommen werden können.

Zunächst wird man einmal klar unterscheiden müssen, ob man Musikhandschriften oder archivalische Dokumente aus dem pfälzischen Raume sucht; an und für sich eine Selbstverständlichkeit, die aber offenbar noch wenig bedacht worden ist.

Hinsichtlich der handschriftlichen Überlieferung von ein- und mehrstimmiger Musik aus vorreformatorischer Zeit wird man sich in erster Linie an die Vatikanische Bibliothek halten müssen⁹, wenn auch manch überraschender Fund diesseits der Alpen sowohl bei planmäßiger Durchforschung der Bibliotheken zu München, Wien, Mainz, Kassel und Frankfurt a. M. wie in den bisher so gut wie unberücksichtigt gebliebenen pfälzischen Archiven und Bibliotheken noch gemacht werden kann¹⁰.

Hinsichtlich der dokumentarischen Überlieferung dagegen wird man die Vaticana nur zur Erhellung der Verhältnisse in Heidelberg (Schloß und Hl. Geist) zu befragen brauchen¹¹. Sie ist für den übrigen pfälzischen Raum in den deutschen Archiven und Bibliotheken, vor allem zu Karlsruhe, Darmstadt, Speyer, Mainz und Frankfurt a. M., trotz der durch den letzten Krieg zu beklagenden Verluste, noch immer derart reich und enthält auch für Heidelberg so viel Aufschlußreiches, daß sie auf einmal gar nicht ausgeschöpft werden kann,

⁷ *Die Bücher und Handschriften des alten Speierer Domstiftes von 650 bis 1803*, Speier 1930.

⁸ Das typischste Beispiel dafür bildet Leonhard Mertz, der von der Kunstgeschichte wiederholt ohne Berücksichtigung der vorliegenden musikwissenschaftlichen Forschungsergebnisse behandelt wurde, während umgekehrt der Musikwissenschaft die kunstgeschichtlichen Abhandlungen unbekannt blieben. Ähnliches gilt für Arnold Rücker und die Verwechslung von Hans Sax mit Friedrich Stuchs beim Speyerer Orgelbau von 1454. Bei Caspar Reutter und Henricus de Saxonia aber kann man dasselbe sogar innerhalb des musikwissenschaftlichen Schrifttums selbst beobachten. Beispiele dieser Art ließen sich beliebig vermehren.

⁹ M. W. haben nur F. Ludwig (*Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw V 10 ff.), im Anschluß an Bannister, H. Ehrensberger (*Libri liturgici bibl. Apost. Vaticanae manuscripti*, Freiburg/Br. 1897) und P. Wagner (ZfMw XII 70) auf die dort überlieferten Musikalien aus dem Raum am fränkischen Oberrhein hingewiesen. Ihre Anregungen sind jedoch bis jetzt nicht aufgegriffen worden und haben noch zu keinen Veröffentlichungen geführt. Hier gilt es, Versäumtes so bald wie möglich nachzuholen. Denn diese Handschriften, darunter mehrere aus ehemaligem Besitze der Hl.-Geistkirche in Heidelberg, enthalten außer den musikalischen Aufzeichnungen auch wertvolle Eintragungen anderer Art (so der Cod. Palatin. 519), die uns willkommene Auskunft über die bislang noch völlig unbekanntenen Sänger und Kantoren an Hl. Geist zu geben vermöchten.

¹⁰ So die unbekanntenen umfangreichen Neumenhandschriften des Gymnasiums und der Dombibliothek zu Speyer.

¹¹ Cod. Pal. lat. 509, ein aus Hl. Geist in Heidelberg stammendes Dominikanermisale, bringt in seinem Kalendarium u. a. folgende Eintragung: „(4. Okt.) IIII non. oct. 1517 Philippus Surus celebravit primicias“ (nach A. Ebner, *Historisches aus liturgischen Handschriften Italiens*, in *Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft* XIII, 765). Damit kann der Heidelberger „moderator praecipuus“ Philipp Surus von Miltenberg, bisher nur durch Ornitoparch bekannt und von ihm zu den großen deutschen Tonsetzern um 1520 gerechnet, etwas genauer bestimmt werden.

vor allem für die vorreformatorische Orgelgeschichte. Ihr Reichtum und ihre Bedeutung lassen es angezeigt scheinen, die Frage nach dem Anteil dieses Raumes am Musikgeschehen in der Vergangenheit von hier aus zu stellen.

Indem ich diese Spuren weiterverfolgte und dabei immer mehr auf die Bedeutung dieses Raumes für den Orgelbau und die Geschichte des Orgelspieles hingewiesen wurde, erinnerte ich mich einer kühnen Hypothese von Moser in seinem Buch über P. Hofhaimer¹², zu der meines Wissens nie Stellung genommen worden ist. Sie führte zu einer genaueren Beschäftigung mit dem sog. „Jüngerem Seelbuch“ des Speyerer Domstiftes¹³, dem Moser die Eintragung entnommen hatte, die ihn zu seiner Hypothese veranlaßte. Dabei stellte sich heraus, daß Moser offenbar die zahlreichen anderen Erwähnungen der Orgel, anläßlich der Jahrestagsstiftungen, entgangen waren und er dadurch den Ausdruck „*cum duobus cantoribus in organis*“ mißverstanden hatte. Er besagt nämlich nicht, daß zwei Organisten auf zwei Orgeln miteinander konzertieren oder einander respondieren sollten, sondern daß von zwei Sängern und, um einen mittelalterlichen Ausdruck zu gebrauchen, auch auf der Orgel gesungen werden sollte¹⁴, wobei die Eintragungen in dem Seelbuch keine Antwort auf die Frage geben, ob es sich um die Aufführung einer Komposition für Gesang und Orgel (bzw. um welche Kompositionsform und Stimmigkeit) oder um ein Alternieren zwischen den Sängern und der Orgel handelte.

Da weder Speyerer noch andere pfälzische Quellen diese Frage beantworten konnten, war es notwendig, nach entsprechenden zeitgenössischen Angaben zunächst in angrenzenden, dann auch in weiter entlegenen Landschaften zu forschen. Dabei stellte sich einmal heraus, daß (was Moser auch wohl nicht sagen wollte) dieser Brauch „in die Orgel zu singen“ durchaus nicht nur auf den pfälzischen Raum beschränkt war, sondern sich im 15. Jahrhundert in Deutschland überall belegen läßt, und zum anderen, daß er weit älter ist, als Moser annahm, und bis an die Wende des 13. Jahrhunderts, vielleicht sogar noch weiter zurückverfolgt werden kann¹⁵. Er stellt also keineswegs, wie früher vermutet worden ist, eine erst durch die Reformation und ihre Musikauffassung bedingte Gepflogenheit dar.

Bei diesen zunächst nur vergleichshalber unternommenen Studien machte ich nun dieselben Erfahrungen wie bei meinen Arbeiten im pfälzischen Raum. In älteren und neueren Forschungen anderer Disziplinen wie in älteren Veröffentlichungen archivalischer Dokumente fand ich sowohl zur Geschichte der Schulmusik als auch wiederum zur vorreformatorischen Orgelgeschichte eine solche Fülle von der Musikwissenschaft unbekannt gebliebenem Material, daß ihm nur noch mit Hilfe eines Katalogs beizukommen war. Außerdem wurde dadurch mein Augenmerk auf eine Reihe archivalischer Dokumente gelenkt, die von der musikwissenschaft-

¹² S. 99 bei seinen Ausführungen über die Zweizahl der Orgeln in mittelalterlichen Kirchen.

¹³ *Chorregel und jüngerer Seelbuch des alten Speyerer Domkapitels*, hrsg. von K. v. Busch und Fr. X. Glaschröder, 1923.

¹⁴ Das geht u. a. auch bei dem von Moser angezogenen Beispiel daraus hervor, daß am Ende dieser Anniversarieneintragung, wo von der Verteilung der Gelder gesprochen wird, die Sänger neben dem Organisten erwähnt werden. Vgl. G. Pietzsch: *Zur Geschichte der Musik in Worms* (Der Wormsgau III 5, 275).

¹⁵ Bereits die Hamburger Consuetudines von 1336 sprechen davon als etwas durchaus nichts Neuem; eigentlich durchaus nicht verwunderlich, wenn schon für 1253 ein feierliches Offizium „*a ogre, chant et déchant*“ belegt werden kann (Y. Rokseth; *La musique d'orgue*, Paris 1930, S. 10). Weitere Quellen aus dem 13. Jahrhundert bei G. Pietzsch, *Orgelspiel und Orgelbauer*, AfMw XIV 207–211 (Anmerkungen).

lichen Forschung bisher nur ungenügend oder überhaupt nicht beachtet worden sind. Von diesen Quellen seien außer den Chroniken, Tagebüchern und Reiseberichten, den Briefbüchern, Rechnungsbüchern, Bürgerbüchern, Steuerbüchern und Gerichtsakten der Städte, den Protokollen der Kapitelsitzungen, den Rechnungsbüchern und Bauakten der Kirchen, den Kopiaibüchern, Seelbüchern und Bruderschaftsbüchern, als die m. E. für die Erforschung der Geschichte des vorreformatorischen Orgelspieles wichtigsten die Krönungsakten und die „*libri consuetudinum*“ der Domstifte genannt. Sie nämlich geben erschöpfende Auskunft darüber, was bei einem feierlichen Hochamt ein- oder mehrstimmig, was von den Solisten und was vom Chor, was mit und was ohne Orgelbegleitung bzw. im Wechselgesang gesungen wurde und wann bzw. welche selbständige Aufgaben dem Organisten gestellt wurden. Die Krönungsakten lehren überdies, daß wie die Zeremonien und die Liturgie bei den deutschen Kaiser- und Königskrönungen ihr Vorbild in denen der Papstkrönungen hatten, so diese wiederum als Richtschnur für die Feierlichkeiten genommen wurden, mit denen die Reichsstädte die gekrönten Häupter bei einem Staatsbesuche empfangen, und machen somit eine Tradition sichtbar, die vom Mittelalter bis in die Tage des letzten römischen Kaisers deutscher Nation hineinragt¹⁶.

Der auf diese Weise entstandene, im wesentlichen auf einer Zusammenschau verstreuter Forschungsergebnisse zur Geschichte der Orgel beruhende Katalog, der durch Berücksichtigung bisher unbeachtet gebliebener Quellenpublikationen sowie durch Stichproben in den Archiven selbst bereichert werden konnte, ermöglichte bereits nicht nur eine ganze Reihe beachtenswerter Ergänzungen und Korrekturen unserer Kenntnisse auf dem Gebiete der vorreformatorischen Orgelgeschichte, sondern ließ auch eine Lücke in unserer bisherigen Forschung besonders schmerzlich scheinen, den Mangel eines Handbuchs der Orgelgeschichte, das wenigstens bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, die Namen aller Orgelbauer und Organisten¹⁷, alphabetisch und nach Städten geordnet, und darüber hinaus, zumindest in Regestenform, die wichtigsten Quellen zur Geschichte des Orgelspiels in chronologischer Anordnung enthält. Hier scheint mir eine der vordringlichsten und, im Hinblick auf die Quellenlage, eine der erfolgversprechendsten Aufgaben der deutschen Musikwissenschaft zu liegen, durch die nicht nur zur Erhellung der Orgelgeschichte selbst Wesentliches beigetragen, sondern durch die auch die Frage nach dem deutschen Anteil am europäischen Musikschaffen im Mittelalter, über den wir im Verhältnis

¹⁶ Das aus der Zeit des Königs Wilhelm von Holland stammende Ritual, das mit geringfügigen Abänderungen dem neu verfaßten „*Ordo coronationis*“ anlässlich der Krönung Rudolfs I. (1273) zugrundegelegt wurde, ist mit ebenfalls nur geringen Abänderungen bis zum letzten Krönungszeremoniell Franz' II. (1792) beibehalten worden. Die Anordnung der Gesänge wie die Bestimmungen über ihre Ausführung (ob im Wechselgesang, mit oder ohne Orgel usw.) blieben nahezu unverändert. Vgl. dazu B. J. Roemer-Buedner: *Die Wahl und Krönung der deutschen Kaiser zu Frankfurt a. M.*, 1858; A. Diemand: *Das Ceremoniell der Kaiserkrönungen von Otto I. bis Friedrich II.*, 1894; A. Schulte: *Die Kaiser- und Königskrönungen zu Aachen 813–1531*, 1924. — Die zahlreichen mehrstimmigen Vertonungen von Gesängen wie „*Ecce mitto angelum meum*“, „*Advenisti desiderabilis*“, „*Justum deduxit*“, „*Ecce advenit dominator dominus*“, „*Petre, amas me*“ u.a.m. verdanken zweifelsohne ihre Entstehung diesen Zeremonien bzw. den ihnen nachgebildeten Feierlichkeiten anlässlich der Kaiser- und Königsbesuche in den Reichsstädten. Es müßte deshalb von hier aus durchaus möglich sein, anonyme Kompositionen zu identifizieren und solche, deren Komponisten bekannt sind, zu datieren.

¹⁷ Da bis zum Ende des 16. Jahrhunderts Orgelbauer und Organisten oftmals identisch sind, halte ich es für angebracht, zumindest für diesen Zeitraum, beide in einem Katalog zu vereinen.

zu dem des französisch-burgundisch-niederländischen Kulturkreises noch recht wenig wissen, geklärt werden könnte.

Da nun ein solches, als Ergänzung zu Eitners Quellenlexikon gedachtes Nachschlagewerk, das mir zu sinnvoller Planung weiterer Studien zur Orgelgeschichte des Mittelalters und der Renaissance unerlässlich scheint, unter den heutigen Voraussetzungen vermutlich nicht so bald in Angriff genommen werden kann, glaube ich das von mir bis jetzt gesammelte Material vorlegen zu sollen, das einen bescheidenen Vorstoß in diese Richtung bedeutet, dem vielleicht manche Anregungen zu weiteren Forschungen entnommen werden können und das vor allem, wie ich hoffe, sichtbar werden läßt, daß, wie vor rund dreißig Jahren die Probleme der Barockorgel im Mittelpunkt musikwissenschaftlichen Interesses standen, es heute die der Orgel des Mittelalters und der Renaissance sind, die nach einer Lösung verlangen.

Aus der Fülle der Fragen, die hierbei auftauchen, sei zum Abschluß nur noch eine herausgegriffen, die mir besonders wichtig scheint, die Frage nach dem Anteil der deutschen Landschaften und Stämme an der Orgelgeschichte, vor allem am Orgelbau. Sie scheint vielleicht im Hinblick auf unsere Quellenkenntnisse verfrüht, aber eine Reihe von Beobachtungen, die bereits an dem vorliegenden Material gemacht werden können, zwingen zu ihrer Berücksichtigung von Anfang an. Auch scheint mir gerade die Orgelbaugeschichte in ihrer doppelten Bindung an die musikalisch schöpferischen wie an die handwerklichen Gegebenheiten besonders geeignet, diese Frage, der von der Musikgeschichtsschreibung im Gegensatz zur Kunstgeschichte oder Literaturgeschichte noch immer ausgewichen werden mußte, einmal grundsätzlich zu stellen und durch sie zugleich eine tiefere Einsicht in den musikalisch schöpferischen Anteil der verschiedenen Landschaften selbst zu gewinnen.

Zwei Behauptungen vor allem sind es, die in diesem Zusammenhang auf ihre unbedingte Gültigkeit überprüft werden müssen: der immer wieder betonte Einfluß des niederländischen Orgelbaus auf den deutschen, besonders den „mittelrheinischen“, Orgelbau um 1500, ausgeprägt in Werk und Lehre von Arnold Schlick, und die zwar nicht ganz so prägnant ausgesprochene, aber letztlich so gemeinte Ansicht, der Orgelbauer sei durch die Lande gewandert und habe mehr oder weniger ungebunden, bald hier, bald dort, seine Werke geschaffen. Beide Anschauungen scheinen mir zumindest revisionsbedürftig.

Daß Schlick, übrigens schon seit 1492, vermutlich aber seit noch früherer Zeit in kurpfälzischen Diensten¹⁸, enge Beziehungen zu den Niederlanden gehabt hat und, falls nicht schon vorher, so doch (wenn urkundlich auch noch nicht belegbar) sicherlich 1496 mit Philipp dem Aufrichtigen anläßlich der Übergabe der Niederlande an Philipp den Schönen dort weilte, steht außer Frage und ergibt sich aus den Beziehungen der pfälzischen Kurfürsten zu Philipp dem Schönen und Karl V. fast zwangsläufig¹⁹. Auch ist er, was noch wenig beachtet wurde, mit Henry Bredemers zum Beispiel, nicht erst bei der Aachener Krönung Karls V. zusammengetroffen

¹⁸ Rechnung der Straßburger Münsterfabrik, ULF Werk 43. Vgl. auch G. Pietzsch: *Gedanken zu einer pfälzischen Musikgeschichte* (Pfälzer Heimat VII 1, Anm. 36).

¹⁹ Dazu vgl. die Einleitung zu *Arnold Schlick, Hommage à l'empereur Charles-Quint, dix versets pour orgue*, transcrits par M. S. Kastner et M. Querol-Calvalda, Barcelona 1954.

(er hatte ihn dann etwa sieben Monate lang, während des Aufenthalts Karls V. in Mainz, Worms, Heidelberg und auf Neuschloß²⁰, in unmittelbarer Nachbarschaft, sondern sie hatten sich zweifelsohne schon 1503 in Heidelberg kennengelernt²¹. Aber ob diese Begegnungen und Schlicks Reisen durch die Niederlande den deutschen Orgelbau tatsächlich so tief beeinflußt haben und ob es wirklich so ausgesprochen niederländische Merkmale waren, die Schlick an den dortigen Orgeln studieren konnte, scheint mir doch noch fraglich. Wenn dem so wäre, dann müßten doch wohl auch niederländische Orgelbauer am „fränkischen Oberrhein“ nachgewiesen werden können, zumindest seit Schlicks sehr einflußreicher Tätigkeit als Orgelexperte²². Das aber ist nicht der Fall. Man begegnet ihnen erst seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Hoghe, Adrian von Florichem, Niehoff usw.) Bis zum Tode Schlicks dagegen kann man nur den umgekehrten Weg feststellen. Die deutschen Orgelbauer (Liebing Süß²³, Hans Süß, Hans von Koblenz, Peter Breißer u. a. m.) wandern nach den Niederlanden und — was entscheidend ist — bleiben dort. Lediglich Hans Süß macht, in der ersten Hälfte seiner Tätigkeit, davon eine Ausnahme. Er kehrt zweimal zurück, einmal 1511 nach Hagenau und dann 1516 nach Straßburg. Aber daß er gerade in Hagenau (wenn auch aus nicht geklärten Gründen), dem Einflußbereich Schlicks, nicht zum Zuge kam, sondern dieser Erweiterungsbau schließlich Hans Dinkel, der in engster Zusammenarbeit mit Schlick schuf, übertragen wurde, gibt doch zu denken. Angesichts der Tatsache, daß zu der gleichen Zeit, als diese Meister nach den Niederlanden zogen, andere deutsche Orgelbauer in großer Zahl im Baltikum und in Schweden, in Italien und in Spanien tätig waren²⁴, aber auch schon vorher, in den für die Mehrstimmigkeit entscheidenden Jahren um 1400, deutsche Orgelbauer in Italien und Frankreich wirkten²⁵ und andererseits, als die niederländische Invasion rheinaufwärts begann, noch

²⁰ Die Gehaltsliste der Mitglieder der Hofkapelle Karls V. von 1521, ausgestellt in Mainz, bei M. Gachard: *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, T. II, Brüssel 1874, S. 511; ein Überblick über die Reisen Karls V. und die Aufenthaltsdauer in Mainz, Oppenheim, Worms, Heidelberg und Neuschloß in der gleichen Sammlung, S. 27 ff.

²¹ Zu der Reise Philipps des Schönen vgl. die oben genannte Sammlung von Gachard, T. I 123 ff., zu Bredemers S. 346. Eine Gehaltsliste der Mitglieder der Hofkapelle Philipps des Schönen aus dem Jahre 1503, in Heidelberg erstellt, ist überliefert in Lille, Arch. du Nord, B. 3461/121.412.

²² Seit etwa 1500 regelmäßig nachweisbar in Hagenau, Speyer und Neustadt/Weinstraße.

²³ Seine Abstammung und Herkunft ist noch ungesichert, doch liegt es nahe, auch seine Heimat in Franken zu suchen. Vgl. dazu den Beitrag über ihn in der Fortsetzung dieser Studie.

²⁴ Zu einer ersten Orientierung kann der Exkurs über die Organisten und Orgelbauer bei Moser, *P. Hofhaimer*, S. 84 ff., dienen.

²⁵ Einer der bedeutendsten in Frankreich war zweifelsohne Heinrich von Salzwedel (Henricus de Saxonia, Henri Alamand). Zu ihm finden sich in der Literatur zur Orgelgeschichte, allerdings sehr verstreut und versteckt, und ohne daß die Identität dieser drei Namensträger erkannt wurde, verschiedentlich kurze Hinweise. Es scheint, daß zuerst Dufour und Rabut (*La musique en Savoie*, 1878, 19) auf ihn hingewiesen haben. Bei ihnen heißt es, daß er 1402 dem Hofhalt des Grafen von Savoyen als „ménétrier de cordes et d'orgues“ des Prinzen angehört habe. F. Saraceno (*Giunta ai giullari e menestrelli, viaggi, imprese guerresche dei principi d'Acaia*, in *Curiosità e ricerche di storia subalpina* IV, 1880, 209) korrigiert die Jahreszahl in 1401, die A. Pirro (Festschrift für Guido Adler, 1936, 75 und *Bulletin de la SIM* II, 30) übernimmt und zu der er weiter mitteilt, daß Heinrich Determinant der deutschen Nation an der Sorbonne 1407 war, 1423 Nov 16 zum Organisten der englischen und deutschen Nation an St. Mathurin gewählt und schließlich 1415 Apr 10 nach einem Probespiel (an dem offenbar mehrere Bewerber teilgenommen hatten) zum Organisten an Notre Dame in Paris bestellt wurde. Über die Dauer seiner Amtstätigkeit sagt Pirro nichts, sondern fügt nur hinzu, daß ihn infolgedessen Sigismund, der im März 1416 in Begleitung von Oswald von Wolkenstein durch Paris kam, gehört haben könnte. Durch Moser (*Hofhaimeriana* in *ZfMw* XV, 130) ging diese Nachricht, ohne daß dabei der früheren Zugehörigkeit zum Hof von Savoyen gedacht wird, in die deutsche Literatur über. F. Raugel (*Les grandes orgues des églises de Paris*, 80) gibt nur an, daß 1415 der Organist an Notre Dame ein Meister Henricus de Saxonia, „bachelier en médecine“, war, während Y. Rokseth (*La musique d'orgue*, 1930, 27, 160) wohl den „Henri Alamand“ in Savoyen zitiert (nach Dufour-Rabut) und ebenfalls den Pariser Organisten „Henricus de Saxonia“, ohne jedoch ihre Identität zu erkennen. Dafür aber bereichert sie die bisher zitierte Literatur um die wichtige Mitteilung (nach Arch. nat. LL 112, p. 52); „Magister Henricus de Saxonia receptus

in England festgestellt werden können, bedarf also wohl dieser ganze Fragenkomplex, der bislang in vielleicht zu enger Beziehung zum kompositorischen Schaffen gesehen worden ist, einer erneuten, grundsätzlichen Überprüfung.

Ähnliche Vorsicht und Zurückhaltung scheint uns auch bei der Frage nach den Wirkungsbereichen der Orgelbauer geboten. Aus den beiden Arbeiten, die sich bisher am umfassendsten mit der Orgelbaugeschichte zwischen 1450 und 1550 befassen, dem Hofhaimerbuch von Moser und I. Rückers *Orgeln am deutschen Oberrhein*, kann man leicht den Eindruck gewinnen (und gelegentlich wird das auch angedeutet), als hätten Orgelbauer — fast schon im Sinne selbstherrlicher Renaissancekünstler — Deutschland kreuz und quer durchwandert und dort ihre Werke geschaffen, wo es sich ihnen zu lohnen schien. Das, was ich soeben über die Tätigkeit deutscher Orgelbauer im Ausland sagte, könnte sogar diese Ansicht zu stützen scheinen. Allein, wenn man sich auch hier wieder einmal an Hand des Katalogs die Zahl der Meister vor Augen führt, die sich durch eine ausgesprochene Wanderlust auszeichnen, so wird man feststellen, daß sie gegenüber den ortsgebundenen Meistern nur einen geringen Prozentsatz darstellen. Ferner wird man beobachten können, daß wiederum bei den meisten von ihnen diese Wanderungen nur anscheinend ungebunden und aus dem eigenen unbändigen Wandertrieb heraus zu erklären sind. Sie ergeben sich vielmehr in den überwiegenden Fällen aus der Einflußsphäre des Mäzens, in dessen Diensten sie stehen, seien es der Kaiser, der König, ein Kurfürst oder eine Kongregation. Letzten Endes bleiben von ihnen nur wenige übrig, deren Wirkungsbereich — vorläufig — nicht von hier aus geklärt werden kann²⁶. Für die überwiegende Anzahl dagegen (und nicht nur die unbedeutenden Meister) scheint die Diözese bzw. die Erzdiözese der naturgegebene Tätigkeitsbereich. Von hier wird man ausgehen müssen, wenn man nach dem Anteil der verschiedenen deutschen Gebiete an der Geschichte des Orgelbaus und seiner gegenseitigen Beeinflussung fragt; denn erst von hier aus wird verständlich, warum z. B. trotz so naher Nachbarschaft wie zwischen Koblenz und Frankfurt a. M. keiner der vielen Frankfurter Meister (mit Ausnahme des Leonhard Mertz) in Koblenz baute und andererseits kein Trierer Orgelbauer im Bereich des Erzbistums Mainz nachweisbar ist. Wenn dann aber wohl wieder ein Austausch zwischen den Städten Mainz, Frankfurt a. M., Worms, Heidelberg und Speyer trotz der politischen Grenzen und Gegensätze feststellbar ist, dagegen nur in Ausnahmefällen zwischen diesen Städten einerseits und den oberrheinisch-alemannischen Gebieten (Freiburg, Straßburg, Basel) andererseits beobachtet werden kann, so wird man daraus folgern müssen, daß bei Erzdiözesen von besonders großem Umfang, eben vor allem bei Mainz, noch das völkische Element berücksichtigt werden muß.

Während ich mich mit diesem Problem beschäftigte, begegnete ich in der Studie von W. Hotz *Der Hausbuchmeister Nikolaus Nievergalt und sein Kreis* den

est in organizatorem ecclesie ad vadia xxvi l. p. annuatim et tenebitur ludere in xxiii festis sibi declaratis, in primis vesperis, in missa Kyrie, Gloria in excelsis, sequentia, Sanctus, Agnus, et reparare ipsa organa usque ad summam xl solidorum p., cum indigebunt reparationem, et capitulum solvet residuum si plus decustent ad reparandum.“ Da in dem gleichen Register (p. 38) von dem Orgelbauer gesprochen wird, den der Organist der Kirche „Reginald“ von Reims zur Reparatur der Orgel empfohlen hat, so darf wohl daraus geschlossen werden, daß Henricus de Saxonia auch sonst in Frankreich, bzw. in Reims, sich eines bedeutenden Rufes erfreut hat und zu Reims in engeren Beziehungen gestanden zu haben scheint. — Zu den deutschen Orgelbauern in Italien vgl. R. Lunelli, *Der Orgelbau in Italien*, Mainz 1956.

²⁶ Dazu gehört in erster Linie die Tätigkeit des Liebling Süß.

gleichen Feststellungen²⁷. Ich übernahm von ihm den Ausdruck „fränkischer Oberrhein“ und unterscheidet demnach die Landschaften längs des Rheines in alemannischen Oberrhein, fränkischen Oberrhein, Mittelrhein und Niederrhein, wobei am Niederrhein (Erzbistum Köln) selbstverständlich die Gebiete westlich von Maas und Ems, also die eigentlichen Niederlande, zunächst unberücksichtigt bleiben²⁸.

An Studien zur Orgelgeschichte in diesen Landschaften werden sich dann solche zu denen des Erzbistums Bremen—Hamburg, der niederdeutschen Gebiete des Erzbistums Mainz, des Erzbistums Magdeburg, der mitteldeutschen Gebiete des Erzbistums Mainz, des Erzbistums Prag sowie des Erzbistums Salzburg anschließen. Nach Möglichkeit soll als Ergänzung dazu auch noch die Tätigkeit deutscher Orgelbauer im Patrimonium Aquileja (Erzbistum Udine) berücksichtigt werden.

Ich hoffe, daß damit ein Überblick geschaffen wird, der gestattet, manches abzulesen, was bisher noch verborgen war, der vor allem aber auch zu weiteren, intensiveren Studien anregt und damit die Voraussetzungen zur Abfassung eines Katalogs der Orgelbauer und Organisten schaffen hilft.

(Wird fortgesetzt)

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE, (OBERBAYERN)

(3. Fortsetzung)¹¹

192

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

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. II, 56 p. (incl. Front.), [4] p., 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue, Vorwort. Weder Corneille noch Lully erwähnt. Die [4] p. enthalten: „Permission pour tenir Academie royale de musique.“

Loewenberg 1679, vgl. Sonneck 212.

R 407/2

Bellérophon. Vgl. Arlequin Bellerophon, Parodie.

193

Arien und Gesänge aus dem Singspiel: **Belmonte und Konstanze** in drei Aufzügen. Freibearbeitet nach Bretzner. Die Musik ist vom Herrn Mozart.

Berlin, 1788.

32 p., 9,8 x 16 cm.

Rollenbesetzung.

Loewenberg 1781, Sonneck 442.

18 153

194

BELPHEGOR, COMEDIE-BALET, PAR M. LE GRAND. Comedien du Roy. REPRESENTÉE PAR LES Comediens Italiens ordinaires du Roy. A PARIS, Chez BRIASSON, rue S. Jacques, à la Science.

²⁷ Vgl. dazu Anm. 1.

²⁸ Über den niederländischen Orgelbau zwischen 1450 und 1550, mit dem Schwerpunkt in 's Hertogenbosch, ist in Kürze eine aufschlußreiche Arbeit von M. A. Vente (Utrecht) zu erwarten.

¹¹ Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und 487 ff. sowie Jahrg. XI, S. 54 ff.

M.DCC.XXVIII.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson t. IV, 81 [2] p. 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte. Komponist nicht erwähnt. 14 199/4

195

LE BERGER D'AMPHRISE. Comedie Française, en trois Actes. Représentée le 20 Février 1727.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i. p. 185—193, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie Texte. Der Verfasser, de l'Isle, ist nicht erwähnt. Musik von Mouret (nicht erwähnt). 14 199/1

Bertholde à Paris. *Siehe* Ninette à la cour, Parodie.

Le besoin d'aimer. *Siehe* La fille inquiète.

196

Die beständige Liebe Wurde an dem hochehrwürdigen Geburtstags-Feste Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, HERRN Johann Friedrichs, Fürstens zu Schwartzburg, derer vier Grafen des Reichs, auch Grafens zu Hohnstein, Herrns zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg etc. etc. Nachdem solches am 8ten Jan. 1750 feyerlich begangen worden, Auf gnaedigsten Befehl in nachstehendem Singe-Spiel unterthaenigst aufgefuehret Von der Fuerstl. Hof-Capelle.

Rudolstadt, Gedruckt bey Joh. Heinr. Loewens, F. S. Hofbuchdruckers hinterl. Wittwe.

[23] p., 20,3 x 33 cm.

Drei Akte, Vorbericht. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt. 4° R 99

197

Die Beständigkeit deß Ulysses. Sing-Spiel / An dem Glorwürdigsten Namens-Fest / Der Roem. Kayserl. Mayestaet LEOPOLD Deß Ersten / Auff Allergnaedigsten Befehl Der Roem. Kayserl. Mayestaet ELEONORA MAGDALENA THERESIA Im Jahr 1700. In die Music gebracht / von H. Carlo Augustino Badia / der Roem. Kays. Maj. Componisten. Mit den Arien zu den Balleten H. Johann Joseph Hoffers / Ihro Kayserl. Majest. Violinisten.

Wienn in Oesterreich / Bey Susanna Christina Cosmerovin / Kayserl. Hof-Buchdruckerin.

[64] p., 2 Tafeln von J. U. Krausen nach Entwürfen von Burnacini. 14 x 17,5 cm.

Autor nicht erwähnt. Nach Allacci stammt der Text von Donato Cupeda. Sonneck gibt G. B. Ancioni an (für die italienische Ausgabe).

Allacci 227, vgl. Biach-Schiffmann 122, vgl. Sonneck 326.

R 32

198

Die betrogne Arglist, ein Singspiel in einem Aufzuge.

In Musik gesetzt von Joseph Weigl. Aufgefuehrt im kaiserl. koenigl. National-Hof-theater.

WIEN, bey Joseph Edlen von Kurzbeck. 1783.

27 p., 10,5 x 17,5 cm. (Sammelband).

Text von F. L. Schmiedel.

Vgl. Sonneck 1114.

20 579

199

Der Betrug aus Liebe, Eine Operette in drey Aufzuegen.

Leipzig, bey Adam Friedrich Boehme, 1778.

108 p., 10 x 16,4 cm.

Weder der Komponist, Rudolph Zumsteeg, noch der Verfasser erwähnt.

15 578

200

BETULIA LIBERATA. Azione sacra scritta dall'Autore in Vienna d'ordine dell'Imperator CARLO VI. ed eseguita la prima volta con Musica del REUTTER nella Cappella Imperiale l'anno 1734.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. XI, p. 45—85,
2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von Daniotto u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.
Vgl. Salvioli 529 f. R 251/11

201

Arien und Gesaenge aus den **beyden kleinen Savoyarden.** Ein Singspiel in einem Aufzuge, Nach dem Franzoesischen. Die Musik von Dalayrac.

Augsburg 1795.

16 p., 10 x 16,8 cm.

Verfasser ist H. G. Schmieder.

17 872

202

Die Bezauberten. Eine komische Oper in einem Aufzuge. Nach dem Franzoesischen der Madame Favart. Verfertigt und in Musik gesetzt von Johann André.

Berlin, bey Christian Friedrich Himburg, 1777.

70 p., 10,9 x 17,6 cm.

Sonneck 222.

16 782

Die bezwungene Beständigkeit. *Siehe* La costanza sforzata.

203

Biondetta. Ein allegorisches Schauspiel mit Gesang in vier Aufzuegen von Karl Christian Engel.

Berlin, bey Friedrich Mauer. 1792.

xvi, 168 p., Front. von S. Halle, 9 x 15,5 cm. In Sammelband.

Vier Aufzüge. Der Komponist, Friedrich Adam Hiller, ist nicht erwähnt.

13 565

204

LA BOHÉMIENNE, COMÉDIE EN DEUX ACTES ET EN VERS, MESLÉE D'ARIETTES, TRADUITE DE LA ZINGARA, INTERMEDE ITALIEN. Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 28 Juillet 1755.

A PARIS, Chez N.B.DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. ii, 43, 31, 36 p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Der Komponist, Rinaldo da Capua, ist nicht erwähnt. Vgl. die Ausführungen bei Sonneck.

Sonneck 1169.

15 433/2

205

LA BOHEMIENNE, COMÉDIE EN DEUX ACTES, ET EN VERS, MELÉE D'ARIETTES, TRADUITE DE LA ZINGARA, INTERMEDE ITALIEN. Representée par les Comediens françois de la Cour sur le nouveau Théâtre de S. A. Electorale de Saxe, à Dresde.

Avec Approbation. Dans la Librairie de GRÖLL. 1764.

39 p., 10 x 16,4 cm.

Der Komponist, Rinaldo da Capua, sowie der Verfasser, Favart, nicht erwähnt.

18 136

206

LA BOÎTE DE PANDORE. Pièce d'un Acte. Représentée par la Troupe du Sieur Francisque à la Foire de Saint Laurent. 1721.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. IV, p. [375]—428, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text laut Anmerkung p. 2/t. IV von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval. Ohne Musik. Sonneck 480. R 408/4

207

LE BON-HOMME CASSANDRE AUX INDES, PARADE.

Théâtre des Boulevards, t. iii, Mahon 1756, Langlois, 52 p., 9,5 x 16,2 cm.

p. 50 ff.: Divertissement. Verfasser nicht erwähnt.

14 203/3

208

LA BONNE FEMME, PARODIE DE L'OPERA D'HIPERMNESTRE.

Par les Srs DOMINIQUE & ROMAGNESI, Comédiens 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. [37]—72, 9,8 x 15,7 cm.

Ein Akt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

18 000/4

209

—, Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. III, p. [125]—162. 17 961/3

Le bonnet de Mercure. *Siehe* Les étrennes de Mercure.

Les bottes de sept lieues. *Siehe* Arlequin, roi des Ogres.

210

LE BOUQUET DE THALIE, PROLOGUE En Prose & en Vers. Donnée avant la représentation de la Partie de Chassé de Henri IV, Comédie en trois Actes.

Théâtre de Société, Nouv. édit., t. i. La Haye 1777, Gueffier, p. [77]—132, 9,5 x 16,7 cm. p. 78: „Le Bouquet de Thalie, que l'on va lire, a été fait pour amener la Représentation de la Partie de Chasse de Henri IV, dans une petite fête que l'on donnoit. Ce Prologue est un badinage critique, mais sans amertume, & en action, de la Tragédie, de la Comédie larmoyante, du Théâtre de Société, & des Pièces à Ariettes.“ p. 122: „La Musique de cette Ariette est de la composition de Monsieur DE MONSIGNY.“ p. 128: „Les couplets sont de M.L. . . . le premier Chansonnier de notre siècle, sans contredit, pour la noblesse, l'agrément, la finesse & la délicatesse de ses idées, dans les Couplets de société qu'il compose.“ Die Melodien sind in den Text eingestreut. Text von Charles Collé. 14 204/1

211

LE BOUQUET DU ROI, OPÉRA-COMIQUE, EN UN ACTE, Représenté sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, le 24 Août 1753.

Vadé, Oeuvres, t. i., La Haye 1785, Gosse, p. [81]—110, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Vaudevilles. Rollenbesetzung. Nur Szene 4 und 6 von Vadé (vgl. die Fußnoten). p. 107—110 Melodien.

Komponist bzw. Bearbeiter nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 230 (betr. Aufl. 1760).

19 814/1

Le bourgeois de Falaise. *Siehe* Le Bal.

212

LE BUCHERON, OU LES TROIS SOUHAITS. COMEDIE EN UN ACTE, MÊLÉE D'ARIETTES. REPRESENTÉE PAR LES COMEDIENS FRANÇOIS DE LA COUR SUR LE NOUVEAU THÉÂTRE DE S. A. E. DE SAXE, A DRESDE. 1765. AVEC APPROBATION DE LA COUR. CHEZ GEORGE CONRAD WALTHER, LIBRAIRE DE LA COUR.

78 p., 9 x 15,7 cm. (Sammelband.)

Der Komponist, Philidor, ist nicht erwähnt. Text von Jean François Guichard und Castet (nicht erwähnt). p. [3]—5 „Conte de feu Mr. Perrault, qui a donné lieu à la pièce.“

Vgl. die anderen Ausgaben bei Sonneck, Loewenberg 1763.

17 458

213

Des Buessenden Heiligen Siegmunds Zweyter Theil. Verfasser V.P.M.W.B. von S. Und In die Musik gebracht von Johann Ernst Eberlin Hochfuerstl. Truchseß und Kapellmeistern. SALZBURG, Gedruckt bey Johann Joseph Mayrs, Hof- und Akademischen Buchdruckers sel. Erbin.

[15] p., 15,5 x 19,4 cm.

Ein Akt. Text von Marian Wimmer. Musik, wie angegeben, von Eberlin.

R 342

214

LE CADI DUPÉ, OPERA-COMIQUE en un acte, mêlé d'Ariettes de la Composition de Mons. de Cheval. Gluck. [!]

MUNIC. Dans l'Imprimerie Thuille, 1766.

32 p., 9,7 x 15,6 cm.

Der Verfasser Lemonnier ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1761.

17 339

215

CADMUS ET HERMIONE, TRAGEDIE. EN MUSIQUE. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVII.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. I, 64 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

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

Loewenberg 1673. Vgl. Sonneck 241.

R 407/1

216

CADMUS ET HERMIONE, TRAGEDIE. EN MUSIQUE.

Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVII.

[Amsterdam, Antoine Schelte]. 64 p. 8 x 13,5 cm.

Fünf Akte, Prologue. Rollenbesetzung. Verfasser (Quinault) und Komponist (Lully) nicht erwähnt.

Loewenberg 1673. Sonneck 241.

R 529

217

LE CAHOS, AMBIGU COMIQUE. AVEC UN PROLOGUE. Représenté pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy, le 27. Juillet 1725.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, t. ii, Paris 1731, Briasson, p. [31]—94, 9,5 x 16,5 cm.

Verfaßt von Le Grand. Prolog und vier Akte. Parodie des „Ballet des éléments“. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Vgl. Sonneck 427.

17 961/2

218

C. FABBRIZIO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. I, p. [173]—270, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Licenza, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Caldara.

Vgl. Allacci 154, Salvioli 595, Sonneck 243, vgl. Loewenberg 1732.

15 881

219

Cajus Fabritius, Ein Sing- und Trauer-Spiel, Vorge stellt aufn Königl. Pohln. und Chur-Fürstl. Sächß. Schau-Platz zu Dreßden. Ins Deutsche aus dem Italienischen übersetzt.

DRESDEN, bey Gottlob Christian Hilschern, Königl. privil. Hof-Buchhändlern. 1734.

88 p., 10 x 16,5 cm.

Drei Akte. Widmung. Vorbericht. Der Verfasser, Apostolo Zeno sowie der Komponist Johann Adolf Hasse, sind nicht erwähnt. Zwei Zwischenspiele „Der Handwercks-Mann ein Edelmann“ p. 81—88. Übs. von Antonio Salvis „L'artigiano gentiluomo“.

Sonneck 244, Loewenberg 1732.

18 878

220

— Dasselbe. 2. Exemplar.

R 526

221

CALANDRO COMEDIA PER MUSICA rappresentata Nel Regio Teatro Privilegiato IN DRESDA NEL CARNEVALE del Anno 1748.

p. 5—101, 10,2 x 16,6 cm.

Musik von Johann Georg Schürer. Verfasser nicht erwähnt.

18 046

Le calife généreux. Siehe Arlequin Esclave a Bagdad ou Le calife généreux.

Callirhoé. Vgl. Calliroe.

222

CALLIROE. DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL GRAN TEATRO DI STUTGARD ALLA PRESENZA DELLE LORO ALTEZZE IMPERIALI PAOLO PETROVITCH, GRAN DUCA DI RUSSIA, E MARIA FEDEROWNA, GRAN DUCHESSA DI RUSSIA, NATA PRINCIPESSA DI WIRTEMBERG-STUTGARD. L'ANNO MDCCLXXXII.

STUTGARD, Nella Stamperia di COTTA, Stampatore Ducale.

145 p., 16,1 x 20,2 cm.

Drei Akte. Französische Titelseite. Italienisch-franz. Text. Argomento, Szenario, Rollenbesetzung. Weder der Verfasser, Mattia Verazi, noch der Komponist, Antonio Sacchini, erwähnt. Zwischen Akt 2 und 3 befindet sich „Rinaldo e Armida. Ballo eroico-pantomimo“, [13] p. (Beschreibung), Rollenbesetzung.

Vgl. Sonneck 280, vgl. Salvioli 605.

18 750

223

CAMILLO GENEROSO, DRAMMA, PER IL TEATRO DEL SERENISSIMO ELETTORE DI SASSONIA. L'Anno MDCXCIII—CAMILLUS Der Groß-Müthige . . .

DRESDEN / In der Chur-Fürstl. Sächß. Hoff-Buchdruckerey / Gedruckt durch Immanuel Bergen. [s. a.]

[140] p., 16 Tafeln nach Martin Kletzel von M. Bodenehr. Unsigniert sind die Tafeln 1—5, 9, 11, 13; 18 x 29,2 cm. Deutsch-italienischer Text.

Drei Akte, Argomento, Szenarium. Verfasser u. Komponist sind nicht erwähnt.

Sonneck 253.

4° R 51

224

LE CAPRICE AMOUREUX, OU NINETTE A LA COUR, COMÉDIE EN DEUX ACTES, MÊLÉE D'ARIETTES, PARODIÉES DE BERTOLDE A LA COUR. Par Monsieur FAVART. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 12 Mars 1756. Et ci-devant en trois Actes le 12 Février 1755. NOUVELLE ÉDITION Corrigée & conforme à la Représentation.

A PARIS Chez N. B. DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. iii, 82, 120 p., 11,3 x 17,8 cm. Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien nicht im Text, sondern auf p. [1]—98 („Ariettes de Ninette a la Cour, Parodie de la Bertholde a la Cour; Par M. Favart. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 12 Février 1756. Nouvelle Édition Corrigée, Et conforme aux Représentations“) und p. [99]—120 („Ariettes pour servir de supplément a Ninette a la Cour“) des Anhangs. Musik von Duni. Vgl. auch Nr. 629.

Vgl. Sonneck 210, Loewenberg 1755.

15 433/3

225

CAPTIVANS CAPTIVATA, Seu ISMERIA Per MARIAM MARIA. CELSISSIMO, AC REVERENDISSIMO S. R. I. PRINCIPI, AC DOMINO, DOMINO JOANNI ERNESTO Ex Illustrissimis COMITIBUS DE THUN ARCHIEPISCOPO SALISBURGENSI, S. Sedis Apostolicae Legato nato, S. R. I. Primati &c. &c. IN SCENAM PRODUCTA Ab Illustrissimâ, ac Studiosâ Juventute Universitatis Salisburgensis. Apud PP. Ordinis S. Benedicti. Anno M.DC.XCV.

Typis JOANNIS BAPTISTAE MAYR, Typographi Aulico-Academici.

[14] p., 14,5 x 18,7 cm.

Nur Inhaltsangabe des dreiaktigen Werkes, Prologus, Syllabus DD. Actorum (darunter die Musici). Komponist nicht erwähnt. Text von Vitus Kaltenkranter.

R 332

226

CARLO MAGNO FESTA TEATRALE IN OCCASIONE DELLA NASCITA DEL DELFINO Offerta alle Sacre Reali Maestà Cristianissime DEL RE, E REGINA DI FRANCIA DAL CARDINALE OTTOBONI PROTETTORE Degl' Affari della Corona.

IN ROMA, 1729. Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Front., [22], 64 p., 14 Kupfertafeln (incl. Front.), 29 x 39,8 cm.

Drei Akte. Text von Pietro Ottoboni. „Notizia istorica“ („Avertissement historique“), Szenario, Name des Komponisten Giovanni Costanzi.

Erstaufführung: Oktober 1729 Rom, Palazzo Ottoboni.

Salvioli 656 f., vgl. Sonneck 259.

4° R 18

227

LE CARNAVAL DE VENISE, BALLET. En trois Actes, & un Prologue. Representé par l'Académie Royale de Musique, le . . . Mai 1699.

Oeuvres de M. Regnard, t. iv, Paris 1758, p. [235]—292, 8 x 13,4 cm.

Der Komponist, André Campra, ist nicht erwähnt.

15 350/4

228

CASSANDRE ASTROLOGUE, OU LE PRÉJUGÉ DE LA SYMPATHIE, COMÉDIE-PARADE, En un Acte et en Vaudevilles; Représentée, pour la première fois, à Brunoi, devant MONSIEUR, Frere du Roi, le Jeudi 23 Novembre 1780; à Paris, le Mardi 5 Décembre suivant; et à Versailles, devant LEURS MAJESTÉS, le Vendredi 16 Mars 1781, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. i, London 1785, p. [129]—170, 7,3 x 11,8 cm.
Text von de Piis et Barré. 977/1

229

CASSANDRE OCULISTE, OU L'OCULISTE DUPE DE SON ART, COMÉDIE-PARADE, En un Acte et en Vaudevilles; Représentée, pour la première fois, à Paris, le Mardi 30 Mai 1780; et à Versailles, devant LEURS MAJESTÉS, le Vendredi 3 Novembre suivant, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et M. Barré, t. i, London 1785, 39 p., 7,3 x 11,8 cm.
Text von de Piis u. Barré. 977/1

230

CASTORE E POLLUCE. TRAGEDIA LIRICA IN TRE ATTI DA RAPPRESENTARSI IN MONACO NEL NUOVO TEATRO DI CORTE PER COMANDO DI S.A.S.E. CARLO TEODORO CONTE PALATINO DEL RENO, DUCA DELL'ALTA E BASSA BAVIERA, E DEL PALATINATO SUPERIORE &c. ARCHIDAPIFERO ED ELETTORE &c. NEL CARNOVALE DELL'ANNO MDCCLXXXVIII.

85 p., 10 x 16,3 cm.

Drei Akte. Argomento. Vorrede. Rollenbesetzung. Szenarium. Name des Komponisten Georg Joseph Vogler. Verfasser des franz. Textes ist P. J. Bernard, Übersetzer C. Frugoni.

Loewenberg 1787, Sonneck 264. 18 174

231

CATONE IN UTICA. Rappresentato con Musica del VINCI la prima volta in Roma nel teatro detto delle Dame, il Carnevale dell'anno 1727.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. IV, 142 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento.

Vgl. Salvioli 689, 691, vgl. Sonneck 266. R 251/4

232

IL CAVALIERO ERRANTE. DRAMMA EROICOMICO PER MUSICA da rappresentarsi nel piccolo Teatro Elettorale in Dresda L'Anno 1780.

Nella Stamperia Elettorale.

141 p., 10 x 16,5 cm.

Zwei Akte. Name des Komponisten Tommaso Traetta. Der Verfasser, Giovanni Bertati, ist nicht erwähnt.

Sonneck 270, vgl. Loewenberg 1778, vgl. Salvioli 696. 18 135

233

LOS CAZADORES. ZARZUELA.

Fiestas, Madrid 1764, Ibarra, p. 5—232, 10,4 x 16 cm. (Sammelband)

Zwei Akte. Rollenbesetzung. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt. 18 500

234

LA CEINTURE DE VENUS. Pièce en deux Actes. Par M. le S^{***}. Représentée à la Foire de S. Germain 1715.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. I, p. [287]—349, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Alain René Le Sage, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 271.

R 408/1

235

CELEBRANDOSI DA RR. PP. AGOSTINIANI SCALZI IL LORO CAPITULO PROVINCIALE NELL' ILLVSTRISSIMA CITTA' DI FERMO ORATORIO A quattro voci da cantarsi nella Chiesa di S. AGOSTINO de RR. PP. Agostiniani l'Anno 1736. in onore della Gloriosa V. e M. S. BARBARA. DEDICATO AL MERITO SEMPRE GRANDE DELL' ILLVSTRISSIMO SIGNORE GIVSEPPE GIACINTO ALLEMANN De Baroni Sovrani del Faucigni Conte di Castel nuovo di Redortier &c. Cavaliere dell' Ordine di S. Gio: Gerosolimitano Patrizio di Carpentras. MVSICA del Signor Dottore PIER DOMENICO GENTILVCCI Maestro di Capella di S. SPIRITO della Congregazione Dell' Orotorio di Fermo. FERMO, MDCCXXXVI.

Per Gio: Francesco de'Monti, e Frat. Sampatori [!] Camerali, & Arcivescovali. Con Licenza de' Superiori.

xv p., 14,2 x 19,8 cm.

Zwei Teile.

16 985

236

Cephalus und Prokris. Ein Melodrama von Karl Wilhelm Ramler.

Berlin, gedruckt bey George Jakob Decker, Koenigl. Hofbuchdr. 1778.

29 p., 10,6 x 17,8 cm.

Ein Akt. Vorbericht. Der Komponist, Johann Friedrich Reichardt, ist nicht erwähnt.

17 757

237

CE QUE DIEU GARDE, EST BIEN GARDÉ. PROVERBE—COMÉDIE

Théâtre de Société, t. i, La Haye 1777, Gueffier, p. [361]—391, 9,5 x 16,7 cm.

Ein Akt. Ohne Melodien, nur Text. Verfasser (Charles Collé) nicht erwähnt. 14204/1

238

LA CHERCHEUSE D'ESPRIT. OPERA COMIQUE.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vi, 59 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Text in Prosa und Vaudevilles. Ohne Melodien. Komponist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 276, Loewenberg 1741.

15 433/6

239

LES CHINOIS. COMEDIE EN CINQ ACTES, Mise au Théâtre par Messieurs Regnard & du F^{***}, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le treize de Decembre 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iv, p. 211—278, 1 Kupfer von Desrochers, 9,3 x 15,9 cm.

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

15 596/4

240

LES CHINOIS. COMEDIE EN CINQ ACTES, Mise au Théâtre par Messieurs Regnard & du F***, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le treize de Decembre 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iv, p. 163—209, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Regnard u. Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes. 14 208/4

241

LES CHINOIS, COMÉDIE EN UN ACTE, EN VERS, MESLÉE D'ARIETTES, PARODIE DEL CINESE: Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 18 Mars 1756. NOUVELLE ÉDITION.

A PARIS, Chez N. B. DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. iii, 39, 44 p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Auf p. [40] ein „Catalogue de musiques nouvelles relatives aux pieces de Théâtres, & autres“. Text von Favart und Naigeon (vgl. p. xix des Vorworts in vol. i des Théâtre). Musik von mehreren Komponisten, so u. a. von Pergolesi und Cocchi (Sonneck 284).

Sonneck 284.

15 433/3

242

IL CICLOPE. Breve Cantata a Due, scritta dall'Autore in Vienna, ed eseguita privatamente in Corte l'anno 1754. d'ordine dell'Imperator FRANCESCO I. desideroso di far prova della distinta voce di Basso d'un suo Confidente domestico.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 141—146, 9,5 x 17,5 cm.

Vgl. Sonneck 282, vgl. Savioli 752.

R 251/10

La cifra. Vgl. die Anmerkung zu La dama pastorella.

La cifra. Vgl. Das Kaestchen mit der Chiffer.

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

(Schluß)^{144a}

Ein weiteres Problem stellt das von P. Wagner speziell zu den mehrstimmigen Kompositionen des Codex Calixtinus geltend gemachte Argument der „*Unsänglichkeit*“ einer Melodie dar. Daß dieses als Beweis für instrumentale Bestimmung nur mit Zurückhaltung ins Treffen geführt werden kann, versteht sich; denn man kann die Frage, ob eine Melodie vokal oder instrumental sei, nicht aus der Perspektive eines „*Sänglichkeitsideals*“ beantworten, das nach Schering¹⁴⁵ zu allen Zeiten dasselbe

^{144a} Vgl. Jg. IX, S. 419 ff.; Jg. X, S. 279 ff., S. 397 ff., S. 497 ff.

gewesen sein soll. Es gilt vielmehr, die Stilkriterien unvoreingenommen zu untersuchen und, wenn eine Melodie mehr oder weniger extrem von der Norm des „Singstils“ abweicht, die Frage nach den Gründen aufzuwerfen. Diese Frage wird unterschiedlich zu beantworten sein, je nachdem plausible Gründe vorgebracht werden können, die die „unsangliche“ Melodik als trotz allem vokal oder aber als instrumental gemeint erkennen lassen.

Aus der Fülle solcher in den drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organen vorkommenden Stellen seien hier nur drei behandelt, zunächst eine organale Partie aus dem Organum „Viderunt“ von Perotinus¹⁴⁶, Takt 123–142:

The image displays a musical score for three voices and organ, spanning measures 125 to 142. The score is organized into three systems, each containing four staves. The top three staves of each system represent the voices, and the bottom staff represents the organ. The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line red staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Measure numbers 125, 130, 135, and 140 are indicated at the beginning of their respective systems. The organ part consists of a single melodic line with a steady rhythmic pattern, often featuring a duplum (double) of the vocal line.

145 Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento, SJMG XIII, 1911/12, S. 181, Anm. 2.

146 H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Organa . . .*, S. 12 f. Bemerkenswert ist die frappante Ähnlichkeit dieser Duplummelodik mit der Grundstimme des zweistimmigen Instrumentalsatzes, den J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde I*, Leipzig 1913, S. 225, wiedergibt!

Über dem Orgelpunkt des Tenors bringt das Duplum fünfmal eine Viertaktphrase. Diese gliedert sich in zwei Zweitaktphrasen, die bis auf den (einen Halb- bzw. Ganzschluß bildenden) letzten Ton identisch sind. Der Terzschrift aufwärts zu Anfang jedes Taktes ertönt insgesamt achtzehnmal. Es ist also ein völliges, ostinatomäßiges Stagnieren des Melos festzustellen. Ähnlich, wenn auch weniger extrem ausgeprägt, stagniert die Melodik im Triplum und Quadruplum.

Das Organum triplum „*Quindenis gradibus*“¹⁴⁷ enthält, Takt 23–45, folgende Diskantuspartie:

The image shows a musical score for a three-part organum (triplum) in G major, spanning measures 25 to 45. The score is written on three staves: Tenor (top), Duplum (middle), and Triplum (bottom). The Tenor part features a melodic line with a constant interval of a third, with lyrics 'ge - ni - tum' and 'ni - trix' appearing below it. The Duplum and Triplum parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and intervals. Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems. The lyrics 'me -' are visible at the bottom of the final system.

Im Tenor folgen 18 jeweils durch eine Pause voneinander getrennte Einzeltöne aufeinander; das Duplum weist zehn, das Triplum drei entsprechend isolierte Einzeltöne auf. Schließlich sei der Schlußabschnitt des „*Benedicamus Domino*“ II¹⁴⁸, Takt 179–203 wiedergegeben:

¹⁴⁷ ebenda, S. 78 f.

¹⁴⁸ ebenda, S. 124.

Der Tenor wird aus dreitönigen, jeweils durch eine Pause voneinander getrennten „Glockenmotiven“ im 5. Modus gebildet. Im Gegensatz zu dem überwiegend gleichzeitigen Erklängen der isolierten Einzeltöne in Beispiel 2 wird hier im Duplum und Triplum mit Einzeltönen weitgehend hoquetiert.

Dank der Übertragung des *Liber organi* durch William Waite¹⁴⁹ nach Wolfenbüttel 677 ist auch eine Stilkritik der Organa dupla möglich, die zu aufschlußreichen Ergebnissen führt. Als einziges Kriterium, das mit hoher Wahrscheinlichkeit auf instrumentale Bestimmung einer Melodie schließen lasse, bezeichnet Y. Rokseth¹⁵⁰ häufige, ungewöhnliche und schwer zu singende Intervalle, die aber erst im 14. Jahrhundert vorkämen: „*Le seul indice que témoigne avec une haute probabilité qu'une partie est destinée aux instruments, c'est l'écriture comportant fréquemment des intervalles mélodiques très larges dissonants et difficiles à chanter. Or, les*

¹⁴⁹ *The Rhythm of the twelfth Century Polyphony*, Anhang.

¹⁵⁰ *Du rôle de l'orgue* . . . , S. 48.

Als seltene Ausnahme begegnen auch in Vokalmelodik ungewöhnliche Sprünge, so in dem textierten Duplum des *Benedicamus Domino*-Tropus „*Stirps Jesse*“ u. a. zwei kleine Septimensprünge aufwärts. Vgl. J. Handschin, *Über den Ursprung der Motette* . . . , S. 198 f.

parties écrites de cette manière n'apparaissent pas avant l'ars nova, c'est à dire avant le deuxième tiers du quatorzième siècle." Daß diese Datierung nicht aufrechtzuerhalten ist, erwies sich bereits bei der Erörterung der mehrstimmigen Kompositionen u. a. des Codex Calixtinus. Es ist nun sehr bedeutsam, daß auch der *Liber organi* eine Fülle derartiger ungewöhnlicher Intervalle enthält. Aus Raumgründen kann hier nur eine summarische Statistik über die Frequenz gegeben werden:

Große Dezime aufwärts: 1; große None aufwärts: 1; große None abwärts: 5; Oktave aufwärts: 31; Oktave abwärts: 3; kleine Septime aufwärts: 29; kleine Septime abwärts: 3; große Sexte aufwärts: 22; große Sexte abwärts: 27; kleine Sexte aufwärts: 14; kleine Sexte abwärts: 4.

Tonwiederholungen lassen sich zwar gelegentlich auch in Melismen nachweisen, aber die stereotype Art, in der sie im Organum duplum verwendet werden, stützt doch ebenfalls die instrumentale Auffassung¹⁵¹. Als Beispiel mögen folgende Takte aus dem „*Alleluja Vs. Epulemur in azimis*“¹⁵² dienen, die zugleich die charakteristische Sequenzentechnik erkennen lassen:

Der Anfang des „*Alleluja Vs. Hodie Maria*“ interessiert wegen der ähnlichen Melodie im Duplum und wegen des Quartensintervalls zwischen Tenor und Duplum zu Beginn, sowie im 2. und 7. Takt:

In anderem Zusammenhang wurde bereits auf die Oktavierungspraxis des Orgel-Tenors hingewiesen, eine Praxis, die im vorliegenden Fall das Organum mit einem Quart-Oktav-Klang eröffnen läßt, während die Quarte ohne Ergänzung durch die Quinte laut Theoretikerzeugnissen unzulässig ist.

Die instrumentale Auffassung wird ferner durch das mehrfache Vorkommen durch Pausen isolierter Einzeltöne gestützt, so z. B. im Organum duplum „*Hec dies*“ (M. M. Nr. 4, S. 20). Sehr häufig finden sich die von den Theoretikern als „*currentes*“ bezeichneten Konjunkturen in stufenweiser Abwärtsbewegung: kleine Septime: 41; Oktave: 28; None: 3; Dezime: 3; Undezime: 1. In sieben Organa begegnen die charakteristischen „Glockenmotive“ nach Art des Organum triplum „*Benedicamus Domino*“ II. Gegenüber der umstrittenen Frage, wie weit die Dicantuspartien im *Liber organi* Leonins Urfassung oder Perotins Bearbeitung darstellen, dürfte man speziell diese rhythmischen Ostinati Perotin zuschrei-

¹⁵¹ Übrigens bezeichnet Y. Rokseth, *Le Contrepoint double vers 1248* (In: *Mélanges de Musicologie*, Paris 1933, S. 5), auch die Tonwiederholung als Indiz für instrumentale Bestimmung einer Melodie.

¹⁵² a. a. O., S. 132.

ben¹⁵³. Zugleich läßt das Alternieren zwischen organalen und Discantuspartien den Rückschluß zu, daß auch im Organum duplum die fraglichen Tenorpartien von den Cymbala ausgeführt wurden. Bemerkenswert ist, daß die im „Alleluya Vs. Posui adiutorium“¹⁵⁴ vorkommenden ostinaten Tenormotive auch von der Tonwiederholung Gebrauch machen:



Abschließend sei an die Beschreibung des Orgelspiels im „Orgelhymnus“ erinnert, die geradezu ein literarisches Pendant zu den stilistischen Charakteristika der Organa dupla darstellt. Dafür spricht die Erwähnung der Intervallsprünge („Saltu melico“), der currentes („transvolando facias“) und der alternierenden Satztechnik („diaphonico modo et organico“).

Zur Frage nach der authentischen Aufführungspraxis der Conductus hat neuerdings A. Hughes¹⁵⁵ Kriterien aufgestellt, die in Einzelfällen auf Mitwirkung von Instrumenten schließen lassen. So betont er u. a. die auffallende Tatsache, daß in der Schlußcauda des Conductus „Roma gaudens jubila“¹⁵⁶ die Unterstimme bis zum A hinabgeht, während sich der Ambitus in den textierten Partien auf die Oktave c–c' beschränkt. Er teilt ferner Conductus-Caudae mit, für die er präexistente instrumentale Herkunft nachgewiesen hat¹⁵⁷. Außerordentliches Interesse verdient schließlich sein Hinweis¹⁵⁸ auf ein zweistimmiges Alleluja in Wolfenbüttel 677, fol. 182, in dessen beiden letzten Takten zum Duplum eine zweite Stimme gesetzt ist:



Die instrumentale Bestimmung des Duplums kann mithin nicht in Zweifel gezogen werden (bemerkenswert sind außerdem auch hier die Tonwiederholungen!). Daß in der Instrumentalmusik die Stimmenzahl am Schluß einer Komposition vermehrt wurde, zeigt auch eine von J. Wolf¹⁵⁹ veröffentlichte Estampie mit drei-

153 Vgl. z. B. die rhythmischen Ostinati im Organum duplum „Hec dies“ (M. M. Nr. 4, S. 20 f.), die in H.s vokaler Interpretation fünfmal auf dem Vokal u gesungen werden! Mit Recht hat Luther A. Dittmer, *Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente* (Die Musikforschung X, 1957, S. 38, Anm. 17) seine Verwunderung darüber ausgesprochen, daß Waite „die . . . Idee der Priorität der peripheren und späten Hs. Wolfenbüttel 677 weiter fortpflanzt, indem er sie als die älteste erhaltene Fassung anerkennt; in der Tat stammt sie aus dem 14. Jahrhundert und aus Schottland; man hätte lieber die Florentiner Handschrift als Urtext benutzt gesehen“. Aber auch die Florentiner Handschrift stellt ja nicht den „Urtext“ des *Magnus Liber* dar. Wenn Leonin den *Magnus Liber* — nach Waite — zwischen 1160 und 1170 geschaffen hat und wenn das Werk gegen Ende des 12. Jahrhunderts von Perotin umgeformt worden ist — eine Umformung, die von den Zeitgenossen und Nachfahren als „Verbesserung“ empfunden wurde —, so spricht alles dafür, daß den Schreibern der *Magnus Liber* in der Umformung Perotins vorlag.

154 a. a. O., S. 238.

155 *Early medieval Music up to 1300*, (New Oxford History of Music II), London, New York, Toronto 1954, S. 310.

156 Vgl. die Veröffentlichung in *Historical Anthology of Music*, hrsg. T. Davison und W. Apel, Cambridge 1949, Nr. 38.

157 a. a. O., S. 333 ff.

158 a. a. O., S. 310 f.

159 *Die Tänze des Mittelalters*, AfMw. I 1918, S. 22 f.

stimmiger Coda. Aus Wolfenbüttel 677 teilt Hughes¹⁶⁰ das zweistimmige Responsorium „*Imitator Jesu Christi*“ mit, für dessen Duplum er vorschlägt: „... „*The upper voice is best played on a stringed instrument*“, obgleich hier keine dritte Stimme hinzutritt. Aus Faszikel 11 derselben Handschrift hat Handschin¹⁶¹ ein „*Alleluia Vs. Virga Jesse*“ mit dreistimmigem Schluß veröffentlicht, ferner an anderer Stelle¹⁶² eine „*Alleluia Vs. Angelus domini*“, das am Schluß des Alleluja wie des Versus durch eine dritte Stimme bereichert wird. Da Handschin vokal-solistische Ausführung des Duplums annimmt, ist es kein Wunder, daß er über das Hinzutreten der dritten Stimme schreibt: „*The entry of a third voice at the end of several of the compositions is very curious.*“

Wichtige Argumente für die instrumentale Bestimmung der angeblichen Conductus-„Melismen“ hat ferner Y. Rokseth¹⁶³ speziell an Hand der zweistimmigen Conductus in der Handschrift St. Victor vorgebracht. Sieht sie einerseits schon in der ligierten Schreibweise der sine littera-Abschnitte ein solches Argument, so legt sie doch das Schwergewicht ihrer Beweisführung auf die stilistischen Unterschiede zu den cum littera-Abschnitten, in rhythmischer, melodischer und satztechnischer Beziehung.

Für H. dagegen sind die sine littera-Abschnitte der Conductus vorbehaltlos „*Koloraturen*“ (M. M., S. 9). Konsequenterweise sieht er sich beim Conductus „*Ave Maria*“ (M. M., Nr. 7), Takt 56–64, zu einer u-Vokalise und zu Beginn des Conductus „*Dic Christi veritas*“ (M. M., Nr. 8) zu einer i-Vokalise sowie zu Wort- bzw. Silbenwiederholung genötigt. Die sine littera-Abschnitte zeigen nun Merkmale, die für instrumentale Bestimmung sprechen: 1. ungewöhnliche Melodiesprünge, so Nr. 7, Takt 25/26: verminderte Quinte in der Oberstimme; Septimensprung Takt 65/66; Mittelstimme, T. 87/88 ebenso; T. 95/96 und T. 109/110 in der Unterstimme; 2. durch Pausen isolierte Einzeltöne in Nr. 7, Takt 31–33: Oberstimme, 56–58: Unterstimme, 104–105: Oberstimme, 109–111 ebenso, Nr. 8 Takt 1–2 Unterstimme, 16–17 Oberstimme, 28–30 Unterstimme. 3. Hoquetustechnik in Nr. 8, Takt 50–52 zwischen den Oberstimmen; 4. ungewöhnlicher Ambitus in Nr. 7, Takt 35 und 37 (Unterstimme führt bis *d* hinab). Schließlich ist noch die—bereits von Handschin¹⁶⁴ hervorgehobene—„*motivische Arbeit*“ in den sine littera-Abschnitten von Nr. 8 bemerkenswert, wie sie in anderer Form von Y. Rokseth bei den zweistimmigen St. Victor-Conductus als Indiz für instrumentale Bestimmung betrachtet wird.

In dem von H. veröffentlichten St. Martial-Tropus „*Sancti spiritus assit*“ (Nr. 2) macht das Duplum in der ersten Zeile vor der Silbe „*as*“ der Grundstimme einen großen Septimensprung aufwärts, von der dritten zur vierten Zeile einen Nonensprung abwärts. Diese Sprünge, der Ambitus des Duplum (in der 6. Zeile bis zu *F*) und die häufigen Ton-

¹⁶⁰ *The origins of harmony with special reference to an old St. Andrews Ms.* In *The Musical Quarterly* XXIV, 1938, S. 181.

¹⁶¹ *Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit.* Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft I, 1924, Beilage.

¹⁶² *A monument of english mediaeval polyphony. The Manuscript Wolfenbüttel 677.* In *The Musical Times*, 1933, S. 703.

¹⁶³ *Le Contrepoint double vers 1248.* In *Mélanges de Musicologie*, Paris 1933, S. 5 ff.

¹⁶⁴ Im Artikel „*Conductus*“, MGG II, Sp. 1618.

wiederholungen sprechen gegen eine vokale Bestimmung¹⁶⁵. Auf eine Textierung des Duplum hat H. hier verzichtet, weil es schwer zu entscheiden sei, ob gleichzeitiger Silbenvortrag oder „Textvorausnahme“ vorliege, S. 6 f.: *„Freilich ist die Lösung der Frage sehr schwierig, da die aus dem Kloster St. Martial in Limoges stammenden Handschriften . . . die beiden Stimmen so wenig exakt übereinanderschreiben, daß eine sichere Entscheidung dieser komplizierten Frage nicht möglich ist, — häufig genug ist hier nicht einmal klar, wie die Noten der Oberstimme sich überhaupt auf die einzelnen Silben verteilen. Dagegen ist die Handschrift, die die Kompositionen von Santiago da Compostela überliefert, sehr viel zuverlässiger, und hier scheint es, als ob die Oberstimme auch häufig der Unterstimme in der Textdeklamation vorausgeht.“*

Auf eine wichtige Frage geht H. nicht ein: die Rhythmik dieser Tropen. Aus seiner rhythmisch amorphen Editionsform muß derjenige, der die Tropen interpretieren will, schließen, daß die Töne der Grundstimme in ständig wechselndem Dauerwert vorzutragen seien, je nach der Zahl der Töne des Duplum, die auf den Einzelton entfallen. Daß eine solche rhythmische Gestaltlosigkeit die authentische Form sein soll, ist aber zum mindesten sehr zweifelhaft¹⁶⁶.

X

Über das Problem der „Textbehandlung“ in den Notre-Dame-Organa schreibt H.¹⁶⁷: *„Bei vokaler Musik fragt der moderne Musiker zunächst nach der Behandlung des Textes, seiner Deklamation, dem Ausdruck seines Gehaltes in der Musik u. ä. Nichts von alledem in der Musik des zentralen Mittelalters! Der Aufbau eines Musikstücks wird hier beherrscht von rein konstruktiven Ideen . . . Nie aber kommt dem Text irgend ein eigener Wert zu, nie dient etwa die Musik zu seiner Ausdeutung und Verdeutlichung, noch nicht einmal seine Verständlichkeit wird betrachtet, — die weitgesponnenen Melismen binden noch nicht ein Wort zu einem Ganzen zusammen, geschweige denn, daß etwa ein Satz zu einer Einheit zusammenträte. Dies ist der Anlage des Ganzen nach oft gar nicht einmal möglich: Das Organum enthält ja nur die Partie des Solisten, die häufig genug aus ein oder zwei Worten besteht, deren Fortführung der Chor übernimmt . . .“*

Eine solche völlige Negierung des Wortsinns wäre in der gesamten Musikgeschichte einmalig¹⁶⁸. Will man im Bereich der späteren Vokalpolyphonie eine stark melismatische

¹⁶⁵ A. Gastoué, *L'orgue en France*, Paris 1921, S. 54, deutet diesen Tropus als zweistimmiges Orgelzwischen-spiel zum einstimmigen Sequenzvortrag. Das von ihm gegebene Notenbeispiel zeigt übrigens an der fraglichen Stelle des Duplum nicht, wie in der Übertragung von H., einen Septimen-, sondern einen Oktavsprung auf.

¹⁶⁶ Vgl. Walther Krüger, *Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepöde*. Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 240 ff.

¹⁶⁷ *Die drei- und vierstimmigen Organa . . .*, S. XXIV.

¹⁶⁸ W. Apel bekennt sich in seinem Aufsatz „*Stimme als Instrument*“ (in der Zeitschrift „*Stimmen*“, 1948, S. 404 ff.) zum Melismendogma hinsichtlich der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit und äußert darüber hinaus (S. 409), *„daß in einem speziellen Bereich der Musik des 16. Jahrhunderts die Idee der instrumentalen Singstimme nicht nur sich erhalten, sondern geradezu ihre vollkommenste Verwirklichung erreicht hat“*. Er weist auf Adrian Willaerts *Fantasia, Ricercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano et de altri autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti* von 1559 hin und deutet das „*per cantare*“ in dem Sinne, *„daß diese Kompositionen ohne Text gesungen, das heißt also, vokalisiert wurden. Genau gesehen, ist hier sogar die Interpretation als Vokalise nicht mehr ganz zutreffend, da ja diesen Kompositionen nicht nur ein durchgehender Text, sondern . . . jegliche Beziehung zu einem Wort und dem aus ihm abgeleiteten Vokal-klang abgeht. Natürlich ist es möglich, anzunehmen, daß bei der praktischen Ausführung die Melodien auf einen Vokal gesungen wurden, etwa das in der gegenwärtigen Praxis bevorzugte a-- . . . möglicherweise besser entsprochen haben möchte. Ist es aber unbedingt nötig, sich eines bestimmten Vokals beim textlosen Singen zu bedienen? . . .“* Apel schreibt ferner (Anm. 5): *„Dem hier durch Willaerts Ricercars repräsentierten Gebiet gehören unter andern auch Orlando di Lasso's ‚Cantiones sine textu‘ an, wie auch zahlreiche italienische Sammlungen von ‚Ricercari a due voci‘ aus der Zeit von etwa 1570 bis 1700“*. Es ist hier nicht der Ort, auf Apels These einzugehen. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang nur auf die Tatsache, daß das Prinzip der „*Singstimme als Instrument*“ der Intention nach in der Romantik begegnet; vgl. Fr. Schlegel: *„Der Seele innere Empfindung offenbart sich durch die Stimme, die Stimme aber tönt nur in den Vokalen“*; ferner Wackenroder: *„ . . . eine Stimme allein. Ohne Worte. So mag der erste Mensch seine Gefühle ausgedrückt haben, bevor er die Sprache erfand. Dies ist die ursprünglichste Musik von allen . . .“*

Stilprägung anführen, so ist in erster Linie an J. Ockeghem zu denken. In seiner Ausgabe *Altniederländische Motetten* schreibt Bessler über das „*Alma Redemptoris mater*“ des Meisters: „*Welch unerschöpfliche Kraft der Phantasie, die hier ohne jedes Hilfsmittel rationaler Formung nur aus ekstatischer Hingabe an die altkirchliche Weise, ein Wunder von polyphonem Gesang, ein endlos verzücktes Schweben in Klangfluten ersonnen hat.*“ Faßt man die Notre-Dame-Organa als „*Melismenkunst*“ auf, so kann nicht anders geschlossen werden, als daß die Meister, die diese Werke geschaffen haben, in ihrem Gestaltungswillen, unvergleichlich extremer als Ockeghem, ein irrationales „*verzücktes Schweben*“ manifestierten.

Damit wird die Frage nach dem „Kunstwollen“ der Komponisten der Notre-Dame-Organa aufgeworfen. Sie zu beantworten scheint insofern wichtig, als damit Kriterien für die authentische Klangform der Werke gewonnen werden können. Will man versuchen, die verschiedenen Gestaltungseigentümlichkeiten der Notre-Dame-Organa, wie sie uns in rein musikalischer Hinsicht entgegentreten, auf einen übergeordneten Stilbegriff zurückzuführen, so scheint es gerechtfertigt, von einer klassischen Tendenz zu sprechen¹⁶⁹. Wenn auch hier nicht der Ort ist, alle als klassisch zu bezeichnenden Stilcharakteristika anzuführen, so seien doch einige genannt. Von der kleinsten „Zelle“ des Modustakts über die höhere Einheit des Doppeltakts und dessen Vervielfältigung zu Vier-, Achttaktgruppen usw., bis zur großformalen Gliederung in Teilorgana, in den zäsurenbildenden Generalpausen, den Halb- und Ganzschlüssen erweisen sich die Oberstimmen der Notre-Dame-Organa als von den Kategorien des klassischen Gestaltungsprinzips beherrscht. H. setzt diese Gestaltungsprinzipien in Analogie zur Klassik des ausgehenden 18. Jahrhunderts: „*Es ist im Grunde dieselbe Art des Aufbaues, wie sie in der Klassik ausgebildet wurde und von hier aus die heutige Kompositionslehre beherrscht*“¹⁷⁰. Auch spricht er von den „*Organa der klassischen Zeit*“¹⁷¹.

Alle formalen Stilkriterien des Klassischen lassen sich auf eine gemeinsame Grundtendenz zurückführen: auf die Tendenz zum Ausgleich, zur Harmonie der Gegensätze. Diese Tendenz manifestiert sich auch in der Überwindung des Gegensatzes zwischen dem Geistlichen und Weltlichen. Die Dichter der Zeit werden nicht müde, immer wieder dieses Ideal aufzustellen, „*der werlde lob, der sele heil*“ nennt es Hartmann von der Aue. Geistlichen Sinnes ein weltliches Leben zu führen, ist auch die Aufgabenstellung des *Parzival*. Aus dieser Perspektive ist es von symptomatischer Bedeutung, daß das Generalkapitel des Zisterzienser-Ordens vom Jahre 1217 feststellt, in den Abteien von Dore und Tintern werde drei- und vierstimmig „*nach weltlicher Art*“ gesungen: „*Triparti vel quadriparti voce, more saecularium, canitur*“¹⁷². Wieder hebt auch H. diese Ausgleichstendenz hervor: „*Die Kompositionstechnik der Troubadours und Trouvères ist mit der der Notre-Dame-Schule identisch . . . So zeigt die ganze Musik des frühen 13. Jahrhunderts ein einheit-*

¹⁶⁹ Über die Bedeutung des Klassischen als überzeitliches, periodisch wiederkehrendes Gestaltungsprinzip vgl. W. Krüger, *Grundbegriffe und Periodizität in der abendländischen Musikgeschichte*. Kongreß-Bericht Lüneburg 1950, S. 200 ff.

¹⁷⁰ *Die drei- und vierstimmigen Organa . . .* S. XXX.

¹⁷¹ ebenda.

¹⁷² *Statuta Capituli Generalis Ord. Cist.*, ed. J. M. Canivez. S. 472, Anm. 31.

liches Gesicht, und ihre Probleme lassen sich nur lösen, wenn man sie gemeinsam behandelt“¹⁷³.

Die klassische Tendenz zum Ausgleich der Gegensätze kommt auch im Streben zur „Wort-Tonkongruenz“ zum Ausdruck. Während in der „musikbetonten“ Vokalmusik das Wort zum „Bedeutungsträger“, der Wortsinn mehr oder weniger latent wird und hinter der musikalischen Gestaltung zurücktritt, ist in der „wortbetonten“ Vokalmusik der Text nicht „Bedeutungsträger“, sondern wird durch die Musik „ausgedeutet“. Die klassische Wort-Tonkongruenz dagegen tendiert zu einer plastischen „Darstellung“ des Textes in der Weise, daß Wort und Ton einander die Waage halten, beide „autonom“ sind und sich doch zu einer höheren Einheit verbinden. Es ist nun höchst bemerkenswert, daß, während in rein musikalischer Hinsicht alle Kriterien des Klassischen auf die Notre-Dame-Organa zutreffen, die „Textbehandlung“ davon eine extreme Ausnahme macht. Diese „Melismenkunst“ stände vollkommen „inselhaft“ in einer Zeit, die sowohl im Bereich der weltlichen Vokalmusik wie in den syllabisch textierten Formen der geistlichen Musik das klassische Prinzip der Wort-Tonkongruenz verwirklicht¹⁷⁴.

Aus der Feststellung H.s., daß die ganze Musik des frühen 13. Jahrhunderts ein einheitliches Gesicht zeige und daß sich ihre Probleme nur lösen ließen, wenn man sie gemeinsam behandle, folgt zweierlei. Wenn die Auffassung der Notre-Dame-Organa als „Melismenkunst“ zu Recht bestehen soll, muß man erwarten, daß auch in der weltlichen Musik der Zeit eine derartige Melismatik anzutreffen sei. Da das nicht der Fall ist, erhebt sich die andere Frage, ob das Prinzip der sekundär syllabischen Textierung einer primär instrumentalen Melodik ein auch in der weltlichen Musik geübter Brauch gewesen sei. Im Einzelfall ist diese Praxis in der Textierung („*Kalenda maya*“) einer von zwei französischen Jongleurs gefiedelten Estampida durch Raimbaut de Vaqueiras belegt¹⁷⁵.

Es ist nun bedeutsam, daß Notre-Dame-Organa nicht nur für liturgische Zwecke syllabischen Oberstimmtext erhalten haben, sondern daß auch Organaoberstimmen von zeitgenössischen Dichtern für Chansons verwandt worden sind. Während aber F. Ludwig¹⁷⁶, der auf derartige Fälle hinweist, auch hier von „Melismen-

173 a. a. O., S. XII.

174 So fordert z. B. Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica* (Couss. Scr. I 86 b), daß im cantus planus der Sinn des Textes ausgedrückt werde und die Pausensetzung mit der Interpunktion des Textes übereinstimme: „ . . . ut quod verba sonant, cantus videatur exprimere, et ibi cantus pausationem recipiat, ubi finalis sensus verborum facit pausationem“. In diesem Zusammenhang sei auf eine interessante Beurteilung des Vokalisierens in den pseudo-aristotelischen Problemen über Musik hingewiesen. Hier wird das Vokalisieren als „Nachahmung“ und zugleich als unzulänglicher Ersatz der Instrumente empfunden. Ich zitiere nach der Übersetzung von C. Stumpf, *Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik*, (Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophisch-Historische Klasse, 1896, III, S. 70): „Warum wenn die menschliche Stimme angenehmer ist, ist sie es doch ohne Text nicht, wie z. B. wenn sie eine andere Klangquelle nachahmt, sondern ist vielmehr die Flöte oder Lyra (selbst) angenehmer? Oder ist auch dies (die Instrumente), wenn es nachahmt, nicht in gleicher Weise angenehm? — Doch nicht! sondern wegen der Leistung selbst. Die Menschenstimme ist zwar an sich angenehmer, aber zum Spielen sind die Instrumente besser geeignet als der Mund. Darum ist es angenehmer zu spielen als mit dem Mund das Spielen nachzuahmen“. Diese Ablehnung des Vokalisierens kann zwar noch nicht die Auffassung der Notre-Dame-Organa als „Melismenkunst“ ad absurdum führen. Bedenkt man aber, daß die „gräzistische Bewegung“ zur Zeit der Notre-Dame-Epoche ihren Höhepunkt erreicht und zahlreiche griechische Fassungen liturgischer Gesänge zeitigt, so scheinen die musikästhetischen Äußerungen der spätantiken Problemata, in denen sich noch die alte klassische Wort-Tonauffassung manifestiert, nicht ganz ohne Wert für die Frage nach der authentischen Aufführungspraxis der Notre-Dame-Organa.

175 Vgl. E. Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin 1917, S. 172; dort der Wortlaut der Razo, die der Vita des Raimbaut de Vaqueiras beigelegt ist.

176 *Die liturgischen Organa Leonins und Perotins* . . . S. 212 f.

textierung“ spricht, trägt der Analogiefall des „*Kalenda maya*“ dazu bei, die primär instrumentale Auffassung der Organaoberstimmen zu stützen¹⁷⁷.

XI

Noch ein letzter Weg sei eingeschlagen, um die Unhaltbarkeit des Melismendogmas zu erweisen: die Analogiemethode. Es ist das Verdienst von Hans Sedlmayr¹⁷⁸, die ursprüngliche totale Farbigkeit der gotischen Kathedrale nachgewiesen zu haben. Besonderes Interesse verdient die Tatsache, daß diese totale Farbigkeit zur Zeit der Notre-Dame-Epoche ihren Höhepunkt erreicht hat.

Wolfgang Schöne¹⁷⁹ schreibt:

„Die gängige Auffassung, daß die gotische Kathedrale zum mindesten der Idee nach vollständig buntfarbig verglast gewesen sei, stimmt sicherlich für die Zeit von rund 1190 bis 1240 . . . Es ist sicher kein Zufall, daß die Entwicklung der Glasfensterfarbe zu größter Farbkraft offenbar genau parallel mit der Entwicklung der Plastizität der französischen Kathedralskulptur verläuft: beide erreichen um 1230 ihren Gipfel, um dann wieder abzusinken. In den um diese Zeit entstandenen Fenstern gelangen die dominierenden Farben Rot und Blau, daneben Gelb und Grün (ja auch Weiß und Schwarz) als elementare Phänomene zur höchsten Potenz, die die Geschichte der Kunst überhaupt kennt.“

Aber auch die Liturgie wurde in diese Farbigkeit einbezogen. Der im 12. Jahrhundert entstandene, für jedes Fest und jeden Festkreis eine besondere Farbe vorsehende liturgische Farbkanon wird unter Papst Innocenz II. (gest. 1216) von Rom anerkannt.

Die totale Farbigkeit der Kathedrale ist zugleich ein Symptom für die Tendenz, Geistigkeit und Sinnlichkeit miteinander zu verschmelzen. Nach Abt Suger von der Abtei St. Denis ist alles Sinnhafte in den Dienst dieser Aufgabe gestellt, alles „was leuchtet vor Schönheit, was das Ohr bezaubert, was den Tastsinn erfreut“¹⁸⁰. Es ist der „süße, neue Stil“ der Zeit um 1185–1190, der „auf das Lebendige, Warme, Sinnliche, im ganzen aber auf das von Geist und Blut Erfüllte hin“ zielt: „Die wenigen erhaltenen Zeugnisse, die sich auf das wirkliche Kirchengebäude . . . beziehen, zeigen ein ‚Schwelgen in sinnlich-geistigen Eindrücken‘, vor allem des Auges und des Ohres, im Grunde aber aller Sinne“¹⁸¹.

Des Auges und des Ohres! Bestände das Melismendogma zu Recht, so könnte von einer solchen Teilnahme der Musik an der Ausprägung des „süßen, neuen Stils“ nicht die Rede sein. Eindringlich schildert Roger Bacon¹⁸² die Tendenz seiner Zeit, im Kultus eine „com-

177 Ist die syllabische Textierung von Organaoberstimmen mit Recht als ein „tropisches Verfahren“ bezeichnet worden, so gewinnt eine von Ewald Jammers, *Der mittelalterliche Choral*, Mainz 1954, aufgeworfene Frage Aktualität auch im vorliegenden Zusammenhang. Jammers vermutet (S. 27), „daß die Tropen sich auch aus instrumentalen Zwischenspielen entwickelt haben“. Ferner schreibt er (S. 99): „Es wäre also zu fragen, ob der neue Text tatsächlich als Ersatz für Melismen entstanden ist oder ob ‚Melisma‘ eine falsche Bezeichnung ist für eine (instrumentale) Wiederholung oder Vorwegnahme des Textteiles.“ Nach Jammers ist also der Ursprung der Tropen in einer vokal-instrumentalen Alternatimpraxis zu suchen.

Nach Angabe von Nino Pirrotta, Artikel *Italien B.*, MGG VI Sp. 1478, berichtet zu Beginn des 14. Jahrhunderts F. Villani von einer Alternatimpraxis zwischen einstimmigem Chor und mehrstimmigem Orgelspiel in der Florentiner Kathedrale S. Reparata und betont zugleich die „alte Gewohnheit“ dieser Praxis: „... antiquam consuetudinem virilis chori organique“. In diesem Zusammenhang ist der von J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, S. 182, gegebene Hinweis auf eine sehr ausgedehnte Pflege der Mehrstimmigkeit in Siena bemerkenswert, von der der „Ordo officiorum“ vom Jahre 1213 Zeugnis ablegt. Handschin interpretiert allerdings die Vermerke „cum organo“ im Sinne von „mehrstimmig gesungen“. (Daß „cum organo“ „mit Orgel“ bedeutet, habe ich in der 2. Fortsetzung dieses Aufsatzes, *Die Musikforschung X*, 1957, S. 400, Anm. 92a, glaubhaft gemacht.)

178 *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

179 *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 41, Anm. 1, und S. 42.

180 Sedlmayr, a. a. O., S. 241.

181 ebenda, S. 85.

182 *Opus tertium*, ed. J. S. Brewer, London 1859, S. 232.

pleta delectatio“ zu erreichen. Diese Vollkommenheit sei nur dann gewährleistet, wenn die *ars instrumentorum* und der Gesang durch Bewegungen ergänzt würden: „*Conformantur gestus cantui et instrumentis et metro, motibus consimilibus et configurationibus competentibus, ut completa delectatio habeatur, non solum auditus sed visus. Nos enim videmus, quod ars instrumentorum et cantus et metri et rythmi non vadit in plenam delectationem sensibilem, nisi adsint gestus et exultationes et flexus corporales. Quae omnia cum conformentur proportionibus convenientibus, fit perfecta delectatio sensibilis apud duos sensus.*“ Zieht man die Bedeutung des Prozessionswesens für die Aufführungspraxis der Organa in Betracht, so wird deutlich, in welchem Maße diese Mehrstimmigkeit eine total sinnenhafte Kunst darstellt.

Husmann¹⁸³ schreibt: „Aber auch im Mittelalter ist das Kunstwerk nicht reiner Selbstzweck, losgelöst von allen anderen Bindungen, sondern steht wie in allen Zeiten in lebendigen Zusammenhängen mit dem tatsächlichen Leben.“ Es gilt jedoch, die „Bindungen“ der geistlichen Mehrstimmigkeit in einer anderen Richtung zu suchen, nämlich in der Teilnahme der kirchlichen Liturgie an der „himmlischen Liturgie“ im „himmlischen Jerusalem“ gemäß der Vision der Offenbarung des Johannes und anderer Bibeltexte¹⁸⁴. Da aber in dieser Vision nicht nur von einer vokalen, sondern auch von einer instrumentalen *musica coelestis* die Rede ist, erhält die Instrumentenmitwirkung in der kirchlichen Liturgie legitime Bedeutung.

In den mittelalterlichen Schilderungen der instrumentalen Himmelsmusik ist die häufige Nennung der Cymbala sowie gezupfter Instrumente auffallend. Daß die totale Farbigkeit der Kathedrale nicht rein ästhetisch, sondern durch die Aufgabe zu motivieren ist, das „Leuchten“, „Funkeln“, „Glitzern“, „Gleißeln“ des aus Edelmetallen erbaut vorgestellten himmlischen Jerusalem abzubilden, hat Sedlmayr hervorgehoben. Diese Abbildfunktion läßt den Schluß zu, daß auch die instrumentale Klangfarbe in den Dienst dieser Aufgabe gestellt wurde.

In ihr kommt dem Klang der Cymbala besondere Bedeutung zu, ist er es doch, der vor allem befähigt scheint, die Assoziation des „Glitzerns“ hervorzurufen. Wurde bereits in anderem Zusammenhang auf die Tendenz zur Mehrklanglichkeit des Cymbalspiels hingewiesen, so verdient die Tatsache Beachtung, daß durch Verwendung verschieden geformter Hämmer unterschiedliche Klangfarben erzeugt wurden. So beschreibt bereits Theophylus¹⁸⁵ die verschiedenen Hammerformen: „*Mallei multi, maiores, minores et pravi, in una parte lati, in altera stricti. Item mallei longi et graciles in summitate rotundi, maiores et minores.*“

Aber auch satztechnische Spezifika erfahren aus dieser Perspektive ihre tiefere Erklärung. Hier sei nur auf den Hoquetus hingewiesen, über den Marius Schneider¹⁸⁶ schreibt: „Er stellt ein ausgezeichnetes Mittel dar, den Rhythmus auszuführen.“ Bedenkt man, daß durch das Einanderablösen der — etwa mit Cymbala und Zupfinstrumenten besetzten — Stimmen ein schneller Klangfarbenwechsel er-

¹⁸³ Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, S. 5.

¹⁸⁴ Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Habilitationsschrift Freiburg i. Br. 1955 (ungedruckt), S. 55, schreibt: „Die Musikgeschichte kann sich mit noch größerem Recht als die Kunstgeschichte auf die Bezüge zu den Himmelsvorstellungen und zur himmlischen Liturgie berufen, weil ihr Objekt, die Musik, noch viel enger und direkter mit der Liturgie verbunden ist als etwa die Architektur. Was dort nur sinnbildlich oder abbildlich dargestellt und nachgeahmt wird, erscheint in der Musik als integraler Bestandteil der Liturgie.“ Hammerstein weist ferner (S. 329 ff.) auf die Bedeutung der kirchlichen Prozession als Nachahmung der (mit Instrumentenspiel assoziierten) „himmlischen Prozession“ hin und führt eine außerordentliche Vielzahl von Quellenzeugnissen an, aus der erkenntlich wird, daß die Aufgabe der kirchlichen Liturgie, die himmlische Liturgie nachzuahmen, vom frühen bis zum späten Mittelalter immer wieder als zentrale Forderung erhoben worden ist.

¹⁸⁵ *Schedula diversarum artium*, lib. II, 6.

¹⁸⁶ *Der Hoquetus*. ZfMw. XI, 1928/29, S. 396.

zielt wird, so wird ersichtlich, daß der Hoquetus „ein ausgezeichnetes Mittel“ zur Nachahmung des kristallinisch funkelnden himmlischen Jerusalem ist. So zeigt sich das Organum auch besetzungsmäßig als Abbild des himmlischen Organum: „Celeste organum hodie sonuit in terra“¹⁸⁷.

Während bereits Ludwig¹⁸⁸ die instrumentale Bestimmung des Hoquetus der Notre-Dame-Epoche zugegeben und sich im gleichen Sinne u. a. Bessler¹⁸⁹ geäußert hat, beharrt H.¹⁹⁰ selbst dieser Formgattung gegenüber auf dem Melismendogma. Durch dieses starre Dogma, das als eine Nachwirkung der romantischen Vorstellung von der „echten und heiligen Tonkunst“ der A-cappella-Musik zu bezeichnen ist, droht jedoch die Erforschung der Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts in Stagnation zu geraten. Es geht um das, wovon Goethe spricht: „Wenn eine Wissenschaft zu stocken und, ohnerachtet der Bemühung vieler tätiger Menschen, nicht vom Flecke zu rücken scheint, so läßt sich bemerken, daß die Schuld oft an einer gewissen Vorstellungsart, nach welcher die Gegenstände herkömmlich betrachtet werden, an einer einmal angenommenen Terminologie liege, welcher der große Haufe sich ohne weitere Bedingung unterwirft und nachfolgt und welcher denkende Menschen selbst sich nur einzeln und nur in einzelnen Fällen schüchtern entziehen“¹⁹¹.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Eine wenig beachtete Quelle zu Johann Walters Passions-Turbae

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Die jüngeren Untersuchungen zu den frühesten Fassungen der evangelischen Passion¹ haben, gestützt auf die untersuchten Quellen, die Ansicht vertreten, daß die sogenannte erste, nur die turbae aufzeichnende Fassung der Walter-Passionen zunächst nicht über ihr Entstehungsgebiet hinaus verbreitet gewesen sei. Sämtliche erhaltenen Quellen stammten „aus dem alten Kursachsen“². Diese Ansicht wird aber durch eine bisher kaum beachtete Quelle in Frage gestellt.

Es handelt sich um ein vereinzelt Alt-Stimmbuch, das unter der Signatur 8^o Cod. ms. 326 in der Universitätsbibliothek München aufbewahrt wird. Die Handschrift ist verschiedentlich für Quellenvergleiche bei Neuausgaben herangezogen und kurz beschrieben worden³, ohne daß aber ihre Bedeutung für die Walter-Forschung hervorgehoben worden wäre.

Das Stimmbuch hat die Maße 21 x 14,5 cm (quer) und ist in einen Pappdeckel, der mit verschiedenen Fragmenten liturgischer Pergamenthandschriften überklebt ist, eingebunden.

¹⁸⁷ Vgl. Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*. Nr. 3413.

¹⁸⁸ Im Adler-Handbuch, 1. Aufl.

¹⁸⁹ Artikel *Ars antiqua*, MGG I, Sp. 693.

¹⁹⁰ Artikel *Hoquetus*, MGG V, Sp. 704 ff. Bemerkenswert ist H.s Vermutung, daß der Hoquetus gegen 1200 in Nordfrankreich aufgekommen sei. Denn im ausgehenden 12. Jahrhundert entspricht Perotin der Zeittendenz zu maximaler Farbigkeit durch Einführung klangfarblicher Kontraste im Organumvortrag!

¹⁹¹ *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre*.

¹ Konrad Ameln und Carl Gerhardt, *Johann Walter und die ältesten deutschen Passionshistorien*, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 44, 1939, 105–119; Carl Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Kassel (1949); Konrad Ameln, *Die Anfänge der deutschen Passionshistorie*, Kongreßbericht Basel 1949, 39–45.

² Ameln-Gerhardt, a. a. O., 119; Ameln, a. a. O., 41.

³ Josquin-GA. Lfg. 2; Obrecht-GA. Lfg. 28; Senfl-GA. Motetten I (RD 13).

zielt wird, so wird ersichtlich, daß der Hoquetus „ein ausgezeichnetes Mittel“ zur Nachahmung des kristallinisch funkelnden himmlischen Jerusalem ist. So zeigt sich das Organum auch besetzungsmäßig als Abbild des himmlischen Organum: „Celeste organum hodie sonuit in terra“¹⁸⁷.

Während bereits Ludwig¹⁸⁸ die instrumentale Bestimmung des Hoquetus der Notre-Dame-Epoche zugegeben und sich im gleichen Sinne u. a. Bessler¹⁸⁹ geäußert hat, beharrt H.¹⁹⁰ selbst dieser Formgattung gegenüber auf dem Melismendogma. Durch dieses starre Dogma, das als eine Nachwirkung der romantischen Vorstellung von der „echten und heiligen Tonkunst“ der A-cappella-Musik zu bezeichnen ist, droht jedoch die Erforschung der Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts in Stagnation zu geraten. Es geht um das, wovon Goethe spricht: „Wenn eine Wissenschaft zu stocken und, ohnerachtet der Bemühung vieler tätiger Menschen, nicht vom Flecke zu rücken scheint, so läßt sich bemerken, daß die Schuld oft an einer gewissen Vorstellungsart, nach welcher die Gegenstände herkömmlich betrachtet werden, an einer einmal angenommenen Terminologie liege, welcher der große Haufe sich ohne weitere Bedingung unterwirft und nachfolgt und welcher denkende Menschen selbst sich nur einzeln und nur in einzelnen Fällen schüchtern entziehen“¹⁹¹.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Eine wenig beachtete Quelle zu Johann Walters Passions-Turbae

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Die jüngeren Untersuchungen zu den frühesten Fassungen der evangelischen Passion¹ haben, gestützt auf die untersuchten Quellen, die Ansicht vertreten, daß die sogenannte erste, nur die turbae aufzeichnende Fassung der Walter-Passionen zunächst nicht über ihr Entstehungsgebiet hinaus verbreitet gewesen sei. Sämtliche erhaltenen Quellen stammten „aus dem alten Kursachsen“². Diese Ansicht wird aber durch eine bisher kaum beachtete Quelle in Frage gestellt.

Es handelt sich um ein vereinzelt Alt-Stimmbuch, das unter der Signatur 8^o Cod. ms. 326 in der Universitätsbibliothek München aufbewahrt wird. Die Handschrift ist verschiedentlich für Quellenvergleiche bei Neuausgaben herangezogen und kurz beschrieben worden³, ohne daß aber ihre Bedeutung für die Walter-Forschung hervorgehoben worden wäre.

Das Stimmbuch hat die Maße 21 x 14,5 cm (quer) und ist in einen Pappdeckel, der mit verschiedenen Fragmenten liturgischer Pergamenthandschriften überklebt ist, eingebunden.

¹⁸⁷ Vgl. Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*. Nr. 3413.

¹⁸⁸ Im Adler-Handbuch, 1. Aufl.

¹⁸⁹ Artikel *Ars antiqua*, MGG I, Sp. 693.

¹⁹⁰ Artikel *Hoquetus*, MGG V, Sp. 704 ff. Bemerkenswert ist H.s Vermutung, daß der Hoquetus gegen 1200 in Nordfrankreich aufgekommen sei. Denn im ausgehenden 12. Jahrhundert entspricht Perotin der Zeittendenz zu maximaler Farbigkeit durch Einführung klangfarblicher Kontraste im Organumvortrag!

¹⁹¹ *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre*.

¹ Konrad Ameln und Carl Gerhardt, *Johann Walter und die ältesten deutschen Passionshistorien*, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 44, 1939, 105–119; Carl Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Kassel (1949); Konrad Ameln, *Die Anfänge der deutschen Passionshistorie*, Kongreßbericht Basel 1949, 39–45.

² Ameln-Gerhardt, a. a. O., 119; Ameln, a. a. O., 41.

³ Josquin-GA. Lfg. 2; Obrecht-GA. Lfg. 28; Senfl-GA. Motetten I (RD 13).

Auf dem vorderen Deckel finden sich einige stark verblaßte Aufschriften: auf dem Ober- und Unterrand „*Altus Aquila volat*“⁴, auf der Mitte des rechten Randes „*Altus*“. Der Inhalt besteht aus 39 Blatt verschiedener Papiersorten, auf dem inneren Rückendeckel ist ein vierzigstes Blatt aufgeklebt. Die ersten 37 Blätter und das letzte, aufgeklebte Blatt sind beschrieben und von zwei modernen Händen (die erste Tinte, 19. Jahrhundert, die zweite Blei, wohl 20. Jahrhundert) als Blatt 1—37 und 38 durchfoliiert. Die zwei restlichen Blätter sind leer und nicht gezählt. Eine originale Follierung findet sich nicht, aber die ersten 6 Kompositionen sind original als 1—6 numeriert, und bei der 10. Komposition beginnt eine neue Zählung, die aber nicht über die Nummer 1 hinausgelangt ist. Die Handschrift setzt sich aus mehreren Lagen, die von verschiedenen Schreibern stammen, wie folgt zusammen:

Lage 1	fol. 1—6'	3 Doppelblatt	} Schreiber A
Lage 2	fol. 7—12'	3 Doppelblatt	
Lage 3	fol. 13—18'	3 Doppelblatt	Schreiber B
Lage 3a	fol. 19—20'	2 Einzelblatt	19—20 Schreiber B, 20' Schreiber A. Das 1. Bl. ist zu Lage 3, das 2. zu Lage 4 geheftet
Lage 4	fol. 21—28'	4 Doppelblatt	A mit 3 verschiedenen Tinten
Lage 5	fol. 29—31'	2 Doppelblatt,	von denen das 4. Bl. herausgeschnitten ist. 29 Schreiber A, 29'—31' Schreiber C
Lage 6	fol. 32—35'	2 Doppelblatt	Schreiber D
Lage 7	fol. 36—37		
	und 2 nicht gezählte Bll.	2 Doppelblatt	Schreiber D
Rückendeckel (aufgeklebt)		1 Blatt	Schreiber A

Einige Wasserzeichen sind wenigstens teilweise zu erkennen und lassen sich mit geringen, herstellungsbedingten Abweichungen identifizieren:

fol. 1, 8, 22, 23	Briquet 1244
2, 4, 9, 12, 24, 31	8771
28	5081
34, 35, 36, 37	8880 ⁵

Das Stimmbuch hat folgenden Inhalt:

fol. 1 steht am oberen Rand zweimal „*Altus*“, darunter eine Abschrift des Distichons aus dem Alt-Stimmbuch von Rhaus *Symphoniae jucundae* (Eitner Bg 1538 c):

*Est sua vox alijs, me leviter ire per altum,
Et reliquis mixtam vocibus esse juvat,
Per quascumque feror celerj modulamine voces,
Officio tardis non licet esse meo.*

⁴ Ein mit unserem Stimmbuch verwandtes Tenor-Stb. (UB München s^o Cod. ms. 327) (vgl. unten) trägt den korrespondierenden Vermerk „*Tenor, Rusticus clamat*“.

⁵ Von diesem Wasserzeichen (P mit Wappen-Aufsatz) ist nur entweder das P oder der Aufsatz zu erkennen. Daß es sich um Briquet 8880 handelt, darf man aber aus dem durch den Bogen-Schnitt erkläraren regelmäßigen Wechsel der beiden Teile (fol. 34 und 36 P, 35 und 37 Wappen) sowie aus dem Vorkommen des vollständigen Wasserzeichens in dem schon genannten Tenor-Stimmbuch (vgl. Anm. 4) schließen. Das Tenor-Stimmbuch ist mit unserer Hs. eng verwandt: es hat gleichen Einband und Bibliotheksstempel (zum Stempel vgl. unten), ähnliches Repertoire und vor allem gleiche Wasserzeichen. Außerdem hat Schreiber A des Alt-Stimmbuches auch im Tenor-Stimmbuch einen Satz geschrieben.

Darunter zweimal die Jahreszahl 1·5·A·4·3 1. 5. 4. 3.; wieder eine Zeile tiefer die Devise „*lupum auribus teneo*“, ein Monogramm Λ : (aufzulösen wohl als MW), der Name Zanckl und die schon auf dem Umschlag stehende Devise „*Aquila volat*“, dazu mehrere Federproben. Sämtliche Eintragungen stammen vom Schreiber A. An Besitzervermerken findet sich sonst nur noch der Stempel der alten Universitätsbibliothek Landshut.

fol. 1' ist leer. Auf fol. 2 beginnt der musikalische Inhalt⁶.

1.	2 — 5	Passio . . . secundum Lucam (verbessert in Matheum)	(Obrecht zugeschr. Rhau 1538b Nr. 2)
2.	5' — 6	Inviolata integra et casta	(Josquin) ⁷
3.	6 — 7	De profundis	(Senfl) ⁸
4.	7' — 8	Jerusalem luge	(Richafort)
5.	8'	Conscendit jubilans — Oramus Domine ⁹	anonym anonym
6.	8' — 9	Date siceram merentibus	
(7)	9' — 10	Usquequo Domine	anonym
(8)	10 — 12	Salve regina	anonym
(9)	12'	Patris sapientia	anonym
(10)	13	In te Domine speravi	(Josquin d'Ascanio — gemeint Josquin des Prez—Rhau 1538c Nr. 1)
(11)	13 — 13'	Sicut lilium inter spinas	(Brumel 1538c, 2)
(12)	13'	(Q)ui credit in filium	(anonym 1538c, 3)
(13)	14 — 15	(H)omo quidam fecit coenam magnam	(Senfl 1538c, 4)
(14)	15 — 16	(A)ccessit ad pedes	(Mahu 1538c, 5)
(15)	16 — 16'	(P)uer natus est nobis	(Mouton 1538c, 6)
(16)	16'	(A)diuva nos Deus salutaris noster	(anonym 1538c, 7)
(17)	16' — 17	(N)on potest homo	(Forster 1538c, 8)
(18)	17	(C)oncluserit Dominus omnia	(Forster 1538c, 9)
(19)	17' — 18	(V)eni electa mea	(Lapicida 1538c, 10)
(20)	18	(O)ime patientia	(Unterholtzer 1538c, 11)
(21)	18 — 18'	(L)aus Deo, pax vivis	(anonym 1538c, 52)
(22)	18'	(R)ex autem David	(anonym 1538c, 43)
(23)	19 — 19'	(P)ulchra Sion filia	(Senfl 1538c, 48)
(24)	19'	(S)alva nos Domine vigilantes	(Pierre de la Rue 1538c, 42)
(25)	20	(N)on lotis manibus	(Chrispin van Stappen 1538c 54)
(26)	20	(L)audate pueri Dominum (bricht unvollst. ab)	(anonym 1538c, 20)
(27)	20' — 21	Salutem ex inimicis nostris	(Arthopius)
(28)	21 — 22	Ave Maria gratia plena	(Josquin) ⁸
(20)	22	Patris sapientia	anonym
(30)	22' — 23'	Ja nicht auf das Fest . . .	(Johann Walter)

⁶ Für freundliche Hilfe bei der Identifizierung vieler anonymer Sätze möchte ich auch an dieser Stelle Frau Dr. Inge-Maria Schröder, Flensburg, Herrn Dr. Peter Mohr, Meldorf, der Deutschen Sektion des RISM, Arbeitsgruppe München, dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel und besonders dem Stadtarchiv Heilbronn herzlich danken.

⁷ Im Revisionsbericht der GA. (Lfg. 25, Motetten II Bundel X) wird diese Quelle nicht erwähnt.

⁸ Der Komponistennamen ist von moderner Hand mit Blei ergänzt worden.

⁹ *Oramus Domine* ist nachträglich als 2. Textstrophe über den eigentlichen Text *Conscendit jubilans* gesetzt worden. — Nach diesem Satz steht „*L(eonhard) Zinsmaister*“. Es ist unklar, ob diese Angabe als Nachbemerkung zu Nr. 5 oder als Überschrift zu Nr. 6 gemeint ist. Nachgestellte Komponistennamen sind kaum üblich, andererseits spricht gegen eine Deutung als Überschrift zu Nr. 6, daß dieser Satz (anonym auch in Regensburg B 211—16) bei Ochsenkun 1558 Claudin zugeschrieben wird (vgl. Peter Mohr, *Die Handschrift B 211—215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel-Basel 1955 (Schriften des Landesinst. f. Musikforschung Kiel Bd. 7), 10).

(31)	24—25	Jhesum von Nazareth . . .	(Johann Walter)
(32)	25	Patris sapientia	anonym
(33)	25'—26'	Nisi Dominus aedificaverit	(Senfl) ⁸
(34)	26'—28	Pater noster	Adrianus Vuillartt
(35)	28'—29	Regina coeli („Discantus“, also ad aequales)	anonym
(36)	29'—30	In te Domine speravi	(Hellinck)
(37)	30'—32 ¹⁰	Si Deus pro nobis	(Paminger)
(38)	32'	Ho ho lieber hans besorg dein gans	(anonym Forster 1540h Nr. 3)
(39)	32'—33'	Ho ho lieber hans trauter hans	(anonym 1540h, 5)
(40)	33'—34	Nun zuo disen zeyten	(anonym 1540h, 5)
(41)	34'—35	Regnum mundi	(Lheritier)
(42)	35'—36'	Grates nunc omnes	(Senfl) ⁸
(43)	36'—37	O admirabile (commertium)	(Senfl) ¹¹
(44)	38	Christ der ist erstanden	anonym

Aus diesem Befund lassen sich zunächst einige Schlüsse ziehen. Da die Abgrenzung der Papierlagen und der Schreiberhände sich mehrfach überschneidet und auch die Kompositionen gelegentlich über Lagengrenzen hinweg geschrieben sind, darf man annehmen, daß die Handschrift wenigstens in ihrem Hauptteil (Lage 1—5) papiermäßig von Anfang an als Ganzes angelegt war. Diesen Faszikel begann Schreiber A zu beschriften. Er unterbrach sich nach der 2. Lage, und B setzte die Arbeit fort, wobei er sich ganz auf den Druck 1538c oder eine davon abhängige Vorlage stützte¹². Als B mitten in seiner Abschrift aus uns unbekanntem Gründen abbrechen mußte, setzte A seine Arbeit mit Unterbrechungen (verschiedene Tinten!) bis zum Beginn der Lage 5 fort und schloß mit dem anonymen „*Regina coeli*“ oder vielleicht mit dem auf dem Rückendeckel aufgeklebten Blatt ab. Die Schreiber C und D können dann, vielleicht erst wesentlich später, ihre Eintragungen unabhängig vom ursprünglichen Gestaltungsplan vorgenommen haben; D hat ja tatsächlich mit seinen drei aus dem 2. Teil von Forsters *Frischen teutschen Liedlein* (1540h) abgeschriebenen Sauf- und Frebliedern den geistlichen Charakter der Hs. gründlich verändert.

Jedenfalls ergibt sich, daß die Datierung 1543 mit Sicherheit für den Hauptteil der Handschrift (und damit für die *turbae* der Walter-Passionen) und nicht etwa nur für eine Lage gilt.

Ist die Datierung so gesichert, so erweisen sich für die Lokalisierung der Hs. die Wasserzeichen als nützlich. Sie finden sich ausschließlich im süddeutschen Raum. Briquet 1244 und 8771 stammen aus der Papiermühle Landsberg/Lech, 8880 aus der Papiermühle Augsburg¹³. Briquet 5081 ist ebenfalls in Augsburg nachweisbar¹⁴. Auch die Datierung der Wasserzeichen bei Briquet (1532—1544 als früheste Daten) stimmt mit der Datierung unserer Hs. in großen Zügen überein.

Nach der Verteilung der Wasserzeichen auf die Lagen und nach dem Anteil der Schreiber wäre es möglich, daß der Hauptteil der Hs. (Lage 1—5) in Landsberg geschrieben wurde, daß die Hs. dann nach Augsburg kam und dort vom Schreiber D (oder von C und D) fertig-

¹⁰ Der Satz ist über die Lagengrenze hinaus geschrieben, von Schreiber C begonnen und von D beendet worden.

¹¹ Von moderner Hand ist hier der Komponist irrig als „Josquin“ angegeben.

¹² Die genau eingehaltene Reihenfolge der ersten 11 Nummern legt wie die Übernahme des Altus-Distichons den Schluß nahe, Rhau 1538c habe als direkte Vorlage gedient. Allerdings ist dann das Prinzip, nach dem der Schreiber die folgenden Sätze auswählte, ganz unerfindlich.

¹³ Lt. frdl. Auskunft der Forschungsstelle Papiergeschichte, Zentralarchiv für Wasserzeichen, Mainz.

¹⁴ Die bei Briquet genannten Schweizer Fundorte können in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden. Das Wasserzeichen dürfte, da es in einer Lage mit Briquet 1244 und 8771 auftritt, ebenfalls aus Landsberg/Lech stammen.

gestellt wurde. Das Blatt auf dem Rückendeckel wäre dann vielleicht beim Einbinden der 6. und 7. Lage an seinen jetzigen Platz gelangt¹⁵. Wahrscheinlicher aber ist, daß die Hs. auch in ihrem Hauptteil nach Augsburg gehört. Dafür spricht, neben dem durch die Walter-Passionen und die Anlehnung an Rhau 1538c betont protestantisches Repertoire, vor allem das Auftreten des Komponisten Leonhard Zinsmaister. Das Wenige, was über diesen Kleinmeister bekannt ist, erlaubt uns, in ihm mit Sicherheit einen Augsburger Protestanten zu sehen, der dem bedeutenden Humanisten- und Reformatorenkreis um das protestantische Gymnasium bei St. Anna nahestand¹⁶. Wenigstens findet sich in Salminger-Ulhards „*Concentus* . . .“ (Eitner Bg 1545) nach einer Nänie Senfls auf die Gattin des Christoph Ehem sen. (eine Tochter des protestantischen Bürgermeisters Ulrich Rehlinger) auch eine Nänie von Zinsmaister auf Christoph Ehem sen. selbst, deren Text von einem der bedeutendsten Köpfe dieses Kreises, dem berühmten Humanisten, poeta laureatus und Privatlehrer Johannes Pinicianus stammt¹⁷. Sollte wirklich das „*Date siceram merentibus*“ und nicht der vorhergehende Hymnensatz von Zinsmaister stammen (vgl. oben), so muß dieser Kleinmeister ein sehr achtbarer Komponist gewesen sein¹⁸.

Der genannte Hymnensatz ist, ob er nun von Zinsmaister stammt oder nicht, ein weiteres Indiz für die Augsburger Herkunft der Hs. In der altkirchlichen Liturgie Augsburgs diente „*Conscendit jubilans*“ (2. Strophe von „*Festum nunc celebre*“) als selbständiger Prozessionshymnus bei der Commemoratio Dominicae Ascensionis im Dom¹⁹, und die Protestanten werden den Hymnus hier wie in den Kernlanden der Reformation²⁰ übernommen haben.

Sicherere Belege für die Augsburger Herkunft der Hs. lassen sich vorläufig nicht geben. Wer sich hinter dem Monogramm MW verbirgt, ist nicht zu enträtseln²¹, und ein Zanckl oder ein namensähnlicher Vertreter der Musikgeschichte dieser Zeit wird erst durch glückliche Archivreise vielleicht einmal ermittelt werden können²². Es kann aber nach dem Gesagten kaum ein Zweifel daran bestehen, daß die Hs. aus Augsburger humanistisch-protestantischen Kreisen stammt, die dem Wittenberger Vorbild auch auf musikalischem Gebiet nachzueifern suchten. Sie gibt damit einen sicher datierten, wengleich leider sehr fragmentarischen Beleg für das Musikrepertoire der Augsburger Protestanten zwischen Reformation und Interim²³. Darüber hinaus hat sie spezielle Bedeutung für die Walter-Forschung als ein erstes Beweisstück dafür, daß die *turbæ* der Walter-Passionen schon sehr frühzeitig auch den süddeutschen Protestanten bekannt waren. Die engen kulturellen Beziehungen zwischen

¹⁵ Das jetzt bei der 5. Lage fehlende 4. Blatt ist es jedoch nicht.

¹⁶ Zu dieser Gruppe hochgebildeter und toleranter Geister, zu der auch Senfl Beziehungen gehabt haben muß, vgl. Paul Joachimsohn, *Augsburger Schulmeister und Augsburger Schulwesen in vier Jahrhunderten*, Zs. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg 23, 1896, 181 u. öfter; ferner Friedrich Roth, *Augsburgs Reformationsgeschichte*, München 2/1901—11.

¹⁷ Vgl. Eitner Qu 10, 357b; Max Radlkofer, *Jakob Dachser und Sigmund Salminger*, Beitr. z. bayer. Kirchengesch. VI, 1899, 24; zu Pinician vor allem Joachimsohn, a. a. O., und Antonius Veith, *Bibliotheca Augustana*, Alphabet I Bd. 4, Augsburg 1785, 139—48; zu Ehem vor allem Roth, a. a. O. .

¹⁸ Vgl. Peter Mohr, a. a. O., 10. Mohr, der unsere Quelle nicht kennt, hält Ochsenskuns Zuweisung des Satzes an Claudin aus stilistischen Gründen für zutreffend.

¹⁹ F. A. Hoeynck, *Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg*, Augsburg 1889, 227.

²⁰ Vgl. Rhau, *Sacrorum hymnorum liber primus* Nr. 37 u. 38 (Erbe RD 21); Apel-Kodex Nr. 23 u. 24 (Erbe 32).

²¹ Nicht ausgeschlossen wäre, daß es sich um den Liedkomponisten Martin Wolf handelt, wodurch sich auch die „*lupus*“-Devise (vgl. oben) als scherzhaftes Wortspiel erklären würde. Doch habe ich Beziehungen Wolfs zu Augsburg nicht finden können.

²² Er ist vielleicht ein Verwandter des Narcissus Zänckl (Zänkel, auch Zanggl), der 1571/73 unter Lasso in München, 1585 bei Hans Jacob Fugger in Augsburg (!), 1592—1600 als gräflich Zollernscher Kapellmeister nachweisbar ist. Über ihn vgl. Eitner Qu sowie Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso. Studien zur Musikgeschichte Münchens im Zeitalter der Spätrenaissance*, Zs. f. bayer. Landesgesch. 19, 1956, 502.

²³ Die gleichzeitigen Augsburger Drucke sind, vielleicht mit Ausnahme von Salminger-Ulhards „*Concentus*“ . . .“ 1545, für das Augsburger Repertoire wenig charakteristisch, da sie sich naturgemäß an einen überlokalen Kundenkreis wenden.

den Kernlanden der Reformation und Augsburg seit 1518 werden damit auch auf musikalischem Gebiet erneut bestätigt²⁴.

Als Ergänzung folge noch der Index des mehrfach erwähnten Tenor-Stimmbuches (UB München 8° Cod. ms. 327), das zweifellos ebenfalls aus Augsburg und, obwohl es nicht datiert ist, auch aus der gleichen Zeit wie unser Alt-Stimmbuch stammt (vgl. oben bes. Anm. 5).

(I) ²⁵ 2'	Ecce quam bonum	anonym (auch Regensburg A.R. 940/41, Nr. 189) ²⁶
(1) 3 — 5'	In diebus illis	Adrianus Wilhart
2. 5'— 6'	Si bona suscepimus	Richafort (recte Verdelot)
3. 6'— 7	Ecce ego mitto (sic) vos	Rupertus unterholtzer
4. 7	Memento mei	Lorencius Lemel ²⁷
(5) 7'	De profundis	Lu: senfl
6. 8	Salva nos custodiens	anonym
(7) 8'— 9	Stabat mater	Josquin de pres ²⁸
(8) 9 — 9'	Ecce sacerdos magnus	anonym
(9) 9'—10	Verbum domini manet	Joannes Walter
(10) 10—11	Vae pastoribus	Püsauner In Haydlbürck
(11) 11—13	Judica me deus	anonym
(12) 13'—15	Vulnerasti cor meum	(Pierre Moulu)
(13) 15—17'	Semper laus	anonym
(14) 17'—21'	Miserere mei deus	(Josquin des Prez) ²⁹
(15) 22—22'	Jerusalem luge	(Richafort)
(16) 23—26'	(Missa sine nomine) Khyrie—Gloria—Credo—Sanctus	anonym
(17) 26'—27'	Trium (textlos, 6 kurze Teile)	anonym
(18) 27'—28	Heylig heylig ist gott in seinem throne	anonym
(19) 28'—30	Maria Magdalena et altera maria	Clemens non papa Quinque vocum ³⁰
(20) 30'—31	Parce mihi domine	anonym
(21) 31—32	Sepe expugnaverunt me	H. Hagenperger
(22) 33—35	In te domine speravi	(Lupus Hellinck)
(23) 35—37	Si deus pro nobis	(Pamingen) ³¹

²⁴ Zu den kulturellen Beziehungen allgemein vgl. Roth, a. a. O.; zu den musikalischen im Überblick MGG Artikel Augsburg. Persönliche musikalische Beziehungen sind anzunehmen: Johann Frosch war mit Luther gut bekannt; 1518 erschien mit Luther ein Bruder Leonhard Baier, der in Augsburg blieb (Roth, a. a. O., I, 50 u. 52). Dieser Leonhard Baier dürfte verwandt, wenn nicht identisch mit jenem Leonhard Bavarus sein, der 1551—1581 in Augsburg nachweisbar ist und 1558 am Gymnasium bei St. Anna, wo er seit 1554 Schulmeister der 2. Klasse war, den Musikunterricht einführte (Roth IV, 710 u. öfter). In der Schulmeisterliste des Bernhard Heupold wird er als „Leonhardus Bavarus, Augustanus, Musicus“ geführt (vgl. Max Radlkofer, *Bernhard Heupold . . .*, Zs. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg 20, 1893, 128).

²⁵ Die Nr. (I) ist nachträglich eingefügt und daher in der originalen Zählung nicht berücksichtigt. Eine originale Foliierung beginnt mit Nr. (1) (fol. 1), reicht aber nur bis folio 5' (entspr. 7' der mod. Foliierung).

²⁶ Vgl. hier wie bei den weiteren Nachweisen aus Regensburg A. R. 940/41 Wilfried Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel-Basel 1953 (Schriften d. Landesinst. f. Musikforschung Kiel Bd. 1); dort auch Konkordanzen. Brennecke ist unsere Quelle nicht bekannt gewesen.

²⁷ Nr. (1)—4 sind vermutlich Abschriften: (1)—2 stehen (in umgekehrter Reihenfolge) als Nr. 17—18 bei Ott 1537; 3—4 als Nr. 14—15 bei Kriesstein 1540g.

²⁸ Der Text des 2. Teils („Eia mater“) ist — wohl nach dem Vorbild von Ott 1538 — protestantisch „gebessert“ in „Christe verbum . . .“. Die Änderung ist nachträglich, aber vom gleichen Schreiber vorgenommen worden.

²⁹ Die Hs. folgt (abgesehen von einigen Schlüsselwechseln) genau Ott 1537 (vgl. Josquin-GA.).

³⁰ Der Satz bricht fol. 30 ab, der Schluß ist fol. 32'—33 nachgetragen. fol. 30 unten: „verte quatuor folia“.

³¹ Nr. (22)—(23) in gleicher Reihenfolge auch in Ms. 326.

(24)	37 —38	Regina celi letare	anonym
(25)	38 —39'	In trinitate o fideles	anonym
(26)	39'—40'	Ne recorderis	(Georg Hemmerley, auch Regensburg A.R. 940/41)
(27)	40'—42	Domine da nobis auxilium	anonym
(28)	42'	Salva nos domine vigilantes	anonym
(29)	43 —43'	Istorum est enim regnum celorum	anonym
(30)	43'	Vita in ligno moritur	(Senfl)
(31)	44 —44'	Optima virtutum sophia	anonym (auch Regensburg A.R. 940/41)
(32)	44'—45'	Da Jacob nun das Klaid ansach	(Cosmas Alder oder Senfl)
(33)	45'—46'	Dum complerentur dies	Archadelt 5. vocom
(34)	46'	Nun bitten wir den heiligen geist	(Johann Walter)
(35)	47 —48	Discubuit Jesus	Guolphus Arbiter ³²
	48'	leer	

Wilhelm Karges in der Tabulatur des Grafen Lynar, Lübbenau

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

H. J. Moser hat in seine Erstveröffentlichungen aus der Tabulatur des Grafen Lynar, Lübbenau¹, die bekanntlich eine erste Quelle für die norddeutsche Klaviermusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts darstellt, auch sämtliche dort enthaltenen Sätze des Berliner Domorganisten Wilhelm Karges aufgenommen und in den verschiedenen Vorworten Notizen zu seiner Biographie und Erläuterungen zu seinen veröffentlichten Werken geboten. Die Tatsachen, daß hier die mit *MWCBM* signierten Stücke für Karges reklamiert sind und daß das eine Datum des B³-Teils der Hs. als Datum einer Komposition eingesetzt ist, wie das auch sonst bisher oft gehandhabt wurde, der Umstand ferner, daß Karges für den wahrscheinlichen Intavolator eines großen Teils dieser gewichtigen Hs. gehalten wird, geben Anlaß zu einigen generellen Erörterungen.

Widmen wir uns der Datierungsfrage zuerst! Eine Komposition des Meisters *MWCBM* in Lynar B³ trägt am Ende das Datum „den 5. April anno 1628“. Nach diesem Datum, nach dem Seiffert die B-Teile der Hs. überhaupt datierte (vgl. seine Notizen auf den Titelblättern der Hs.), setzt nun Moser der Variationenreihe „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“ in Lynar B¹, die eine mit *W. Karges* signierte Variation enthält, im Titel das Datum „um 1630“ zu, da er einmal den Meister *MWCBM* für Karges und Karges wiederum für den Intavolator zumindest dieser Hs.-Teile hält. Die letztgenannte Meinung ist bei Moser wohl wesentlich dadurch entstanden, zumindest dadurch verstärkt worden, daß er Karges für den

³² Der Satz stand in der bekannten Königsberger Hs. 1740 unter dem Namen Bucherus (vgl. Eckhard Loge, *Eine Messen- und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger . . .*, Kassel 1931 (Königsberger Studien zur Musikwiss. XII). Loge war unsere Quelle noch unbekannt. Ob dieser Bucher mit Brenneckes Bucher-Buchmayer (a. a. O., 104—14) identisch ist, bleibe dahingestellt. Daß der Satz etwa gleichzeitig in Königsberg und Augsburg (und — soweit bisher unbekannt — nirgends sonst) auftaucht, nimmt bei den engen Beziehungen zwischen Herzog Albrecht und Hans Kugelmann einerseits und Sylvester Raid und Melchior Kriesstein andererseits nicht wunder. Vielleicht ist das Werk mit den Kompositionen nach Königsberg gekommen, die Sylvester Raid an Herzog Albrecht sandte (vgl. Maria Federmann, *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts*, Kassel 1932 (Königsberger Studien zur Musikwiss. XIV) und die dort genannte Lit.). Wer der in unserer Hs. genannte Guolphus Arbiter ist, habe ich nicht feststellen können.

¹ *Choralbearbeitungen und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinckschule*, hrsg. von H. J. Moser, für den praktischen Gebrauch eingerichtet und bezeichnet von T. Fedtke, Kassel 1954/55. Bärenreiter-Verlag.

Allein Gott in der Höh sei Ehr, 20 Choralvariationen der deutschen Sweelinckschule, hrsg. und eingerichtet wie oben, Kassel 1953. Bärenreiter-Verlag.

J. P. Sweelinck, Choralbearbeitungen, hrsg. und eingerichtet wie oben, Kassel 1956, Bärenreiter-Verlag.

Inaugurator des imaginären „Wanderbriefes“ hält, demzufolge verschiedene Komponisten sich zur Komposition dieser Variationsreihe zusammengefunden hätten und diese dann von Karges, als dem Jüngsten des Kreises, abgeschlossen worden wäre. Es sei dabei nicht übersehen, daß die letzte Variation, *Per fugas*, die Moser auch Karges zuspricht — vom Stil und Gehalt der Variation her wären keine Einwendungen zu machen — kein Signum trägt, wie auch die Variationen 8—9 und 14—17 unsigniert sind. Diese unsignierten Variationen jeweils, wie Moser es vornimmt, dem zuletztgenannten Meister zuzuweisen, liegt zunächst nahe. Nun haben wir aber solche Pasticcios, als der Zeit selbstverständlich eigen, mehrfach geklärt². Damit entfällt die Notwendigkeit eines Auftraggebers für diese Variationsreihe wie auch einer der Gründe, Karges als Intavolator anzusetzen, und damit wird überdies wahrscheinlich, daß die Autoren der unsignierten Variationen dem unbekanntem Schreiber nicht bekannt waren oder daß er vielleicht selbst der Autor ist. Die letzte Variation wäre demnach nicht mit Bestimmtheit für Karges zu retten.

Schwerer wiegt die Tatsache, daß die Teile B¹ und B³ offensichtlich überhaupt nicht von demselben Intavolator stammen. Das ist in Hand- und Tabulaturenschrift ganz offenkundig. Man vergleiche nur die Schreibung von *Variation* und *Variatio*. Ferner zeigt B³ in sich verschiedene Hände, wie die Betrachtung der Folios 1, 16, 27, 28, 31, die in der Handschrift alle differieren, ad oculos demonstriert. Es handelt sich bei der Notierung der Teile B¹ und B³, die uns hier wesentlich angehen — es sei wenigstens angedeutet, daß die übrigen B-Teile denselben Sachverhalt aufweisen — sicher also um mehrere Schreiber und bei der Fixierung von „*Allein Gott in der Höh*“ und „*O Mensch beweine*“ jedenfalls nicht um denselben Intavolator. Die Stücke können also auch zu verschiedenen Zeiten geschrieben sein, und das Datum des einen besagt nichts Unbedingtes für das Datum des anderen. Daß Karges einer der Intavolatoren von B³ und B¹ sein könne — sei es mit diesen, sei es mit anderen Stücken —, scheint, selbst wenn man das Datum 1628 generell gelten lassen will, schon wegen seiner großen Jugend zu diesem Zeitpunkt — er wäre eben 15 Jahre alt gewesen³ — unwahrscheinlich. Ein Fünfzehnjähriger hat kaum eine so ausgeschriebene, flüssige, fast fliegende Hand- und Tabulaturenschrift, wie Lynar B¹ und B³ sie entgegen den sonst häufigen, groben Kopistenhandschriften aufweisen.

Man könnte nun einwenden, eine so genaue Datierung, wie im Fall der MWCBM-Stücke, mit Angabe von Tag, Monat und Jahr könne nur der Komponist selber kennen, und sie sei der augenscheinliche Beweis dafür, daß Intavolator und Komponist identisch sein müßten. Das würde in unserem Fall bedeuten, daß der Meister MWCBM zumindest der Schreiber dieser Stücke und damit auch der Komponist aller anonymen sein müßte, die mit seiner Hand geschrieben sind. Erkennen wir nun zugleich mit Moser die Auflösung des Signums als M(agister) W(ilhelm) C(arges) B(erolinensis) M(archicus), die, einmal gefunden, etwas verblüffend Selbstverständliches für sich hat, an und lehnen gleichzeitig alle gemachten Einwendungen als nicht genügend stichhaltig ab, sprechen diese Stücke also Karges zu, so wäre eben nur die Variationsreihe mit der *W. Karges* signierten Variation von einem anderen Intavolator geschrieben. Auch dagegen aber spricht ein weiterer Sachverhalt.

Die Hs. Mus. Am. Bibl. 340 zeigt nämlich zu der *W. K.* signierten Fantasia ein eben so ausführliches Datum, und zwar „*die 13. July (1)664*“ (die 1 vor der 6 fehlt), aber ihrerseits eine von B³ wie B¹ völlig verschiedene Handschrift, hier eine plumpe Kopistenhand; es kann sich also trotz gleicher Datengenauigkeit in beiden Fällen unmöglich um denselben Komponisten als Schreiber handeln. Daß schließlich eine so feine Handschrift, wie Lynar sie in

² M. Reimann, *Zur Spielpraxis der Variation des 16.—18. Jahrhunderts*. Die Musikforschung, Jg. VII, 1954, S. 457.

M. Reimann, *Parodien und Pasticcios in norddeutschen Klaviertabulaturen*, Die Musikforschung, Jg. VIII, 1955, S. 265.

³ M. Reimann, Artikel *Karges*. MGG.

der Notierung von „*O Mensch beweine*“ zeigt, sich im Verlauf von 36 Jahren so zum Plumpen hin gewandelt haben könne, wie man vielleicht argumentieren möchte, verbietet sich von selbst. Eher müßte Lynar als die spätere Handschrift gelten, und an dieser Annahme hindern uns die Daten.

Sehen wir nun von dem speziellen Fall Karges ab, so ist die Übernahme eines Datums einer Hs. für weitere Stücke immer problematisch, selbst dann, wenn es sich einwandfrei um denselben Schreiber handelt, da dieser sich die Stücke unter Umständen zu sehr verschiedenen Zeiten zusammengetragen haben kann. Hier wird man die Differenzen aber immer geringer schätzen dürfen.

Noch entscheidender ist die Frage, inwieweit in all den Fällen, in denen, wie hier, der Intavolator des Stücks nicht zugleich auch der Komponist ist — und das dürfte am seltensten zutreffen und, wie wir gesehen haben, jeweils am schwierigsten zu beweisen sein — das Datum der Hs. überhaupt für das Datum des Stücks genommen werden oder auch nur mit ihm in engere Verbindung gebracht werden darf. Daß selbst genaueste Datierungen nichts zu besagen brauchen, ist nach dem Dargestellten zumindest zu befürchten. Der Intavolator mag mit ihnen vielleicht nur ein Lieblingsstück besonders haben kennzeichnen, einen bestimmten Meister ehren oder einen besonderen Tag, an dem er schrieb, festhalten wollen. Der zweite Fall z. B. liegt vor bei der Intavolierung des Magnificat von Matthias Weckmann durch Johann Kortkamp in Lüneburg KN 207¹⁹, wo mit aller Genauigkeit angegeben ist, „*Johan Kortkamp Anno 1664 14. July in Hamburg*“. Kortkamps Verehrung für seinen Lehrer Weckmann ist hinlänglich bekannt⁴. Daß dieser Brauch ganz allgemein in Übung war, beweist Kuhnau, der sich im *Musikalischen Quacksalber*⁵ darüber lustig macht, daß „*etliche Dorfschulmeister . . . unter alle ihre musicalischen, geschriebenen Sachen ihre Nahmen unterzeichnen, darum, weil sie solche abgeschrieben haben*“. Von dieser Seite kommen also keine Hilfen. Selbst in den Fällen also, in denen der Name des Komponisten unter Umständen zur Datierung hinzugesetzt ist, wie das z. B. vielfach in den Lüneburger KN-Tabulaturen statthat, empfiehlt sich höchste Vorsicht, da diese Angabe nur zu bedeuten braucht, daß der Schreiber die Komposition des genannten Komponisten zum genannten Zeitpunkt niedergeschrieben hat. Daraus folgt, daß man in allen Fällen, wo nicht völlig sicher erwiesen ist, daß Intavolator und Komponist identisch sind, das Datum der Hs. nur als den Termin anerkennen kann, zu dem das Stück intavoliert worden ist, es jedenfalls nie als Datum einer Komposition in praktische Ausgaben einsetzen sollte, da die Stücke immer älter sein können als ihre Niederschrift. Wir haben mit Gewißheit nie mehr als den Zeitpunkt ante quem vor uns.

Das bedeutet in unserem Fall, daß die MWCBM signierten Stücke auch älteren Datums sein können als 1628, was ihrer Stillage entgegenkäme, und daß die entsprechenden Variationen von Karges in der Variationenreihe später liegen können als sie, womit sie sich dem Alter von Karges mehr näherten. Moser selbst hat ja in der Datierung bereits zwei Jahre zugesetzt. Damit wäre zugleich die sehr verschiedene Stillage der MWCBM und WK signierten Stücke mehr geklärt. Während alle W. K(arges) signierten Stücke in Lynar wie in Am. Bibl. gleiche Satzweise zeigen und in den Formprinzipien übereinstimmen, differieren sie sämtlich beträchtlich zu dem Stil der MWCBM signierten Kompositionen, die denen von Lorenz am meisten angenähert sind, wie auch Moser betont. Hier scheint mir der nachhaltigste Beweis dafür zu liegen, daß es sich schwerlich bei beiden Signierungen um denselben Meister handeln kann. Die MWCBM signierten Stücke zeigen beide — auch hier folgen wir den Darlegungen Mosers — feine, flüssige, geradezu ausgezeichnete, vor allem den Satz tragende Koloratur, eine köstliche Spätblüte der Koloristenepoche (die Kolora-

⁴ Vgl. L. Krüger, *Johann Kortkamps Organistendironik*, Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte, Bd. XXXIII, Hamburg 1933.

⁵ J. Kuhnau, *Der musikalische Quacksalber*, 1700, hrsg. v. K. Benndorf, Berlin 1900. S. 82.

turen der älteren Kompositionen aus Lüneburg 208^{1 6}, deren Niederschrift später liegt, erscheinen dagegen fast grob), in Verbindung mit guter Kontrapunktik (man vergleiche die Vorimitation von „O Mensch beweine“) und vereinzelter, aber geschickter Teilnahme des c. f. an den nicht kolorierten Stimmen (ibidem). Dagegen zeigen die W. K. gekennzeichneten Stücke, hauptsächlich die in Am. Bibl., den typischen Satz und die typische Gestalt eines Kleinmeisters um die Jahrhundertmitte, d. h. kontrapunktisch-Scheidtsche Technik in Frobergerscher Lockerung, ohne wesentliche oder gar tragende Koloratur. Die Knappheit des Capriccios⁷, die Seiffert, dem wir nicht beipflichten, veranlaßte, das Stück für unvollständig zu halten — es kann sehr wohl in dieser Kurzform das Werk eines Kleinmeisters darstellen —, die inhaltliche Leere des Präludiums, gerade bei seiner respektablem Länge, die übliche dreiteilige Form der Fantasia mit ihren vielen, leeren Sequenzen und dem lockeren aber anspruchslosen Mittelteil sprechen für sich. Die Variationen innerhalb der Reihe „Allein Gott in der Höh“, die älter scheinen als die Kompositionen in Am. Bibl., sind die bei weitem besten Stücke. Vor allem gilt das für den guten, gefüllten Satz der letzten Variation, die nun aber wiederum nicht mit Bestimmtheit Karges zuzuweisen ist.

Auch hier muß noch einmal nachdrücklich der großen Jugend von Karges zu diesem Zeitpunkt gedacht werden. Die MWCBM gekennzeichneten Kompositionen würden für einen Fünfzehnjährigen eine fast genialische Tat bedeuten, von der in den W. K. signierten Stücken nichts oder doch nur wenig zu spüren ist. Dagegen wären die Variationen, die älter scheinen als die Stücke in Am. Bibl., einem Lernenden schon zuzutrauen, wenn man unbedingt am Datum um 1628 festhalten will. Die Annahme einer Weiterentwicklung aber von etwa frühen Werken in Lynar zu den etwa späteren in Am. Bibl. muß abgelehnt werden. Dazu ist die Differenz im kompositorischen Gehalt zwischen den MWCBM gekennzeichneten Stücken und denen in Am. Bibl. zu groß. Hier würde, wie gelegentlich der Handschrift, eher das Umgekehrte gelten müssen⁸. Hinter der Signatur MWCBM dürfte sich ein größerer Meister verbergen, als Karges ihn darstellt, es sei denn, es finden sich weitere Werke gleichen Formates von ihm, die diese Frühreife bestätigen könnten.

Eine letzte und erregendste Frage sei zuguterletzt noch gestreift. In unserer Untersuchung norddeutscher Parodien und Pasticcios⁹ erwiesen sich die Fassungen der einbezogenen B-Teile von Lynar jeweils als die reicherer und bedeutenderen, wobei wir dahingestellt sein lassen mußten, ob es sich hier oder in den Lüneburger Tabulaturen um die Originalfassungen handelte. Von dieser Sicht aus wäre es unbedingt möglich, daß der Schreiber entweder parodierte Fassungen der MWCBM-Stücke in seine Tabulatur eintrug oder daß er selbst — von der Handschrift her gesehen, ist er ein gebildeter Musiker — die Parodien vornahm. Im Fall der MWCBM-Kompositionen hätte er eine Vorlage — vielleicht seines Schülers Karges, um diesem eine Freude zu machen oder um ihm die Technik zu demonstrieren? — koloriert und zugleich den Satz gehaltvoller gestaltet. Von der Signierung wäre dann das MWC als „Magister Wilhelm Karges“ zu retten. Mit BM hätte der unbekannt Intavolator, so er mit dem Parodisten identisch ist, seine eigenen Initialen angefügt. Selbstverständlich kann mit Parodien auch bei den Variationen der Reihe „Allein Gott in der Höh“ gerechnet werden. Gerade die weniger bedeutenden Stücke wird der Parodist aufzufüllen bemüht gewesen sein. So würde sich der sichere Satz auch der Variationen, der immerhin für einen Fünfzehnjährigen bemerkenswert bleibt, erklären. Daß wir in Tabulaturen mit freiestem Verfahren der Intavolatoren rechnen müssen, hat sich ja erwiesen.

⁶ Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208¹, hrsg. von M. Reimann, Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36, Frankfurt 1957; man vgl. die Nrn. 2, 19, 20.

⁷ Organum, Orgel-Meister IV, Nr. 21, hrsg. von M. Seiffert; vgl. die entsprechenden Notizen.

⁸ Daß Koloriertechnik und kontrapunktische Setzweise sehr wohl von einem einzelnen Meister vertreten werden können — allein Scheidemann ist ein gutes Beispiel —, soll hier nicht etwa bestritten werden. Es handelt sich vornehmlich um das Format der Stücke und um die Tatsache, daß die W. K. signierten Kompositionen alle übereinstimmen.

⁹ S. Anm. 2.

Zu J. G. Naumanns *Duo für Laute und Glasharmonika*

VON RICHARD ENGLÄNDER, UPPSALA

In meiner Arbeit *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*, die vor kurzem in der Jahresschrift der Universität Uppsala erschienen ist (Acta Universitatis Upsaliensis 1956; 5), ist S. 57 von einer Komposition für Laute und Glasharmonika die Rede, die aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts stammt. Das Stück, auf das schon Johannes Wolf in seinem *Handbuch der Notationskunde II* (1919; S. 94 und 102) hinwies, ist in französischer Lautentabulatur notiert (Reproduktion im Anhang meiner oben zitierten Arbeit). Der Titel lautet in der Handschrift: „*Wie ein Hirt sein Volck zu weiden, von Cappelmeister Naumann, Andante non troppo.*“ Wolf erwähnt das Stück, das sich früher in der Berliner Staatsbibliothek befand und jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrt wird, als eines der letzten Beispiele der Lautentabulatur und glaubt die Notierung auf Naumann selbst zurückführen zu können. Wie ich früher feststellte (S. 136 meines Buches), spricht vieles dafür, daß wir es dabei mit der Intavolierung einer bereits vorhandenen Vokalkomposition Naumanns zu tun haben und daß diese Intavolierung auf den Sohn des berühmten Lautenisten Sylvius Leopold Weiß: Johann Adolph Faustinus Weiß zurückgeht, der bis 1794 im Besoldungsetat der Dresdner Kapelle als kurfürstlicher Kammermusikus und Lautenist genannt wird.

Der Sachverhalt konnte inzwischen weiter geklärt werden. Es handelt sich in der Tat um das Arrangement eines Gesangsstücks, das jedoch nicht aus dem Bereich von Naumanns Kirchenmusik stammt, wie ich zunächst vermutete, sondern aus einer seiner Opern. Die Komposition ist identisch mit der Tenorarie des Ataliba aus dem dritten Akt der schwedischen Oper *Cora och Alonzo* (Text von G.G. Adlerbeth), mit der 1782 das neue kgl. Opernhaus in Stockholm eröffnet wurde. Das erwähnte Textzitat: „*Wie ein Hirt sein Volck zu weiden*“ entspricht mit einer kleinen Abweichung der Übersetzung von Johann Leopold Neumann, der bereits 1780 den Klavierauszug von Naumanns *Cora* mit deutschem Text und einer ausführlichen Einleitung herausgab¹. Es heißt daselbst

*Wie ein Hirt mein Volck zu weiden
Hast du, Gottheit, mir's vertraut:
O so sey, auf Ewigkeiten
Menschenwohl von mir gebaut.*

Leopold Neumann gehörte in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Naumanns engstem Freundeskreis in Dresden an, neben Elisa von der Recke, dem gräflichen Paar Brühl, Leopold Röllig, dem Vertreter der Glasharmonika, und dem genannten Lautenisten Weiß. Im Hause Leopold Neumanns war oftmals die Sängerin Duscheck aus Prag zu Gast, und L. Neumann selbst war während Mozarts bekanntem Dresdner Aufenthalt 1789 dessen Cicerone. Es ist offensichtlich, daß Mozarts Interesse für die Glasharmonika als Solo- wie als Ensembleinstrument bei dieser Gelegenheit neu belebt wurde².

¹ Näheres A. R. Engländer, *J. G. Naumann als Opernkomponist* (1922), S. 148 ff.

² Das Naumannsche Duo ist jetzt auch in Archiv-Produktion 37161 EPA vorhanden.

„Neapolitanischer Sextakkord“ oder Akkord der „Phrygischen Sekunde“? ¹

VON HERMANN STEPHANI, MARBURG/LAHN

Mit der Erkenntnis: „Musikalisch können alle akustischen Konsonanzen dissonieren“, hatte Jérôme Joseph Momigny 1818 (*Encyclopédie* II) nicht der Ton-, wohl aber der Musikpsychologie ein Tor weit aufgestoßen. Licht fällt da auf einen Weg, der bis zu Ernst Kurth und darüber hinaus führt. Die bisherige Harmonielehre, sagt Kurth (*Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, 1917, und *Romantische Harmonik und ihre Krise*, 1920), gleiche der geometrischen Beschreibung der Oberfläche eines Wassertropfens oder eines Weltkörpers, statt daß deren Kugelgestalt ursächlich abgeleitet werde aus den gravitierenden Kräften, aus denen die Kugelgestalt erst hervorgehe; die musiktheoretische Betrachtungsweise habe sich in Klangphänomenen verkrampft und das Ohr für das Unhörbare verloren; seien doch weithin Klangphänomene im Grunde verhaltene Bewegungsspannungen und der spätromantische Akkord oft mehr Drang als Klang.

Selbstverständliche Pflicht wird es für den Musiker bleiben, den akkordlichen Vertikalbeziehungen eindringlich nachzuspüren und der Erforschung ihrer funktionalen Gesetzmäßigkeiten die Bahn zu öffnen. Nicht minder jedoch besteht diese Pflicht auch gegenüber den in ihnen zur Auswirkung kommenden horizontalen Triebkräften, deren Anteil am Werden des Gesamtklangbildes es gilt, Erlebnis werden zu lassen. In der Physik ist die von der Antike überkommene Statik, die Wissenschaft von den Körpern, allmählich ersetzt worden durch eine Wissenschaft von den Kräftebewegungen der Materie. Auch in der Musik gewinnt der einzelne Ton seine eigentliche Bedeutung erst, wenn er die gestaltenden Innengewalten ins Bewußtsein hebt, wenn er zur Gestalterschließung und Wesensrechtfertigung des Erscheinungsbildes seinen Beitrag leistet. Der Versuch des Verf., in einem systematischen Aufriß *Stadien harmonischer Sinn-Erfüllung*² aufzuweisen, kreist um dieses Problem; auf ihn wird in Hasses Erwidern hier wie in den Mitteilungen des Max Reger-Instituts V und VI Bezug genommen. Darin heißt es: „Die einstimmige Tonleiter der Griechen und ihre Ästhetik waren für Regers Zwecke nicht brauchbar“; eine Sinnedeutung der griechischen und mittelalterlichen Tonarten könne geradezu „irreführen“.

Wie, wenn sich gerade hier umfassendere Zusammenhänge auftun, wenn man geneigt sein könnte, von einem gemeinsamen Kulturerbe an diatonischen Ganz- und Halbtonfolgen zu sprechen, wie es in der Vierton-Reihen-Gliederung von drei ihrer Skalenanordnungen mit erstaunlicher Plastik in Erscheinung tritt:

1. im Symmetriegebilde des Griechisch-Phrygischen, d. i. dem Mittelalterlich-Dorischen,
2. im federnd sich aufschwingenden Griechisch-Lydischen, d. i. dem Jonischen der Renaissance (unserem Dur),
3. in dem diesem polar gegengeordneten schwerebelasteten Griechisch-Dorischen, d. i. in dem im Mittelalter wie heute noch so benannten Phrygischen.

Alle drei erweisen sich in der Klarheit ihres Aufbaus wie in der Dichte ihres seelischen Gehaltes als einander ebenbürtig. Wahrscheinlich nordischen Ursprungs, strahlten sie zur Zeit der dorischen Wanderung nach Hellas aus, erhielten hier das Gastgeschenk logischer Durchbildung und Systematisierung und strahlten im christlichen Mittelalter wieder nordwärts zurück.

Sollte durch all den Wandel der Stile seitdem nicht eine Einheit der melodischen Grundlage erkennbar geblieben sein, sollten ureigene Ausdruckswerte älterer Epochen nicht in späteren zu neuem Aufblühen gelangen? Ein letztes Erinnern an einstigen gemeinsamen melodischen Grundbesitz dürfte doch kaum so verblaßt sein, daß in mittelalterlich-phrygischen

¹ Zu Karl Hasses Entgegnung in Jg. X, S. 295 f. — Hiermit schließt die Schriftleitung diese Diskussion ab.

² Mf. Jg. IX, S. 432 ff.

Weisen wie „Aus tiefer Not“, „Christus, der uns selig macht“, „Mein Gemüt ist mir verwirret“, daß in Schütz' *Johannespassion* nicht eine unvertauschbar geprägte Uranlage zu spüren wäre, trotz Bevormundung der letzten dreieinhalb Jahrhunderte durch das Dur- und Moll-Bewußtsein. Wäre solch ehrwürdiges melodisches Urgut so restlos erloschen, daß eine musiktheoretische Gesinnung dort, wo es im „Neapolitaner“ von neuem aufklingt, einzige Zuflucht fände in „Tiefalteration der Moll-Unterdominante mit dem frei eintretenden Vorhalt der VI vor der V“, „Chromatischer Vertiefung“ oder gar „Modulation“? Verleugnete das Gefühl für innere Verwandtschaft mit jenen zeitlosen Werten sich so völlig, daß man für die Namengebung sich mit der historischen Fehlableitung von der neapolitanischen Opernschule zufriedenzugeben vermochte, statt etwas vom Wesen und Sinngehalt der Sache zu ahnendem Erleben werden zu lassen?

Es war der gleiche Pol reflektierenden Sichverhaltens, der auch Richard Wagner bestimmte, den Charakter der Tonarten (dessen psychologischem Nachweis des Verf. gleichnamige Schrift, 1923, dient) zu leugnen und für eine Chimäre zu erklären, denselben Wagner, der vom Pole intuitiv-schöpferischen Sich-Verhaltens her Lohengrin durch eine Sphäre des A-dur, Elsa durch eine des As- und B-dur, König Heinrich durch C-dur, Ortrud und Telramund durch fis-moll charakterisierte, von Funden tonartlicher Ergiebigkeit im „Ring“ ganz zu schweigen. Schöpferische Genien dürften sich der Sorge vor dem Anschein theoretischer Einseitigkeit enthoben wissen, Reger zumal angesichts seiner theoretischen Lehr-erfolge.

Wie sehr gerade er sich der Gemütswirkung des „Phrygischen Akkordes“ intuitiv-schöpferisch mächtig erwies, bezeugen ja die Werkzitate in den „Sinnverwirklichungs-Stadien“; kaum ein anderer Meister wird als Kronzeuge und Eideshelfer für diese Gemütswirkung darin so häufig beschworen wie — Max Reger.

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

VON HANS ALBRECHT, KIEL

(2. Fortsetzung)²⁰

Mit der imposanten Zahl von 492 Seiten legt Jean Jacquot das Resultat der vom 8. bis 13. Juli 1955 in der Abtei von Royaumont, der weltbekannten Stätte internationaler Begegnungen, abgehaltenen Tagung über die Feste der Renaissance (*Les Fêtes de la Renaissance*) vor, und der Umstand, daß der Berichtsband auf dem Einbanddeckel dem Titel eine I hinzufügt, belehrt uns, daß man in einem Colloque international mit dem Thema nicht fertig geworden ist und daß demnach noch ein zweites zu erwarten war. Es hat mit dem Thema *Les Fêtes à l'époque de Charles-Quint* als „Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance“ vom 2. bis 7. September 1957 in Brüssel stattgefunden^{20a}.

An dieser Stelle zu betonen, wie umfassend und wie kompliziert ein solches Thema ist, wäre höchst überflüssig. Auch die Tatsache, daß an einem Colloquium über Renaissancefeste sehr viele Nichtmusikhistoriker teilnehmen müssen, ist klar. Ja, man muß sich wohl auch fragen, ob der Beitrag der Musikwissenschaft zu diesem Thema nicht relativ bescheiden ausfallen müßte. Schließlich sind die Feste der Renaissance keine Musikfeste gewesen, sondern die Musik hat bei ihnen doch nur eine mehr oder weniger dienende Rolle gespielt. Ein Renaissancefest konnte, wenn es besonders gut gelungen war und unter der Ägide eines „echten“

²⁰ Vgl. auch Jg. X, S. 408 ff. und 547 ff.

^{20a} Ein gedruckter Bericht liegt (Januar 1958) noch nicht vor.

Kunstförderers stattfand, wohl so etwas wie ein „Gesamtkunstwerk“ werden. Gerade darin aber zeigt sich dann deutlich, daß die Musik keine autonomen Leistungen zu zeigen hatte, sondern in gewissen Fällen allenfalls *par inter pares* war, meist wohl noch bescheidener sein mußte. In den 32 (!) Vorträgen des Colloquiums — Jacquots Einleitung miteingerechnet — sprechen mehr als zwei Drittel der Redner über nichtmusikalische Themen, und selbst die Musikhistoriker müssen gelegentlich in die Breite der allgemeinen historischen Festprogramme gehen, weil die Musik in manchen Fällen nur ein Attribut unter mehreren war. Der Referent darf — nach dem verhältnismäßig unbefriedigenden Ergebnis der *Entretiens d'Arras* über *La Renaissance dans les provinces du Nord* — dieses Mal einen Teil seines generellen Urteils vorweg kundtun, indem er dem Pariser Centre National de la Recherche Scientifique bescheinigt, daß das Niveau des Colloquiums von Royaumont unvergleichlich einheitlicher ist als das der Arraser Tagung, bei der Hervorragendes neben Indiskutablen stand.

Ein anonymes Vorwort entledigt die Veranstalter ihrer vielen gesellschaftlichen Verpflichtungen, d. h. sie bedanken sich bei allen Förderern des Colloquiums. Dann nimmt Jean Jacquot das Wort zu einem angesichts des Themas der Tagung sehr sinnvoll als *Joyeuse et triomphante entrée* bezeichneten, grundsätzliche Fragen, aber auch das spezielle Thema berührenden Einleitungsvortrag das Wort. Man muß ihm einmal *expressis verbis* bescheinigen, daß er offensichtlich der rechte Mann am rechten Platze ist, ein allseitig gebildeter, am Thema „Renaissance“ lebhaft interessierter Mann mit nicht alltäglichen historischen Kenntnissen, dazu ein umsichtiger und taktvoller (sogar diplomatischer) Veranstalter. Wenn das Wort „Manager“ nicht so abgegriffen und durch James Burnhams Buch *The Managerial Revolution* (deutsch: *Das Regime der Manager*) fast schon verpönt wäre, Jacquot könnte man es als Ehrentitel verleihen. (Wie sollte sich übrigens Wissenschaft in einer Welt der „managements“, der Verwaltungs„akte“ und der Interessenverbände — vom alles Individuelle mehr und mehr aufsaugenden Staat ganz zu schweigen — anders behaupten, als indem sie selber „Manager“ hervorbringt? Außerdem sind solche Personen nicht erst eine Erfindung des 20. Jahrhunderts; auch die *principi del rinascimento* haben sich eines „organisatorischen Typus“ bedient, den wir heute als „Manager“ bezeichnen würden. Und auch diese „Manager“ zeichneten sich vor ihren Auftraggebern meist dadurch aus, daß sie vielseitiger gebildet und klüger waren als diese. Im übrigen schreien bekanntlich gerade die am lautesten nach dem Manager, um sich seiner Fähigkeiten und Bemühungen zu bedienen, die ihn am stärksten herabzusetzen suchen.) Bescheinigen wir also Jacquot gern, daß er ein hervorragender Manager ist, ohne den auch diejenigen, die sich in Royaumont über die Feste der Renaissance nach Herzenslust auslassen konnten, vermutlich ein Manuskript mehr in den Schreibtisch hätten legen bzw. sich mit der Skizzierung ihrer Gedankengänge in einem Konzept hätten begnügen müssen!

Um sich nicht wiederholen zu müssen, muß man noch hervorheben, daß zu einzelnen Artikeln hervorragendes Bildmaterial auf Kunstdrucktafeln gebracht wird. Das ist eine Fundgrube für Kunst- und Kulturhistoriker im engeren Sinne, aber auch für den Musikhistoriker, sofern dieser ja auch Kulturgeschichte betreibt und sofern man immer im Auge behält, daß in den Festen der Renaissance die Musik auch dann ihren Platz gehabt hat, wenn davon in den Chroniken, Rechnungen und Libretti nicht ausdrücklich die Rede ist. Daher kann ein Bericht über das Colloquium von Royaumont sich auch nicht darauf beschränken, nur die „eigentlich“ musikgeschichtlichen Beiträge zu erwähnen. Gewiß ist eine musikwissenschaftliche Zeitschrift nicht der Ort, an dem man Einzelheiten aus Referaten mitteilen kann, in denen gar nicht von Musik die Rede ist; aber die Themen und Verfasser dieser Referate sollen doch — wie das schon beim Bericht über die *Entretiens d'Arras* geschehen ist — genannt werden, damit der interessierte Musikforscher sich notfalls über den Inhalt der Studien an Ort und Stelle informieren kann.

Den Beginn macht Antoinette Huon von der Pariser Nationalbibliothek mit *Le Thème du Prince dans les entrées parisiennes au XVIe siècle* (S. 21—28). In der Studie wird die Bedeutung der Legende vom goldenen Vlies herausgestellt, über die in der anschließenden Diskussion noch allerlei gesagt wird. — Dann spricht V. L. Saulnier von der Sorbonne über *Sebillet, Du Bellay, Ronsard. L'Entrée de Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550* (S. 31—58). Die Arbeit ist reich mit Nachweisen aller Art ausgestattet. — Erst Frances A. Yates vom Warburg Institute kommt in ihrem Referat *Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571* (S. 61—82) auch kurz auf die Frage zu sprechen, ob bei den von ihr untersuchten Einzugsfeierlichkeiten nicht auch musikalische Darbietungen Platz gefunden hätten. Sie meint (S. 78), es sei fast unausweichlich gewesen, daß Baïf und die Akademie einige „*spectacles en musique*“ geboten hätten, da die Majestäten sich nach dem Bankett in das Palais zurückgezogen hätten, wo am Abend „*plusieurs belles et magnifiques masquerades*“ vorgeführt worden seien. So seien diese Feierlichkeiten die ersten gewesen, bei denen am Hofe musikalische Schauspiele aufgeführt worden seien — und zwar nach Baïfs Theorien — und die dann schließlich auf das berühmte *Ballet comique de la reine* hingeführt hätten²¹. In der Diskussion stellt die Verfasserin ausdrücklich fest, daß die städtischen Rechnungen nur von Pfeifern und Hautboisspielern reden, die auf dem Triumphbogen musizierten. Sie glaube aber, daß die Musik hauptsächlich beim Bankett eine wichtige Rolle gespielt habe. Man sieht, wie wenig handgreifliche Ergebnisse für die musikgeschichtliche Bedeutung solcher Feste sich aus den Dokumenten gewinnen lassen. Winzige und winzigste Bausteine müssen zusammengetragen werden, und auch dann noch bleibt der Hypothetik das Feld fast ganz überlassen.

Ein etwas umfassenderes Gebiet behandelt Raymond Lebègue von der Sorbonne: *Les Représentations dramatiques à la cour des Valois* (S. 85—90). In sehr konzentrierter Form entwirft er ein Bild von den Aufführungen, bei denen auch die Musik öfter zu Wort gekommen ist. Aus Textbüchern und Bildern gewinnt Lebègue die Erkenntnis, daß musikalische Elemente häufig zu finden sind, obwohl von all der Musik, die bei den Komödien und Tragödien am Hofe der Valois erklingen sein muß, nichts erhalten geblieben ist. Sie habe ihren Platz in den tragischen Chören und in den Intermedien gehabt. Das ist keine allzu große Bereicherung unserer Kenntnis, und auch die Diskussion, die einige bekannte Musikhistoriker auf den Plan gerufen hat, bringt uns nicht viel weiter. Das liegt jedoch in der Materie begründet und ist nicht Schuld des Referenten. Immerhin ist es interessant, zu vernehmen, daß die Begleitung der Chöre in den Schauspielen humanistischer Antike-Nachahmung entsprang, indem man sich auf ein Horaz-Zitat stützte, das von der Flöte als dem Instrument der Chorbegleitung spricht. — Zwei thematisch engstens miteinander verknüpfte Referate können hier nur erwähnt werden. Sie sind zwar hochinteressant, für die Musikgeschichte jedoch ganz unergiebig. Jean Ehrmann behandelt *Les Tapisseries des Valois du Musée des Offices à Florence* (S. 93—98), und an seine Ausführungen schließt sich eine ausgesprochen kunst- und kulturhistorische Aussprache an. — Pierre Francastel, „Directeur d'Etudes à l'École des Hautes Etudes“, welchen Titel man bekanntlich nur unzureichend übersetzen könnte, spricht über *Figuration et spectacle dans les tapisseries des Valois* (S. 101—105). Das auf einem Wandteppich dargestellte Orchester, das er nur nebenbei erwähnt, kommt in einem späteren, rein musikgeschichtlichen Referat wieder in unser Blickfeld.

Dann eröffnet Leo Schrade von der Yale University (neuerdings in Basel tätig) eine Gruppe dreier speziellen musikalischen Problemen gewidmeter Referate mit einer breit angelegten und sehr fundierten Studie über *Les Fêtes du mariage de Francesco dei Medici et*

²¹ Beweisen lassen sich solche Hypothesen auch nicht annähernd, solange wir keinerlei musikalische Belege besitzen. Auf diese Tatsache machen auch verschiedene andere Autoren im vorliegenden Colloquiumsbericht aufmerksam.

de Bianca Cappello (S. 107–131). Schon der Umfang der Arbeit deutet an, wie intensiv Schrade das Thema behandelt, und wie bei allen solchen auf breiter Basis aufgebauten und mit philologischer Akribie durchgeführten Untersuchungen, so kann man auch hier nur Umriss wiederzugeben versuchen oder einige charakteristische Einzelheiten zitieren. Da man also über den Inhalt der Arbeit nur ungenügend berichten kann, muß man sie dem intensiven Studium des Lesers dringend empfehlen. Schrade weist nach, daß Vincenzo Galileis leider nur in einem Stimmbuch (Tenor) erhalten gebliebene Sammlung *Primo Libro de Madrigali a quatro et cinque voci* von 1574, die Bianca Cappello gewidmet ist, zu beinahe einem Drittel auf Texte komponiert ist, die in einem seltsamen Manuskript aus dem Besitz eines Grafen Paolo Galletti vorkommen. Diese Handschrift könnte teilweise Autograph von der Hand Francescos de' Medici und Biancas sein, muß jedenfalls in ganz besonderen Beziehungen zu dem Paare gestanden haben. Eine ältere Publikation von Gedichten aus diesem *Codice della Torre al Gallo* gibt leider nicht die Incipits aller Dichtungen an. Schrade vermutet aber — und wohl auch mit Recht —, daß noch mehr von den 33 Madrigaltextrn aus Galileis opus in dem Codex zu finden seien. Die Beziehungen zu Galilei könnte Giovanni dei Bardi vermittelt haben, der sowohl zum engeren Kreise um Francesco als auch zu den Gönnern des Komponisten gehörte. Solcher interessanter Einzelheiten findet man in den Referaten noch viele. Schrade kann einen ganzen Katalog von Kompositionen auf Huldigungsgedichte für das Paar Francesco-Bianca geben, aus dem weitere Angaben als die über Galileis Sammlung — die als Muster für alle übrigen gelten mögen — an dieser Stelle nicht gemacht werden können. Besonders eingehend beschäftigt sich der Autor mit Piero Strozzi, von Giulio Caccini gesungenem Madrigal zu dem „*Carro della Notte*“, der bei den Hochzeitsfeierlichkeiten unter den vielen Wagen mit allegorischen Darstellungen war. Auf das Stück hat Ghisi bereits 1939 in seiner Studie *Feste Musicali della Firenze Medicea* aufmerksam gemacht. Indessen ist der „*Carro della Notte*“ nur einer von den vielen, die Schrade mit souveräner Beherrschung der Materie — der verschiedenen Seiten dieser Materie, müßte man eigentlich sagen, — behandelt. — Hält sich dieser hervorragende Beitrag zum Thema des Colloquiums, in dem an einem besonders aufschlußreichen Hochzeitsfest der Usus der Renaissance demonstriert wird, von allen über den Stoff hinausgehenden Hypothesen und Interpretationen fern, so verfällt D. P. Walker vom Warburg Institute in seinem Beitrag über *La Musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme* (S. 133–144) in denselben Fehler, der schon seine früheren Veröffentlichungen zur Frage des musikalischen Humanismus so problematisch macht. Er übersieht beharrlich, daß der Humanismus im eigentlichen Sinne in Italien und — wenn auch später, so doch nicht so spät wie in Frankreich und England — in den deutsch- bzw. niederländisch-sprachigen Ländern viel früher wirksam war, als er es darstellt, und vor allem die polyphone Musik der sogenannten Niederländer (und ihrer Gefolgsmänner) vor Augen gehabt hat²², daß man also mit sehr viel mehr Berechtigung die Frage stellen muß, ob nicht bei Obrecht, Josquin und Willaert — um nur diese Großmeister herauszugreifen — Tendenzen des musikalischen Humanismus realisiert worden seien, statt daß man in der Monodie und der Affektgebundenheit des späten Madrigals „den“ musikalischen Humanismus par excellence sucht. Mit den paar Theorien à la Vicentino etc. kann man das umfassende Problem nicht annähernd erfassen. Darum wundert sich Walker auch (S. 135) über die Weisen von Instrumentaltänzen, „où l'on ne trouve aucune trace d'influence humaniste“, und über Soli, „où celle influence est au moins très douteuse“. Natürlich, wenn man eine etwas allzu glatt aufgehende Rechnung wünscht, dann passen immer einige historische Fakten nicht hinein. Es gibt „den“ musikalischen Humanismus wohl kaum in der Reinheit, die Walker

²² Um die Diskussion an dieser Stelle nicht zu weit zu treiben, sei auf den von Walkers Anschauungen völlig abweichenden Versuch einer Lösung des Problems in MGG verwiesen (Artikel *Humanismus B. Humanismus und Musik*; Verf. H. Albrecht).

so gern finden möchte, aber wenn er den allgemeinen Humanismus nicht nur bei seinen späten italienischen Theoretikern studieren würde, sondern bei den wahren Humanisten des Quattrocento oder des deutschen und niederländischen 16. Jahrhunderts (also gewissermaßen von den frühen Quattrocento-Humanisten über Poliziano bis zu Erasmus von Rotterdam, Glarean, Celtis und den deutschen Ludimagistri), und wenn er nicht die Abneigung gegen die Verwendung des Stilbegriffs „Renaissance“ in der Musikgeschichte bis zu einer Art von musikalischer Renaissancephobie steigerte, dann würde er sich selbst vor all den gewaltsamen „Nachweisen“ humanistischer Eigenheiten bei Andrea Gabrieli, den frühen Monodisten, den ersten Opernmeistern e tutti quanti bewahren. Trotz vieler gut beobachteter Einzelheiten krankt eben auch dieser Beitrag an der einseitigen und historisch — nicht etwa nur geistesgeschichtlich — bedenklichen Verlagerung der Verbindung Humanismus-Musik in das späte 16. und frühe 17. Jahrhundert, an der Ausschaltung der niederländischen und deutschen Meister der Jahrzehnte vor und nach 1500, aber auch der italienischen Frottolisten, kurz, der Zeitgenossen und Anhänger der großen Humanisten schlechthin. 1589, das Jahr der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand I. mit Christine von Lothringen, liegt eben doch — wenn man einmal etwas vergrößern will — für eine umfassende Beurteilung des Problems „musikalischer Humanismus“ ein Jahrhundert zu spät. Was 1489 an neuen Beziehungen zwischen Text und Musik zu wachsen begann, gibt mehr Aufschluß. — Eben die Heirat des Jahres 1589 mit ihren berühmten Intermedien hat auch der bekannte Musikforscher Federico Ghisi von der Universität Florenz zum Anlaß genommen, einige wertvolle Beobachtungen mitzuteilen: *Un Aspect inédit des intermèdes de 1589 à la cour Médicéenne et le développement des courses masquées et des ballets équestres durant les premières décades du XVIIe siècle* (S. 145—152)²³. Mit lebhaftestem Interesse nimmt man zur Kenntnis, daß es dem Autor wieder einmal gelungen ist, ein bisher als verschollen betrachtetes Stück zu identifizieren. Es handelt sich um das vierte Intermedium, in dem eine Zauberin mit Instrumentalbegleitung singt, und zwar einen Text, der nach Auskunft des Librettos von Giulio Caccini komponiert war. In dem Ms. Magliabecchi 66 der Florentiner Biblioteca Nazionale, in dem er schon zwei Bruchstücke aus Peris *Dafne* entdeckt hat, hat Ghisi auch die Musik zu diesem Stück gefunden. Er teilt sie hier mit (S. 148/49); es handelt sich um die charakteristische, virtuose Gesangsleistungen verlangende frühe Monodik, und Ghisi bemerkt mit Recht, wie verwandt die Melodie mit den *Nuove Musiche* ist. Mit François-Georges Pariset von der Faculté des Lettres in Bordeaux kommt dann ein Kunsthistoriker zu Worte; er verbreitet sich über *Le Mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite Gonzague-Mantoue (1606)* (S. 153—186). In diesem anspruchsvollen und umfangreichen Beitrag handelt es sich um eine ausgesprochen kunstgeschichtliche Studie von hohem Wert, aus der man eine Fülle von Anregungen aller Art schöpft, zumal sie mit besonders schönen und für den normalen Liebhaber der bildenden Künste bisher unbekanntem Bildern ausgestattet ist. Außerdem aber betont Pariset zwar stark das Element des äußeren Eindrucks, z. B. der Kleidung, der Dekorationen etc., wie das auch ganz selbstverständlich ist, er vergißt jedoch nicht, das Musikalische wenigstens zu erwähnen. So kann man über alle Anteilnahme an den höchst aufschlußreichen Darlegungen zu den Hochzeitsfeierlichkeiten hinaus auch einige Notizen zur musikalischen Ausgestaltung der Feste

²³ Auf die Tatsache, daß man bei den Colloquia über Renaissance und Renaissance-Musik sehr oft die Grenze zum Barock überschreitet, ist bereits vom Schreiber dieser Zeilen mehrmals hingewiesen worden. Auf den grundlegenden Unterschied zu der hauptsächlich von Curt Sachs geprägten Auffassung der deutschen Musikwissenschaft über den Inhalt des Begriffs „Barockmusik“ braucht man an dieser Stelle nicht näher einzugehen; verwiesen sei auf F. Blume, Artikel *Barock* in MGG. Die Angemessenheit der Wortkoppelung „Barockmusik“ ist wohl vor allem darauf zurückzuführen, daß der Barock ein eminent und vorwiegend musikalischer Stil ist, wovon etwa die Fülle der süddeutschen Barockkirchen beredetes Zeugnis ablegt. Dagegen könnte man im allgemeinen Stil der Renaissance, etwa in der Cappella Pazzi, in San Lorenzo oder in Santo Spirito zu Florenz gerade das Musikalische nur schwer entdecken. Diese Antithese sei hier nur angedeutet; es lohnt sich wohl, darüber einmal intensiver zu forschen.

machen. — Der bereits bei den *Entretiens d'Arras* mit einem sehr anregenden Referat erwähnte Kunsthistoriker Jacques Vanuxem²⁴ steuert dieses Mal eine ebenso ausgezeichnete Arbeit über *Le Carrousel de 1612 sur la Place Royale et ses devises* (S. 191—201) bei. Er leitet die „carrousels“ von den alten Tournieren ab. Das von ihm speziell behandelte fand in Paris zur Hochzeit des Königs Ludwig XIII. mit Anna von Österreich, Infantin von Spanien, und zur Heirat Elisabeths von Frankreich mit dem Infanten von Spanien statt. Auch diese Studie, die in manchem an die bekannte, größere Arbeit von Irmgard Becker-Glauch über *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*²⁵ erinnert, wenn sie dieser auch an intensiver Behandlung der musikalischen Seite des Themas nicht zu vergleichen ist, vergißt Hinweise auf musikalische Verknüpfungen nicht. Allein die interessante Rolle der Roßballette in der Musikgeschichte drängt den Musikhistoriker zur Lektüre eines Artikels, in dem von Pferdequadrillen u. ä. die Rede ist. In der Diskussion werden Fragen aus allen möglichen Interessenrichtungen gestellt, wobei man von der Frage, woher das Wort „carrousel“ komme — Ghisi erklärt es für italienischen Ursprungs („carosello“) —, bis zur Türkenmusik bei Gluck und in Mozarts *Entführung* gelangt.

Mit Befriedigung stellt man dann fest, daß der ebenso begabte und tüchtige wie fleißige François Lesure von der Pariser Nationalbibliothek auch bei diesem Renaissance-Colloquium nicht gefehlt hat. Wie alle seine Studien, so ist auch sein Beitrag über *Le Recueil de ballets de Michel Henry (vers 1620)* (S. 205—219) nicht nur eine saubere und solide bibliographische Arbeit, sondern zeigt auch wieder einmal, mit welcher Konzentration der bekannte Forscher sich über Fragen zu äußern vermag, die man nur auf Grund einer weitgespannten musikhistorischen Bildung behandeln kann. Die Handschrift des Michel Henry ist selbst verschollen, aber es gibt eine „analyse assez précise“, die im 18. Jahrhundert angefertigt worden ist und aus der man den Inhalt rekonstruieren kann. Lesures Studie ist besonders wertvoll, weil sie eine chronologische Ordnung des Inhalts der Sammlung Henry gibt. — Der am Conservatorio Santa Cecilia in Rom lehrende Gino Tani hat einen ziemlich weit ausgreifenden und sehr gut fundierten Artikel *Le Comte d'Aglié et le ballet de cour en Italie* (S. 221—232) beige-steuert. Es geht ihm darum, überkommene und ständig wiederholte Irrtümer zur Geschichte des Balletts — und damit auch der musikalischen Bühnenkunst — auszuräumen und nachzuweisen, daß am Hofe von Savoyen bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Ballettkultur blühte, wie sie zu dieser Zeit kein anderer Hof aufzuweisen hatte. Philippe d'Aglié, Sproß eines alten piemontesischen Adelsgeschlechts, Jesuit, fruchtbarer Theaterdichter sowie Historiker der Hoffeste, Auführungen und Ballette des savoyardischen Hofes, ist mit drei Abhandlungen aus dem letztgenannten Stoffgebiet ein wichtiger Zeuge für die Entwicklung des Balletts. Das Erstaunliche ist — wie auch in der Diskussion betont wird —, daß ein kleiner Hof eine solche Blüte der Ballettkunst hervorgebracht hat. — Ist Tanis Studie auch musikgeschichtlich aufschlußreich und wichtig, so beschäftigt sich Jean Roussel von der Universität Genf mit einem weit weniger die Geschichte der Musik streifenden Thema: *L'Eau et les tritons dans les fêtes et ballets de cour (1580—1640)* (S. 235—244). Der Titel zeigt deutlich an, worum es sich handelt. Der Verf. weiß seinem Thema allerlei kulturhistorisch Interessantes abzugewinnen. — Auch der nächste Beitrag *Les Feux d'artifices en France de 1606 à 1628* (S. 247—254) von Marie-Françoise Christout, einer Mitarbeiterin des Centre National de la Recherche Scientifique, gehört in das Gebiet der Geschichte einzelner Kultur- bzw. Zivilisations-

²⁴ Vgl. Jg. X, S. 551.

²⁵ Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung. Heft 6. Kassel und Basel, 1951, Bärenreiter-Verlag.

erscheinungen. Er bringt dem interessierten Fachmann sicherlich viel Neues, kann jedoch an dieser Stelle nicht gewürdigt werden.

Für den Musikhistoriker aufschlußreicher sind die beiden nächsten Artikel. Denis Stevens von der University of California in Los Angeles spricht über *Pièces de théâtre et „pageants“ à l'époque des Tudor* (S. 259—264). Was „pageants“ sind, erläutert er an Hand des Referats seines nach ihm erscheinenden Kollegen Robertson (s. u.). Es handelt sich demnach um Schauspiele, die vorwiegend aus mythologischen oder allegorischen lebenden Bildern bestehen, im Laufe eines Festes dargeboten werden und durch ein berühmtes Ereignis angeregt sind. Sie haben also eine fortlaufende, dramatische Handlung. Stevens kann zahlreiche Musiker nennen, die bei solchen Spielen mitgewirkt haben; außerdem weist er auch eine Reihe von Liedern nach, die in den Stücken eine Rolle gespielt haben. Der Beitrag ist knapp und inhaltsreich, d. h. er informiert auf beste Art und Weise. — Ausführlicher setzt sich mit dem Stoff Jean Robertson auseinander, in seinem Referat *Rapports du poète et de l'artiste dans la préparation des cortèges du Lord Maire (Londres 1553—1640)* (S. 265—277). Aber er wendet sich besonders den Fragen der Autoren und „Regisseure“ zu, wenn man seine Darlegungen einmal etwas laienhaft und stark vergrößert charakterisieren will. Verglichen mit Stevens' Studie, liefert sein Beitrag gewissermaßen das allgemeine, breite Fundament für denjenigen, dem an der Erhellung der musikalischen Seiten des feierlichen Geleits für den Lord-Mayor gelegen ist, also für den Leser der Referats von Stevens. — Glynne Wickham von der theatergeschichtlichen Abteilung (*Department of Drama*) der Universität Bristol geht wieder auf ein einzelnes Ereignis ein: *Contribution de Ben Jonson et de Dekker aux fêtes du couronnement de Jacques 1er* (S. 279—283), gibt also ein kurzes, literarhistorisch und theatergeschichtlich wichtiges Resumé von Forschungsergebnissen, die offenbar auf intensiver Untersuchung der Krönungsfeierlichkeiten für Jacob I. beruhen.

Mitten in die Musik zu den „masques“ Jonsons führt uns dann John P. Cutts vom Shakespeare-Institut in Stratford-upon-Avon, indem er sich ganz auf *Le Rôle de la musique dans les masques de Ben Jonson et notamment dans Oberon (1610—1611)* konzentriert (S. 285—302). Der Beitrag ist außerordentlich stoffreich, so daß man mit der Aufzählung von einzelnen Ergebnissen — sofern man dem Leser dieses Berichts ein einigermaßen klares Bild von der Studie geben wollte — schon aus Raumangel völlig scheitern würde. Die Musikforscher, besonders die Spezialisten für frühe Monodie und Anfänge der Oper, sollten sich diesen Artikel nicht entgehen lassen, zumal Cutts zwei Instrumentalstücke von Robert Johnson und eine Monodie von Alfonso Ferrabosco mitteilt. — Wieder in literarhistorische Zusammenhänge führt uns D. J. Gordon von der Universität Reading mit seinem Referat *Le „masque mémorable“ de Chapman* (S. 305—315). Der Beitrag dürfte vor allem für Fragen der englischen „Weltanschauung“ um 1600 von Belang sein. Das kommt in der Diskussion besonders deutlich zum Ausdruck, da Jean Jacquot einen erstaunlich detaillierten und mit Zitaten belegten Zusatzexkurs dazu gibt.

Besonders wichtig zur Klärung der Begriffe „Renaissance“ und „Humanismus“ ist das Referat von Frederick W. Sternfeld von der Universität Oxford über *Le Symbolisme musical dans quelques pièces de Shakespeare présentées à la cour d'Angleterre* (S. 319—331). Es handelt sich besonders um Shakespeares *Sturm* und *Cymbeline*, aber auch um das *Wintermärchen* und den *Perikles*. Über das Sachliche der Sternfeldschen Ausführungen ist nur Gutes zu sagen. Die Deutung der „ideologischen Phänomene“ — wie ich diese Art der Interpretation nennen möchte — kann man dagegen nicht widerspruchlos hinnehmen. Dem Leser dieser Zeilen wird sicherlich sofort klar, auf wie schwankendem Boden wir uns mit dem Autor befinden, wenn man die Frage stellt, was denn eigentlich der *Sturm*, die *Cymbeline* und das *Wintermärchen* überhaupt noch mit der Renaissance zu tun haben. Daß sich Verbindungen zu antiken Vorstellungen und Theaterformen feststellen lassen,

beweist gar nichts. Wie schon öfter bemerkt, ist die Theaterliteratur des Barock — oder, wenn man diesen Begriff der bildenden Kunst reservieren will, des 17. Jahrhunderts — von antiken Stoffen und von Nachahmungen antiker Vorbilder, soweit man sie sich zurechtlegte, in einem solchen Maße durchsetzt, daß man diese Eigenheiten absolut nicht als Stilkriterien bezeichnen darf. Das dürfte erst recht einleuchten, wenn man an die uralte Tradition der Hochachtung vor der griechisch-römischen Klassizität denkt, die seit der sogenannten karolingischen Renaissance nie ganz abgerissen ist und über einen geradezu unerreicht gebliebenen Höhepunkt im 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart intensiv lebt und wirkt. So weit, so gut! Sternfeld bemerkt aber — unter Anlehnung an die Ergebnisse der Arbeiten des bedeutenden englischen Literaturhistorikers E. K. Chambers²⁶ — sehr mit Recht, daß in den bereits genannten Werken Shakespeares das Element des „Romanesken“ eine entscheidende Rolle spiele und mit dem der Gelehrsamkeit bzw. Gelehrtheit („*érudition*“) „*les deux piliers de la pièce de cour*“ gebildet habe. Abgesehen von allem, was wir über die Bedeutung der Musik für Shakespeare und die Hofschauspiele des elisabethanischen England wissen und was Sternfeld dankenswerterweise nicht nur zusammenfaßt, sondern auch erweitert, abgesehen also von allen sachlichen Ergebnissen des Referats, muß man schwere Bedenken anmelden. Die Diskussion zeigt deutlich, welche babylonische Sprachenverwirrung festzustellen ist, sobald wir uns auf das unerforschte Gebiet der inneren und der formalen Beziehungen von allgemein geistigen Ideen und von künstlerischen Opera begeben. Wenn von einem Teilnehmer allen Ernstes behauptet wird, die Vorstellung von der Sphärenharmonie sei etwas für die Renaissance besonders Charakteristisches, dann erwartet man eigentlich, daß einer der in Royaumont anwesenden Musikhistoriker aufgestanden wäre und zu äußerster Vorsicht bei solchen „Kurzschlüssen“ gemahnt hätte. Warum ist das nicht geschehen? Warum hat niemand auf die alten Traktate über Musik hingewiesen, in denen die *musica mundana* erörtert wird? Warum hat niemand von den Kultur- und Literaturhistorikern wenigstens Bedenken dagegen laut werden lassen, daß man die Renaissance kurzerhand zum Mittelalter schlagen will? Das hat man nicht *expressis verbis* getan, aber es wird deutlich erkennbar, wenn in der Diskussion wörtlich behauptet wird, die Idee der Sphärenharmonie stimme um 1610 ihren Schwanengesang an: „*Et c'est alors que nous entendons son chant du cygne*“. Dann komme nämlich das durch Kepler geschaffene naturwissenschaftliche Verstehen des Sternenhimmels. Was hat das alles mit Renaissance zu tun? Inwiefern stempelt es die Musik der Shakespeare-Zeit und die „Musikanschauung“ des Dichters zu Symptomen humanistischen Renaissancedenkens? Wie will man jemals die Renaissance-Polyphonie um 1500 mit ihren aus der Quelle der historischen, „echten“ Renaissance und des Humanismus geschöpften, auf „Maß“ und auf das Verständnis der „*viri humanissimi doctissimique*“ gerichteten Kunstwerken auf denselben stilistischen „Nenner“ bringen wie die Monodien um 1600? Es ist bestürzend, daß niemand an solche Konsequenzen gedacht hat, daß niemand sich erinnert, welche Rolle die nach Art der Humanistennoten komponierten Chöre im lateinischen Schauspiel der Lateinschulen und Gymnasien gespielt haben, vorwiegend in den Niederlanden und in Deutschland. Man möge sich doch ernsthaft überlegen, ob man nicht die „Heroisierung“ kleiner oder größerer Einzelfunde etwas dämpfen könnte und ob man vor allem nicht der manchmal — im schlechten Sinne — atemberaubenden Eleganz, mit der man — das Unbequeme souverän vergessend — zu deduzieren und zu induzieren pflegt, getrost ein paar Tropfen der nach den Wurzeln grabenden Tiefgründigkeit zusetzen sollte. Man wird vielleicht nach solchem „Eingriff“ in die allmählich ja auch abgenutzten Methoden des Pragmatismus wie der brillanten Synthese und der schwungvollen Analyse mit Verwunderung feststellen, daß gewisse Mythifizierungen historischer Tatsachen sich in Dunst auflösen, wenn man einmal

²⁶ *Elizabethan Stage*, Oxford 1923 (4 Bände), und *Shakespeare Survey* I, 1948.

„den Dingen auf den Grund“ geht. Auf unseren hier zur Debatte stehenden Fall angewandt, heißt das: Es ist höchst fraglich, ob man noch die Behauptung aufrecht erhält, das Romaneske und die Vorstellung von der Sphärenharmonie seien sozusagen die Lieblingskinder des Renaissancedenkens oder des Humanismus gewesen, wenn man nicht nur starr auf diesen oder jenen Theoretiker bzw. Chronisten blickt und wenn man sich ein wenig angewöhnt, diejenigen Eigenschaften, die man bei seinen Untersuchungen entdeckt zu haben glaubt, nicht als isolierte Phänomene anzusehen. Man verzeihe dem Berichterstatter, daß er sich zu einem einzelnen Referat so eingehend geäußert hat! Es geht aber um grundsätzliche Fragen wissenschaftlicher, d. h. musikhistorischer Methodik. »Principiis obsta, sero medicina paratur«.

Über *La Fricassée en Ecosse et ses rapports avec les fêtes de la Renaissance* berichten Helena M. Shire vom Newnham College in Cambridge und Kenneth Elliot vom St. John's College derselben Universität (S. 335–345). Es ist eine interessante Studie, die uns hier vorgelegt wird, und sie ruft allerlei Überlegungen wach. Eines kann man in einer stark komprimierenden Darstellung — und mehr läßt sich an dieser Stelle ja nicht geben — hervorheben. Die „*fricassées*“, um die es sich handelt, sind von denen, die Lesure beim Colloquium *Musique et Poésie*²⁷ behandelt hat und auf die sich die beiden Autoren berufen, durch ein ganzes Saeculum getrennt, sie stammen aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. (Wiederum ein bedenklich unbekümmertes Umspringen mit dem Begriff „Renaissance“!) Sie sind überdies natürlich stilistisch mit den französischen „*fricassées*“ oder gar mit den deutschen Quodlibets aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts schon deshalb nicht in Zusammenhang zu bringen, weil sie homophon sind. Hier wäre vielmehr ein Vergleich mit den deutschen Quodlibets des 17. Jahrhunderts vonnöten gewesen²⁸. Was das polyphone Quodlibet und die polyphone Fricassée konnten, ist ihrem homophonen Äquivalent versagt. Die Fülle der Liederzitate in den einzelnen Stimmen eines polyphonen Satzes muß bei der homophonen Satzweise notgedrungen verringert werden, da nun alle Stimmen zugleich ein Liedertext-Zitat so vortragen müssen, daß die Unterstimmen das Melodienzitat der Oberstimme akkordisch begleiten. Mit anderen Worten: Nur die Oberstimme zitiert ein Stück eines Liedes, während im polyphonen Quodlibet bekanntlich auch die anderen Stimmen sich am Zitieren eifrig beteiligen. Zudem kommt in der hier besprochenen Untersuchung eindeutig zur Sprache, daß nicht selten in der schottischen Fricassée des 17. Jahrhunderts Textanfänge zitiert werden, wobei es fraglich bleibt, ob die Oberstimme auch den Melodieanfang übernimmt oder ob sie nicht vielmehr frei komponiert ist. Jedenfalls muß man sich wohl diese schottischen Kompositionen noch einmal genauer ansehen, als es den beiden Autoren des Referats möglich war, und dabei sollte man den Vergleich mit den deutschen Quodlibets des 17. Jahrhunderts nicht so als *quantité négligeable* betrachten, wie es Shire und Elliot offensichtlich getan haben. Eine klare und konsequente Überlegung muß ja dazu führen, daß man eher historisch Gleichzeitiges auf einen Nenner zu bringen sucht, als daß man über zehn und mehr Dezennien hinweg, fast als *captatio benevolentiae* vor dem Gastland des Colloquiums, eine enge Verbindung zwischen den Fricassées der französischen Chansonliteratur um 1500–1540 und den schottischen Analoga von etwa 1620 konstruieren will. (Außerdem ist das deutsche Quodlibet-Repertoire anscheinend viel reichhaltiger und länger am Leben geblieben als die französische Fricassée. Hier macht sich wieder einmal das Fehlen deutscher Musikforscher beim Colloquium störend bemerkbar; denn diese hätten sofort auf die entscheidenden Mängel des vorliegenden Referats hinweisen können.)

²⁷ Vgl. *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, Paris 1954, S. 169 ff.; dazu H. Albrecht, *Musik und Dichtkunst im 16. Jahrhundert* in dieser Zeitschrift, Jahrgang VIII, 1955, S. 335 ff.

²⁸ Bequem zugängliches Vergleichsmaterial liegt nunmehr (nach dem Colloquium von Royaumont) vor: Meldior Franck, *Drei Quodlibets*, hrsg. von Kurt Gudewill (Das Chorwerk, Heft 53, Wolfenbüttel 1956).

Ein echtes Renaissance-Thema behandelt dann Conrad-André Beerli, Professor für Kunstgeschichte an der Ecole d'Architecture in Genf. Er spricht über *Quelques aspects des jeux, fêtes et danses à Berne pendant la première moitié du XVIe siècle* (S. 347—368), und zwar unter Berücksichtigung der Traktate von Virdung und Arbeau sowie der Arbeiten von Max Schneider und Curt Sachs²⁹. In dem Referat kommen die Instrumente und die Musik ausgiebig zu ihrem Recht, indem Beerli Urkunden, Chroniken und bildliche Darstellungen — besonders den Berner Totentanz — in vorbildlicher Weise auswertet. Er nennt ein ganzes Kapitel: *Musique et danse à Berne: Le „Totentanz“ de Nicolas Manuel*; aus diesem allbekannten Werk gibt er einige Bilder wieder. Für einen Kunsthistoriker ist Beerli erstaunlich gut über die historische Instrumentenkunde unterrichtet, und außerdem ist sein Beitrag auch eine kulturgeschichtlich wichtige Leistung, auf deren Einzelergebnisse hier nur mit allem Nachdruck verwiesen werden kann. — Die spanische Musikforschung kommt in dem Referat *Le Carnaval à Barcelone au début du XVIIe siècle* von Miguel Querol-Gavaldà, Direktionsadjunkt des Instituts für Musikforschung in Barcelona, zu Worte (S. 371—375). In dem knappen Referat wird besonderes Gewicht auf die Rolle der Musiker bei den Karnevalsvergnügungen in Barcelona gelegt. Es ist eine der in diesem Band so zahlreichen Studien, die sich zwischen allgemeiner Kulturgeschichte, Geschichte der bildenden Künste, Literaturgeschichte und Musikgeschichte bewegen und — je nach der Disziplin der Autoren — den Akzent jeweils auf das eine oder andere dieser historischen Forschungsgebiete verlagern. — Von dem Referat, das Suzanne Sulzberger (Universität Brüssel) über *Les Réunions de plein air* (S. 377/78) beisteuert, ist leider nur ein „Résumé de communication“ abgedruckt. Ein solcher Fall begegnet später noch einmal. So hohen Wert man auch einer knappen Zusammenfassung der Resultate einer Untersuchung beizumessen geneigt ist, so wenig genügen derartige Rekapitulationen. Man vermißt die Begründungen für die thesenartig formulierten Ergebnisse. Gewiß kann ein Kongreßbericht — und die Veröffentlichungen der Colloquiumsreferate des Centre National de la Recherche Scientifique sind nichts anderes als Kongreßberichte — nur in seltenen Fällen dem Mißgeschick entgehen, daß säumige Referenten ihre Manuskripte nicht oder nicht rechtzeitig einsenden und daß in freier Rede vorgetragene Referate von den Autoren mangels schriftlicher Ausarbeitung nur in komprimierter Form bzw. im Auszug fixiert werden können. So etwas muß jedoch als eine Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Leser bezeichnet werden, auch dann, wenn der Redaktor eines Berichts — etwa wegen der Länge eines Referats — für die Zusammenfassung zu einem Résumé verantwortlich sein sollte, die Schuld also nicht den Autor trafe. Aus dem Auszug kann man nur entnehmen, daß nichts musikgeschichtlich Wichtiges oder Interessantes vorgebracht worden sein muß.

Mit ehrlicher Hochachtung muß man das Referat von Emanuel Winternitz (Yale University und Metropolitan Museum of Art zu New York) nennen: *Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa* (S. 379—395). Es geht um eine alte, bisher nicht gelöste Frage, ob nämlich der bildende Künstler Musikinstrumente realistisch bzw. originalgetreu wiedergegeben habe. Winternitz stellt die These auf, der Maler der Renaissance schildere alle Details so gewissenhaft, daß man auch für seine Darstellung der Instrumente annehmen könne, sie sei auch dann nicht nur seiner Phantasie entsprungen, wenn die Instrumente uns in anderen Quellen nie begegnen, also ganz unglaubwürdig zu sein scheinen. In solchen Fällen scheint man das Instrument nur als „Dekoration“ benutzt zu haben, z. B. wenn eine phantastische Kombination von Violenkörper mit Rohrblattinstrument („platerspiel“ sagt Winternitz) auf der bekannten „Befreiung der Andromeda“ von Piero di Cosimo (Florenz, Uffizien) zu finden ist. Das bedeutet

²⁹ Max Schneider, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941. — Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933.

nicht, daß es gar nicht existiert habe. Winternitz macht glaubhaft, daß man bei Aufzügen, Tafel- und Festmusiken zuweilen solche phantastischen Instrumente gebraucht habe, jedoch als stumme Requisiten, für die sozusagen hinter den Kulissen wirkliche, d. h. gebräuchliche, Klangwerkzeuge gespielt hätten. Die Studie ist ausgezeichnet begründet, wertet bislang kaum oder nur ungenügend beachtete Quellen (Vasari) in kluger und scharfsinniger Interpretation aus und ist ein Muster an klarer Darstellungsweise. Sie gehört zu den Referaten dieses Bandes, die man dem Studium der an Besetzungsfragen interessierten Musikhistoriker nur wärmstens empfehlen kann, um so mehr, als man vom Inhalt kein brauchbares Bild geben kann, ohne die ganze Arbeit Stück für Stück zu beschreiben. Eine kleine Frage erhebt sich doch: Auf Seite 386, Zeilen 20/21, ist der in einem italienischen Quellenzitat gebrauchte Terminus „*violoni*“ im französischen Wortlaut mit „*violons*“ übersetzt. Gemeint sind zweifellos wirkliche Violoni (Streichbässe bzw. -tenöre), nicht aber Violinen, wie der französische Text glauben machen will. Ob dieser Lapsus auf den Autor oder auf einen Übersetzer zurückgeht — falls Winternitz sein Referat in englischer Sprache gehalten hat —, muß offen bleiben. Zum wertvollen Inhalt der Studie kommen ausgesuchte Illustrationen, die dem ganzen höchste Anschaulichkeit verleihen.

Wieder auf allgemein kulturgeschichtlichem Gebiet findet sich der Leser bei dem Referat des Konservators am Stockholmer Nationalmuseum Bengt Dahlbaeck: *Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance. A propos de quelques costumes dessinés par Francesco Primaticcio* (S. 397—404). Wie viele andere, so streift auch dieser Beitrag gelegentlich das Musikalische, bewegt sich jedoch in der Hauptsache auf dem Boden der Kulturgeschichte. — Das nächste Referat — *Visions célestes et infernales dans le théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance* — von Agne Beijer (Universität Stockholm und Konservator am Museum von Drottningholm) (S. 405—414) gehört inhaltlich mit dem von Dahlbaeck zusammen. Was über die Studie Dahlbaecks gesagt wurde, gilt auch für Beijers Arbeit. Beiden Untersuchungen ist ein Zug gemeinsam, der gegenüber der Freigebigkeit, mit der fast alle anderen Referenten der Renaissance den Ruhm der unmittelbaren Anknüpfung an die Antike verleihen oder ihr mehrere Dezennien Lebensdauer bis tief in das 17. Jahrhundert (d. h. in das Barockzeitalter) hinein schenken, wohlthuend sachlich und historisch richtig ist. Wenn man vergißt, daß auch die Renaissance aus dem Humus der ihr unmittelbar vorangehenden Epoche einen Teil ihrer Kraft gezogen hat, dann suggeriert man dem nicht fachkundigen Hörer und Leser diese Stilepoche als plötzliche, radikale Abkehr vom gesamten Mittelalter — also auch vom unmittelbar vorangehenden Spätmittelalter — und leistet ihr damit einen schlechten Dienst. Man ist hoffentlich in Royaumont den beiden schwedischen Referenten dankbar dafür gewesen, daß sie den genetischen Zusammenhang zwischen Mittelalter und Renaissance zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht haben. Damit steht und fällt auch das Problem der zeitlichen Begrenzung der Renaissance zur Gegenwart hin. Wenn man überhaupt in der musikhistorischen Wissenschaft — und um diese kann es sich für uns nur handeln — den Begriff „Renaissance“ anwenden will, dann kann er nicht mit dem des Barock weitgehend verschmolzen werden. Es gibt Gründe genug, von einer Renaissance im Verlauf der Musikgeschichte nur mit äußerster Vorsicht zu sprechen, während man den Begriff „Barockmusik“ trotz aller Polemik gegen ihn aus dem Gesamthabitus seiner Epoche begründen und verteidigen kann, wenn nicht sogar verteidigen muß. Verwendet man aber den Begriff „Renaissance“ auch für die Musik ihrer Epoche, dann kann man nicht beliebig an der Zeitdauer dieser Epoche herummanipulieren, indem man die frühe Monodie (Anfang des 17. Jahrhunderts) oder Shakespeare und die englische Musik seiner Zeit für die Renaissance in Anspruch nimmt. Wenn Renaissance, wie jede Stilepoche, ohne die ihr unmittelbar

vorausgehende Epoche, d. h. das Spätmittelalter — und somit das Mittelalter überhaupt — nicht denkbar ist, dann kann man auch den Beginn der renaissancistischen Musik nicht beliebig verlegen, nur weil gewisse Nationalkulturen, wie die französische, scheinbar erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts Renaissance-Tendenzen erkennen lassen. Daß in diesem Satz das Wort „scheinbar“ gefallen ist, bedeutet, daß über diese Frage das letzte Wort noch nicht gesprochen ist.

Wiederum nur mit einem Résumé seines Referats wartet André Chastel von der Sorbonne auf: *Le Lieu de la fête* (S. 419—421). Schon dieser Titel verrät, daß die Studie für die musikgeschichtliche Forschung wenig abwirft, und auch die anschließende, ziemlich eingehende Diskussion übergeht Fragen der musikalischen Ausgestaltung von Renaissancefesten mit Stillschweigen. — Einen hochinteressanten, wenn auch musikhistorisch irrelevanten Beitrag stellt das Referat *Ville imaginaire décor théâtral et fête. Autour d'un recueil de Geofroy Tory* (S. 425—429) von T. E. Lawrenson (University College in Achimota, Goldküste) dar. Es berührt Fragen, die sich schließlich — ohne daß sie von Lawrenson unmittelbar gestellt werden — auch auf die Realität der Musikinstrumente oder der Musikerensembles in Darstellungen des Renaissancezeitalters erstrecken. Wenn im Text vom „*rêve urbain*“ die Rede ist, so streift die Bemerkung der bekannten französischen Musikwissenschaftlerin G. Thibault zum Schluß der Diskussion, sie glaube, das Vorkommen von Musikern am Fuß der Treppen „*indique un décor théâtral*“, nur flüchtig alles, was zu den Konsequenzen aus Lawrensons Ausführungen vom Standpunkt der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts zu sagen wäre. Hier sollte — trotz der Studie von Winternitz (s. o.) — die Musikforschung einmal weiterdenken, um der Glaubwürdigkeit der alten Maler, Zeichner, Bildhauer, Literaten etc. auf die Spur zu kommen. — Ein ergiebiges Stoffgebiet behandelt H. F. Bouchery von der Universität Gent in einem entsprechend umfassenden Referat: *Des Arcs triomphaux aux frontispices de livres* (S. 431—442). Natürlich kann der Autor nicht jedes Titelblatt erwähnen, das in seine Untersuchungen paßt, und so sollte man ihm auch nicht vorwerfen, daß er gar keinen Musikdruck nennt, obwohl es ja um die Mitte des 16. Jahrhunderts ganz charakteristische Triumphbogen-Titelblätter auch in solchen Büchern gibt. Der Schreiber dieser Zeilen vermerkt nur mit einer gewissen (schadenfrohen) Genugtuung, daß alle von Bouchery herangezogenen Titelblätter in die Zeit der wirklichen Renaissance (im kunsthistorischen Sinne) gehören. Die Jahreszahlen sprechen den Referaten des Colloquiums geradezu Hohn, deren Autoren sich mit einer Art von geistesgeschichtlicher Nonchalance bis tief in das 17. Jahrhundert hineinbegeben und sich selbst, wie uns allen, suggerieren wollen, die Renaissance habe so lange gedauert. Bei aller Anerkennung der Tatsache, daß stilistische Analogien, sofern man sie überhaupt bis zur Übernahme genereller Epochen-Termini treiben will, nicht unbedingt auf ein Dezennium genau zuzutreffen brauchen, wird man dem Begriff „Renaissance“ eine derartige Elastizität nicht zubilligen können, schon deshalb nicht, weil damit die Stileinheit als das einzige gültige Kriterium für die geistesgeschichtliche Begriffsgleichheit aller künstlerischen und allgemein-kulturellen Äußerungen einer historischen Epoche negiert werden müßte. Insofern ist eine Untersuchung wie die vorliegende höchst aufschlußreich. Die ein wenig stereotype Art und Weise, in der das Titelblatt den Triumphbogen darstellt, gibt dem Stilkritiker gerade die formalen Elemente an die Hand, von denen einzig und allein sein Urteil bestimmt werden kann. — *Déroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance* behandelt George R. Kernodle von der Arkansas-Universität (S. 443—449). Das Referat berührt sich inhaltlich stark mit dem bereits besprochenen von Lawrenson. Es sieht die „Aufzüge“ und „Entrées“ des 16. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt, der sicherlich bei ihren „Regisseuren“ sehr im Vordergrund gestanden hat, daß es sich nämlich dabei auch um Kunstwerke gehandelt habe.

Die große Generaldiskussion zum Schluß des ganzen Colloquiums zeigt nochmals überdeutlich, wie peripher doch die Musikforschung am Thema beteiligt war. Von all den wertvollen Beiträgen kenntnisreicher und anerkannter Musikhistoriker spürt man in dieser Diskussion so gut wie nichts mehr. Dagegen kreuzen Kunst- und Kulturhistoriker die Klängen. Das „Gesamtkunstwerk“ des Renaissance-Festes als Idee beherrscht die anregenden und angeregten Äußerungen der Diskussionsteilnehmer. Es konnte dabei nicht ausbleiben, daß man schließlich auch der Idee der öffentlichen Feier schlechthin einige Überlegungen widmete. (Sowohl die Feste der französischen Großen Revolution und die der Sowjetunion auf dem Roten Platz von Moskau einerseits als auch die Reichsparteitage Hitlers in Nürnberg andererseits werden bemüht. Es wird vom Scheitern der Tendenz Richard Wagners gesprochen.) So weit also hat man sich vom Debattieren treiben lassen! Das kann und muß als Vorwurf verstanden werden. Ein Colloquium, an dem viel zu viele Einzelredner beteiligt waren, das sein Thema weder systematisch noch methodisch scharf genug umrissen hatte und dessen Teilnehmer infolgedessen unausweichlich auf weit von der Hauptstraße wegführende Seitenwege geraten mußten — es waren manchmal leider Irrwege —, endet „stille“ mit einer mehr theatralischen als wissenschaftlichen Phrase, indem eine Teilnehmerin ebenso demonstrativ wie ohne Beweis erklärt: „Die Harmonie der Sphären kommt in der Musik, der Malerei, der Moral, der Politik, der Architektur zum Ausdruck.“ Um das Maß voll zu machen, gibt der Diskussionsleiter diesen Fanfarenstößen den letzten Akzent, indem er hinzufügt: „Und im Fest!“ Man wäre versucht, hier ironisch zu sagen: Vorhang! Doch wäre das äußerst ungerecht, denn im Verlauf des Colloquiums sind zu viele hervorragende Referate vorgetragen worden, als daß man die „auseinanderlaufende“ Schlußdiskussion als den entscheidenden Gesamteindruck darstellen dürfte. Was in ihr schief und die Grenzen des Themas überschwemmend scheint, ist eben von diesem Thema verursacht. Wir sind noch meilenweit davon entfernt, ein derartig umfassendes und in sich differenziertes Thema einigermaßen straff und einheitlich zu behandeln, solange wir uns in den verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen der einzelnen Nationen nicht einmal darüber einig sind, was Renaissance ist, wann Renaissance als historische Stilepoche anzusetzen ist — wann sie beginnt und wann sie endet — und ob man den Stilbegriff „Renaissance“ überhaupt ganz oder teilweise auf alle Künste und sonstigen geistig-seelischen Äußerungen einer Epoche der abendländischen Geschichte übertragen kann, ohne dabei den historischen Fakten — d. h. also auch den *res factae* der historischen Kunstwerke — Gewalt anzutun. Es hat den Anschein, als sei keine andere Disziplin zu so heftigen Zweifeln an der Allgemeingültigkeit dieses Terminus berechtigt und verpflichtet wie die Musikwissenschaft, und daher rührt es, daß selbst die überzeugten Anhänger einer allgemeinen kunstwissenschaftlichen Terminologie einem musikhistorischen Stilbegriff „Renaissance“ mit Skepsis begegnen.

Den Schluß des hier behandelten Bandes bilden ein Hinweis auf den Kongreß der *Association Internationale des Historiens de la Renaissance*, der unter dem Titel *Les Fêtes à l'époque de Charles-Quint* vom 2. bis 7. September 1957 in Brüssel stattgefunden hat, und ein sehr ausführlicher und begrüßenswerter alphabetischer Index von 17 Seiten.

(Die Inhaltsverzeichnisse, die ganz am Schluß folgen, sind als selbstverständlich hier nicht besonders erwähnt.)

(Wird fortgesetzt)

Tagung zum Studium der älteren Lautenpraxis, Paris (10.-14. Sept. 1957)

VON WOLFGANG BOETTICHER, GÖTTINGEN

Das Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.) lud zu einem Colloquium *Le luth et sa musique* einen engeren Kreis von etwa 20 Musikforschern ein, die mit der Edition, der stilistischen Analyse oder einer Bibliographie der für Laute intavolierten älteren Drucke und Handschriften beschäftigt sind. Seit dem Zusammentritt einer ähnlichen „Kommission“ vor dem 1. Weltkriege, die Forscher wie Ecorcheville und Chilesotti zu mancher gründlichen Studie anregte, war dies wohl die erste, großzügig geplante Zusammenkunft, die durch ihre beschränkte Zahl der Teilnehmer, die im Gebiet der Lautenpraxis spezialisiert waren, eine treffliche Gelegenheit zum Austausch neuen Materials bot. Die Rarität und hohe Dispersion der intavolierten Drucke, der Reichtum an Handschriften, die J. Wolf in seinem *Handbuch der Notationskunde* II (1919) zum ersten Male in einem Überblick erschloß, letztlich aber auch die in jüngster Zeit eingetretenen Verluste gaben diesem internationalen Gremium Sinn und Notwendigkeit.

B. Disertori lenkte das Interesse auf die tonalen Verhältnisse der frühen „strambotti“ im Libro II des Francesco Bossinensis und referierte über Bauart und Spieltechnik der italienischen Diskantlaute. Von einem gewichtigen Fund berichtete G. Thibault (*Eine unbekannte handschriftliche italienische Lautentabulatur aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts*) —, wahrscheinlich haben wir hier den zweitältesten Beleg vor uns. Daniel Haertz (University of Chicago) gab eine ausgezeichnete Systematik der frühen „Instruktionen“ für Lautespiel, R. M. Murphy (Oberlin College, Ohio) untersuchte die basedanse-ähnliche Anlage älterer Lautenpavanen. Der jüngeren Praxis des monodischen Zeitalters waren Referate von A. Verchaly-Paris (französische Gesangssätze), F. Noske-Amsterdam (mit neuen Hinweisen zu E. Adriaensen, J. van den Hove) gewidmet. Höchst ergiebig für eine künftige Bibliographie der Lautentabulaturen waren Materialberichte über die örtlichen Sammlungen durch K. Wilkowska-Chomińska (Polen) und David Lumbsden (England). Die Editionstechnik beschäftigte eine Sonderkommission, für die K. Dorfmueller-München, A. Souris-Brüssel, T. E. Binkley-Illinois, Fr. Sternfeld (Universität Oxford) in dankenswerter Weise Anregungen boten. Der Berichterstatter sprach zur *Technik der instrumentalen Transkriptionen vokaler Modelle im Stilkreis O. di Lassos*. Er stellte dem Colloque seine Materialsammlung, insbesondere die Fotokopien verschollener Objekte zur Verfügung.

Eine schätzenswerte Ergänzung waren solistische Darbietungen auf alten Instrumenten durch K. Scheit (Wien), J. Bream (London), M. Podolski (Brüssel), M. Clary (Paris), H. Leeb (Zürich), D. Poulton (Midhurst). Für den mit paläographischen Problemen beschäftigten Forscher, der keineswegs eine besondere Fertigkeit auf dem Zupfinstrument besitzen muß, waren Gespräche mit Künstlern von höchstem Wert, und zwar schon deshalb, weil gerade das Spiel auf dem älteren Lautentyp einen Ausgleich moderner Technik mit historischem Fingersatz fordert. Hier erwies sich die Begegnung als äußerst fruchtbar. Die Gastfreundschaft der französischen Fachgenossen, voran der Comtesse de Chambure (G. Thibault), die dem Colloque vor den Toren von Paris eine ruhige Arbeitsstätte gewährte, darf in diesem Bericht nicht vergessen werden. Besonderer Dank gebührt auch dem Leiter des Kongresses, Jean Jacquot (C.N.R.S.), ferner Fr. Lesure, dem ständigen Sekretär des Répertoire International des Sources Musicales, der selbst mit einem wichtigen Forschungsbericht über unbekannte Lautenmeister der Regierungszeit Ludwigs III. hervorgetreten ist. Es wurde der Beschluß gefaßt, einen Gesamtkatalog der für Zupfinstrumente (Laute, Gitarre und verwandte Typen) intavolierten Drucke und Handschriften herauszugeben. Die Vorarbeiten dazu haben begonnen.

Zum Problem der Bachbildnisse

VON HEINRICH BESSELER, LEIPZIG

Die Besprechung meines Buches „Fünf echte Bildnisse Joh. Seb. Bachs“ durch Georg von Dadelsen, *Die Musikforschung* 1957, S. 314—320, bringt leider eine unzutreffende Inhaltsangabe und enthält so viele Irrtümer, daß sie berichtigt werden müssen. Nach Ansicht des Referenten beruht meine Methode auf der Heranziehung des sogenannten Bachschädels, der für mich „ein entscheidendes Glied bildet“ (S. 315 b). Die fünf neuen Bildnisse, so meint v. Dadelsen, „werden doch wesentlich erst auf Grund des Schädels für echt erklärt“ (S. 316 b). In Wahrheit ist es umgekehrt. Kein einziges Gemälde wird von mir auf Grund des Schädels für echt erklärt, sondern der Schädel auf Grund der Bilder. Bei der Beschreibung, also im Hauptteil des Buches S. 21—58, kommt das Wort Schädel überhaupt nicht vor, abgesehen von S. 25, wo unter anderem das *vorstehende Kinn* genannt wird (das uns primär nicht einmal durch den Schädel, sondern durch Haussmann bekannt ist), und abgesehen vom Hinweis auf frühere Beobachtungen eines Mediziners am Altersbilde; dort aber füge ich S. 54—55 die drei entscheidenden Gründe neu hinzu, und sie haben mit dem Schädel nichts zu tun. So ist es überall.

Der Grund für die Fehlinterpretation liegt darin, daß v. Dadelsen über meine Methode unvollständig berichtet (S. 315 b). Er nennt als Gegenstand meiner Untersuchung zwar den Schädel und „einige Bilder“ — die umstrittenen fünf —, aber nicht das Bachporträt von Haussmann. In Wahrheit beschreibe ich die vom Ophthalmologen Ernst Engelking aufgedeckte Schloffheit der Oberlidfalte, eine Blepharochalasis, auf S. 17 des Buchs einzig und allein anhand der Haussmannbilder HI und HIII. Genau so verfährt Engelking, der auf S. 79—80 von den Haussmannbildern ausgeht, HI als Grundlage benutzt, HII und HIII zur Bestätigung heranzieht. Meine spätere Kritik an Haussmann bezieht sich auf den physiognomischen Gesamtwert, aber nicht auf Details, die in allen Fassungen genau übereinstimmen. Das Fundament meiner Arbeit ist also die Feststellung S. 17, Absatz 4: *Da man die Echtheit der beiden Haussmannbilder nie bezweifelt hat, ergibt sich folgender Schluß. Zu den Merkmalen der Person Johann Sebastian Bachs gehörte Blepharochalasis. Sie war am rechten Auge stärker entwickelt als am linken.*

Korrekterweise wäre also zu sagen, daß meine Methode nicht auf dem Vergleich des Schädels, sondern der Bilder untereinander beruht, und daß dabei die von Haussmann gemalte Blepharochalasis besonders wichtig ist. Dazu benötigt man freilich die Originalgemälde, mindestens aber Großaufnahmen im Format 24 x 30 cm und Sonderaufnahmen vom Antlitz. Auf diesem Quellenmaterial beruhen die Angaben in meinem Buch. Daß die Tafeln gegen meinen Wunsch nicht Quart-, sondern nur Oktavformat haben, infolgedessen oft unzulänglich sind, das ist Schuld des Verlages.

Da v. Dadelsen die Bachhandschriften untersucht hat, kennt er den Unterschied von Original, guter und schlechter Reproduktion. Um so erstaunlicher, daß er bei den Bachbildern nicht auf das Original zurückgreift, sondern sich mit den kleinen klischierten Tafeln meines Buches begnügt (S. 317 a). Hätte er wenigstens vom Verlag die zur Klischierung benutzten Großaufnahmen angefordert, dann hätte er sich von der Richtigkeit aller Angaben überzeugt. Man fragt sich, welchen Zweck es haben soll, wenn ungenannte Gewährsmänner auf Grund unzulänglicher Reproduktionen gegen eine Autorität wie Engelking ins Feld geschickt werden. Was er anhand des Original-Quellenmaterials festgestellt hat, bleibt solange gültig, bis es von einem Fachmann gleichen Ranges widerlegt wird.

Eigentlich wäre es zu begrüßen, wenn ein Mediziner die Bachforschung auf neue physiognomische Gesichtspunkte aufmerksam macht. Aber in der Kritik erscheint Engelking mehr

wie ein Störenfried. Er teilt diese Rolle mit dem berühmten Leipziger Anatomen Wilhelm His, dessen Ausgrabungsbericht von 1895 in mehreren Punkten beanstandet, in seinem Schlußurteil abgelehnt wird (S. 315 b—316). Leider hat v. Dadelsen den Bericht nicht genau genug gelesen, denn dort wird auf S. 6 ein später noch aufgefundener dritter eichener Sarg erwähnt. His hat also den ganzen Raum vor der südlichen Kirchhofstür abgegraben und insgesamt drei Eichensärge entdeckt. Der gegen ihn geäußerte Verdacht, er habe die Arbeit nach dem ersten Fund eingestellt, ist unhaltbar.

Auf meine Bitte verfaßte Prof. Dr. Gotthard Neumann, der Prähistoriker der Universität Jena, ein Gutachten über die Ausgrabung vom Oktober 1894 an der Johanniskirche. Nach dem Urteil dieses Fachmannes hat His so gut gearbeitet, wie es damals in Leipzig möglich war, und hat bei der vom Glück begünstigten Ausgrabung wirklich die Gebeine Bachs entdeckt. Das Gutachten erscheint im nächsten Bach-Jahrbuch. Es wird ergänzt durch einen Bericht von Prof. Dr. Bernhard Struck—Jena, der zwei Jahrzehnte lang gemeinsam mit Gotthard Neumann ausgegraben hat. Er untersucht die Frage des Bachschädels vom Standpunkt der medizinischen Anthropologie und beantwortet sie aus der heutigen Tatsachenkenntnis heraus positiv. Auch dieses Gutachten erscheint im Bach-Jahrbuch.

Damit ist die Frage des Bachschädels berührt. Mein Buch besteht auch ohne ihn, denn als eigentliches Fundament dient ihm, wie oben dargelegt, die von Haussmann gemalte Blepharochalasis. Der Schädel erklärte jedoch das auf Bildern Beobachtete. Vor allem hat die auf Tafel II der Publikation von His zu beobachtende Asymmetrie der Augenhöhlen mich auf die Spur gebracht, wovon meine Schrift auf S. 15—17 berichtet. Man staunt, wie v. Dadelsen die genaue Beschreibung dieser Asymmetrie des Originalschädels auf S. 15, Absatz 2, dort sogar mit der Zahlenangabe 12 mm zu 10 mm, übersehen konnte, denn er versteigt sich zu der Frage „Ist sie am Original überhaupt vorhanden?“ (S. 316 a). Daß sie vorhanden ist, bestätigt der Anatom Hermann Stieve, dessen ausdrückliche Feststellung auf S. 98 des Buches, Absatz 3, v. Dadelsen gleichfalls übersieht.

Seine Frage, warum denn His die Asymmetrie nicht erwähnt, ist verräterisch. Jeder Anatom hätte v. Dadelsen darüber belehrt, daß man solche Unterschiede früher unbeachtet ließ und sich mit einem Mittelwert von rechts und links begnügte. So verfuhr His, denn zu seiner Zeit galt Asymmetrie als unwesentlich. Die Einzelwerte für rechts und links, der heutigen Methode entsprechend, ergeben sich nur durch eine Neuvermessung, die der Anatom Stieve unternahm. Die Angaben bei His und bei Stieve widersprechen sich also keineswegs, wie das v. Dadelsen behauptet (S. 316 b). Wer hier sogar von mangelnder „Zuverlässigkeit“ spricht, die bei His gegebenenfalls festzustellen sei, verrät Unkenntnis auf medizinischem Gebiet. Der ganze Fragenkomplex wird im Gutachten des Anthropologen Struck behandelt.

Was die fünf Bildnisse betrifft, so nimmt v. Dadelsen an, man könne über den Zustand der Bachschen Augenlider streiten (S. 317 a). Tatsächlich zeigt aber Haussmanns Porträt in allen drei Fassungen dort eine Blepharochalasis, rechts stärker als links, wie oben im 2. Absatz des Artikels dargelegt. Da niemand die Echtheit des ursprünglichen Haussmannbildes bestreitet, handelt es sich um einen objektiv vorhandenen Tatbestand, um ein Persönlichkeitsmerkmal Bachs. Er hat es vom Vater geerbt und an mindestens zwei Söhne weitergegeben, so daß sein Vorhandensein historisch gesichert ist. Damit fällt v. Dadelsens Kritik in sich zusammen. Es ist aber nötig, auch Einzelheiten zu berichtigen.

Die kunsthistorischen Gutachten zu meinem Buch übernahm 1950 der Leipziger Fachvertreter Prof. Dr. Heinz Ladendorf, früher am Berliner Museum und Spezialkenner des 18. Jahrhunderts. Infolge äußerer Umstände kam er nicht zur Begutachtung, die selbstverständlich vorgesehen war, doch verdanke ich ihm wichtige Hinweise. Nach Ladendorfs Urteil, das schriftlich vorliegt, ist mein Buch für den Kunsthistoriker einwandfrei, sein Ergebnis überzeugend.

Ladendorf hat besonders meine Ansicht über Haussmanns Bachbild nachgeprüft und bestätigt. Sie ist nicht bestenfalls eine „Hypothese“, wie v. Dadelsen meint (S. 318 b), sondern das Ergebnis der von mir zitierten Haussmann-Quellenarbeit des Leipziger Kunsthistorikers Ernst Sigismund. Durch ihn wissen wir, daß Haussmann seit 1737 gehäufte Aufträge erhielt und in den 1740er Jahren zu einer Serienarbeit überging, die seine Werkstatt zu einer Art von Bilderfabrik machte. Das Bachportät gehört zu einem bürgerlich-realistischen Bildertypus, der nach 1740 oft begegnet, und bei dem Haussmann sonst besondere Sorgfalt auf die Ausführung der Hände legt. Da das beim Bachportät nicht der Fall ist, dürfte es sich dort also nur um einen kleinen Auftrag gehandelt haben. Unabhängig von Sigismund beobachtete gleichzeitig Hans Raupach, daß das Bachbildnis H III (1748) in mehreren Punkten vom Original H I (1746) abweicht. An dieser Feststellung Raupachs ist nicht zu rütteln. Aus ihr folgt, daß Haussmanns Werkstattkopien um 1746/48 das Original nicht mehr unbedingt genau wiedergeben, also nicht authentisch sind. Authentisch war bei Haussmann nach 1740 nur das ad visum gemalte Original. Anscheinend ist auch H I nur eine Kopie, das eigentliche Original „H Ia“ jedoch, das 1791 David vorlag, bisher nicht wiedergefunden.

Während v. Dadelsen nur die Haussmannporträts anerkennt, möchte er das Erfurter Jugendbild erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ansetzen (S. 317 b). Da spielt ihm freilich die Perücke einen Streich, denn heute weiß man, daß diese Form viel älter ist. Um 1750 setzte sich die kurze Perücke durch, bei der die Locken um den Kopf laufen. Vorher reichten sie meist gerade an die Schulter heran. Noch älter ist das Herabfallen der Locken auf die Schulter selbst, wie z. B. bei den Porträts von Gottfried Wilhelm Leibniz († 1716). Vergleicht man die Tafeln 1, 2 und 7 meines Buches in diesem Punkt, so zeigt das Jugendbild dieselbe altertümliche Perückenform wie bei Herzog Wilhelm Ernst von Weimar († 1728) und Herzog Christian von Weissenfels († 1736). Damit ist v. Dadelsens Datierung widerlegt.

Da die Perücke auf dem Erfurter Jugendbild nachweisbar der ersten Jahrhunderthälfte angehört, nehmen wir den in Rokoschrift angebrachten Vermerk *Joh. Sebast. Bach* heute ernst, weil 2 weitere Bilder mit diesem Vermerk aus dem 18. Jahrhundert bekannt sind. Engelking beobachtet auf S. 83 meiner Schrift beginnende Blepharochalasis und andere Persönlichkeitsmerkmale Bachs, auf den Tafeln schlecht zu erkennen, doch absolut klar auf jeder Sonderphotographie vom Antlitz. Damit sind beide Einwände v. Dadelsens als Irrtümer nachgewiesen. Gegen die Echtheit des Erfurter Jugendbildes gibt es heute kein stichhaltiges Argument mehr. Ein sachkundiger Kritiker hat sie denn auch anerkannt: der Bach-Ikonograph Gerhard Herz in *The Musical Quarterly* 1957, S. 116–126.

Gegen das zweite Bild mit Namensvermerk aus dem 18. Jahrhundert, das Porträt um 1740, wendet v. Dadelsen ein (S. 318 a), daß Georg Schünemann es sicher für die Berliner Staatsbibliothek erworben hätte, wenn es echt wäre. Ich habe die Angelegenheit im Bach-Jahrbuch 1956, S. 66 ff. untersucht. Wie ergänzend bemerkt sei, sind die Akten der Staatsbibliothek vernichtet. Nach freundlicher Auskunft des Direktors der Musikabteilung Dr. Köhler ergibt sich jedoch aus dem „Akzessionsjournal“, daß Schünemann z. B. 1935 das bekannte Altersbild von Heinrich Schütz für 190 RM erwarb. Normalerweise rechnete die Musikabteilung wohl mit Summen solcher Größenordnung. Während des Krieges waren die Mittel noch begrenzter, so daß Schünemann 1941 den vom Händler verlangten Betrag von 2500 RM aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zur Verfügung hatte. Damit erledigt sich auch dieser Einwand.

Das Porträt von Ihle erscheint hinsichtlich der Entdeckung und der Person des Malers zunächst problematisch, was v. Dadelsen aus meinem Buche zitiert (S. 317 b). Dagegen wird meine ausführlich dargelegte Erklärung für beide Probleme verschwiegen — ein Verfahren, das sich der Kritiker hoffentlich abgewöhnt. Nun ist es wichtig, daß die

unten besprochene neue Silberstiftzeichnung mit dem Vermerk *J. Seb. Bach* unter allen Bildnissen dem Ihleporträt am nächsten steht. Die Gesichter entsprechen sich hier, hält man sie in gleicher Größe und Stellung nebeneinander, fast wie ein Spiegelbild. Dem Kritiker Gerhard Herz gilt auf Grund meiner Darlegungen das Ihleporträt nunmehr als echt. Sogar das Altersbild, das noch stärker umstritten war, erscheint ihm jetzt gesichert.

Was v. Dadelsen (S. 318 a) über das Altersbild sagt, genügt nicht. Die Zuschreibung beruht nicht auf einer „vagen Ähnlichkeit“, sondern auf dem Verhältnis zum Porträt um 1740. Dieses von mir zuerst veröffentlichte Werk mit dem sicher aus dem 18. Jahrhundert stammenden Vermerk *Joh. Seb. Bach* schafft hinsichtlich der Beurteilung des Altersbildes eine neue Lage. Das wird in der Kritik überhaupt nicht erwähnt. Ich muß den Leser auf meinen Artikel im Bach-Jahrbuch 1956 verweisen, wo die Übereinstimmung des Altersbildes mit dem Porträt um 1740 in 10 Punkten exakt nachgewiesen ist.

Im Januarheft 1958 von *Musica* habe ich eine Silberstiftzeichnung veröffentlicht, deren Vermerk *J. Seb. Bach* aus dem 18. Jahrhundert stammt. Damit erhöht sich die Zahl der Bilder mit altem Namensvermerk auf drei. Wie allgemein anerkannt, hatte im 18. Jahrhundert niemand ein Interesse daran, Bachbilder zu fälschen. Der Name Bachs auf einem Gemälde könnte allerdings auf einem Irrtum beruhen, wie v. Dadelsen annimmt, und auch bei zweien wäre er nicht unbedingt beweiskräftig. Jetzt aber handelt es sich um drei Porträts aus ganz verschiedenen Zeiten, und so ist diese Erklärung nicht länger möglich. Wie in *Musica* dargelegt, passen die drei Bilder unter sich genau zusammen und haben außerdem wichtige Züge mit dem Haussmannporträt gemeinsam. Ist der Dargestellte nicht Bach, dann wäre der Doppelgänger zu ermitteln, der unter seinem Namen gemalt wurde!

Die von mir 1956 behandelten Bilder wirken recht verschieden, womit v. Dadelsen seine Ablehnung begründet (S. 319 a). Das ändert sich durch die Silberstiftzeichnung. Ordnet man nun das Material in die Bildergruppen I und II, dann stimmen innerhalb jeder Gruppe die einzelnen Gemälde geradezu verblüffend überein:

I	II
Ihle-Porträt	Jugendbild
Silberstiftzeichnung	Gemälde um 1740
Pastellgemälde	Altersbild
(Haussmann 1746)	

Beim Vergleich des Pastellgemäldes mit der Silberstiftzeichnung kommt ans Licht, daß der junge Pastellmaler Gottlieb Friedrich Bach die Nase zu schmal und die Stirn zu hoch zeichnete (*Musica* 1958). In Gruppe II hat der Maler um 1740 die Höhe der Stirn übertrieben, deren richtige Proportion im Jugend- und Altersbild vorliegt. Nicht überall herrscht also photographische Treue: einzelne Züge sind nachweisbar falsch. Man vergleiche auch meinen Artikel „Feststellungen zur Bach-Ikonographie“ im Aprilheft 1958 von *Musica*.

Die Vergleichsarbeit hat erst begonnen und ist nun die Hauptaufgabe. Hier bewährt sich die in Kap. IV meines Buches aufgestellte Theorie, die auf den Konstitutionstypen des Mediziners Ernst Kretschmer beruht. Ich vermutete, daß Bach zu gewissen Zeiten dem Vater ähnlicher sah, zu anderen der Mutter. Aller Wahrscheinlichkeit nach hängt der Gegensatz der Bildergruppen I und II mit dem Wechsel des väterlichen und mütterlichen Erbgutes zusammen. Wir haben hier ein Hilfsmittel, um die leibliche Erscheinung Bachs in ihrem Wandel zu erkennen.

Nodmals zum Problem der Bach-Bildnisse

VON GEORG VON DADELSEN, TÜBINGEN

Nur zögernd entschließt sich der Referent, auf die Replik Heinrich Besslers zu antworten. Doch schien ihm schließlich der Fragenkreis, um den es geht, die Echtheit der umstrittenen fünf Bilder, wichtiger als seine persönlichen Bedenken.

Zunächst zu den methodischen Fragen, die Bessler voranschickt. Daß ihm der Schädel Bachs kein Kriterium für die Echtheit der Bilder, diese vielmehr eines für die Echtheit des Schädels darstellen, entnehmen wir der Replik mit Interesse. In dem Buche, über das wir zu referieren hatten, heißt es im Vorwort: „*Grundlage der Arbeit war die Neuvermessung des Bach-Schädels in Leipzig*“, und noch deutlicher bei der methodischen Grundlegung (S. 18), also bevor die eigentliche Untersuchung der Bilder beginnt: „*Ein Porträt, das angeblich Johann Sebastian Bach darstellt, muß zunächst denjenigen Merkmalen entsprechen, die His 1895 am Schädel beschrieben hat. Es muß für die Kunsthistoriker als zeitgenössisches Bild gesichert sein. Wenn es außerdem Blepharochalasis zeigt, und zwar am rechten Auge stärker entwickelt als am linken, dann ist es nach menschlichem Ermessen echt.*“ Das bezieht sich auf die folgenden Untersuchungen über die fünf bzw. sechs Bilder. Wenn auf derselben Seite und auf Seite 59 die Bildnisse auch als Echtheitskriterien für den Schädel in Anspruch genommen werden, so geht dieser innere Widerspruch jedenfalls nicht zu Lasten des Referenten.

Ebensowenig hatte er erwarten können, daß der umfangreiche Bildanhang des sorgsam ausgestatteten Buches dem Autor selbst unzulänglich erscheint. Der Referent hat sich allerdings keineswegs nur auf diesen Anhang, sondern vor allem auf die zahlreichen bekannten, z. T. vorzüglich gelungenen größeren Reproduktionen gestützt. Übrigens hat auch Bessler drei der sechs Bilder nur nach Reproduktionen bearbeiten können; das für seine Beweiskette besonders wichtige Gemälde „um 1740“ sogar nur nach einem Katalogbild, von dem er selbst sagt, daß es uns zwar Wesentliches übermittle, die Erkenntnis von Einzelheiten aber nicht gestatte (S. 38). In diesem Lichte betrachtet, entkräftet sich auch der Verweis auf die Originale.

Was wir zur Echtheit des Schädels, zu den Arbeiten und Schlüssen von His und Seffner bemerken, stützt sich auf den Ausgrabungsbericht von His und das dem Besslerschen Buche beigelegte Gutachten Stieves. Die skeptische Haltung dieses Gutachtens — sie beginnt bereits bei der Überschrift — hat den Referenten überhaupt erst auf die Fragwürdigkeit dieses sog. Bach-Schädels aufmerksam gemacht. His und Seffner ist es also gelungen, einen Schädel mit auffallenden einseitigen Unterschieden auf Grund von zwei Bildern zu identifizieren, deren eines, wie sich inzwischen herausgestellt hat, eine seitenverkehrte (Enkel-)Kopie des anderen ist! Daß His, dem es bei seinem Verfahren doch speziell auf die einseitigen Unterschiede ankommen mußte, ein solches Kriterium nur deshalb unbeachtet gelassen hätte, weil es die damalige Methode so vorschreibt, wäre kaum zu verstehen. — Was unsere Kritik der Ausgrabungsmethode selbst betrifft, so dürfen wir auch unsererseits auf den Bericht von His verweisen.

Daß die Beobachtung eines physiognomischen Merkmals ein wichtiges Identifizierungsmerkmal sein kann, hat der Referent schwerlich bestreiten können. Die Frage ist nur, ob ein solches Merkmal, also etwa „Blepharochalasis“, wirklich eindeutig auf den Haußmannschen Porträt zu diagnostizieren und ob es dann ferner ebenfalls eindeutig auf den übrigen Bildern zu beobachten ist. Engelking und Bessler bejahen diese Fragen. Wenn der Referent, der natürlich in medizinischen Fragen nicht kompetent sein kann, hier eine abweichende Auffassung vertritt, so stützt er sich dabei selbstverständlich auf Sachverständige. Es be-

stätigt sich also die Erfahrung, daß auch medizinische Gutachten bisweilen zu abweichenden Resultaten führen.

Bemerkenswert ist die Haltung, die Bessler neuerdings gegenüber den Haußmannschen Porträts einnimmt. Statt seinen Untersuchungen das Porträt H I zugrunde zu legen, dessen Zuverlässigkeit man an dem von Kurzwelly (Bachjahrbuch 1914) mitgeteilten Photo „nach Ablösung der Übermalungen“ nachprüfen kann, geht er in seinem Buche bekanntlich von der Davidschen Kopie dieses Porträts aus, von der sich nur noch Reproduktionen erhalten haben. Dieses Vorgehen ist ohne weiteres zu erklären: mit Hilfe der Davidschen Kopie wird die auf dem Bild um 1740 und dem sog. Altersbild wahrnehmbare „schräge Kopfhaltung“ ein Identifizierungsmerkmal. Den Hinweis des Referenten, daß diese schräge Kopfhaltung auf H I — auch im Zustande nach Abnahme der Übermalungen — nicht zu beobachten wäre, folglich eine Freiheit des Kopisten David sei, beantwortet Bessler nun mit zwei neuen überraschenden Hypothesen: *„Anscheinend ist auch H I nur eine Kopie, das eigentliche Original „H Ia“ jedoch, das 1791 David vorlag, bisher nicht wiedergefunden“*. Daraus kann man im Sinne Besslers nur folgern, daß auch H I eine Werkstattkopie ist, also von vornherein nicht authentisch war. Das ist nicht nur der letzte Schlag gegen die Authentizität der erhaltenen Haußmannschen Porträts, Bessler hat sich damit auch den Boden seiner gesamten Argumentation entzogen.

Die widerspruchsvolle Rolle, welche die Haußmannschen Porträts auf diese Weise spielen müssen, ist offensichtlich. Wo sie zur Bestätigung der Blepharochalasis dienen, sind sie „authentisch“; es wird von drei Haußmannschen Bildern gesprochen, als ob es wirklich drei selbständige Haußmannsche Bilder gäbe (daß die Untersuchungen des Referenten zum Problem des Haußmann II auf Seite 319 seiner Besprechung ignoriert werden, sei nur am Rande vermerkt). Dort, wo es jedoch darum geht, die Autorität der „fünf echten“ Bilder zu stärken, erkennt Bessler keines der erhaltenen Haußmannschen Gemälde mehr als authentisch an. Diese zweiseitige Argumentation ist offenbar notwendig. Denn es gehört schon ein gehöriges Maß von gutem Willen auf der einen und von Mißtrauen auf der anderen Seite dazu, wenn man sich entschließen soll, das undeutliche Katalogbild „um 1740“ und den liebenswert-anfängerhaften Pastell-Versuch um 1737 für zuverlässigere Zeugen der Bachschen Physiognomie anzuerkennen als die Haußmannschen Porträts.

Angesichts der unsicheren physiognomischen Merkmale wird die Überlieferungsgeschichte der fünf Bilder um so wichtiger. Wenn die Perückenform des Erfurter Jugendbildes tatsächlich zwingend in die erste Hälfte des Jahrhunderts weist, geben wir unseren, allerdings mit aller Vorsicht geäußerten, Datierungsversuch gerne auf — womit natürlich noch nichts über die Echtheit dieses Bildes ausgesagt ist. Wir möchten dabei allerdings zugleich auf die offensichtlichen Abweichungen der Perückenform auf H I bzw. H III und dem sog. Altersbild aufmerksam machen. Daß diese beiden unterschiedlichen Perückenarten derselben Standesperson zugehört haben sollen, und zwar, wie wir unten zeigen werden, offenbar zur selben Zeit, ist nur schwer zu erklären.

Wie der Ankauf des Schützchen Altersbildes, das 1935 bereits für 190 Mark zu erhalten war, beweisen soll, daß im Jahre 1941 für ein echtes Porträt Bachs nicht 2500 Mark aufzubringen waren, ist uns unverständlich.

Die Mitteilungen der Besslerschen Erklärungen zum Bild von Ihle, besonders was den Entdeckungsort und die Person des Malers betrifft, holen wir gerne nach. Zum zweiten Problem heißt es (S. 31): *„Ungeklärt ist nach wie vor, wie Johann Jakob Ihle, ein schwäbischer Porträtist aus Eßlingen, den Auftrag erhielt. Vielleicht war es ein Zufall, der den jungen Mann als Fürstenbegleiter mit Bach zusammengeführt hat, an einem Ort, der vorläufig unbekannt bleibt. Vielleicht befand sich der Maler jedoch auf einer Wanderung nach Norden.“* Und zum Entdeckungsort Bayreuth (S. 32): *„Auf Wegen, die noch nicht auf-*

gehellt sind, kam es (das Bild) vermutlich durch Erbgang in das neue Schloß zu Bayreuth.“ Allerdings hatte der Referent geglaubt, diese Argumentation übergehen zu sollen.

Was uns zunächst am Altersbild interessiert hat, war seine ungeklärte Überlieferungsgeschichte. Denn gerade hier scheint uns der physiognomische Echtheitsbeweis besonders fraglich. Die Form der Nase, die abwärts gerichteten Mundwinkel, die eingefallenen Lippen, das Kinn, die ausgeprägten Falten, die Augenfarbe: all das weicht von den Bildern des Haußmannschen Typus so stark ab, daß wir uns kaum vorstellen können, hier dieselbe Persönlichkeit in derselben Altersstufe vor uns zu haben. Die hypothetische Datierung des Altersbildes, „um 1750“, ist nämlich kaum aufrecht zu erhalten (auch Bessler räumt ein, daß es einige Jahre früher entstanden sein könnte): 1750 war Bach bereits blind. Im Frühjahr 1749 wurde er von einer schweren Krankheit heimgesucht, mindestens so schwer, daß es fraglich ist, ob er sein Amt jemals wieder voll wahrnehmen konnte; so schwer auch, daß der Nachfolger bereits in aller Form die Probe ablegen konnte. Das Altersbild, das jedenfalls keinen Kranken, geschweige denn einen Erblindeten darstellt, müßte deshalb, wenn der Abgebildete wirklich Bach sein soll, vermutlich vor 1749 entstanden sein. Damit geriete es aber in unmittelbare Nähe der Haußmannschen Porträts aus den Jahren 1746 und 1748. Angesichts dieser engen zeitlichen Nachbarschaft gewinnt nun auch die abweichende Perückenform besondere, vielleicht entscheidende Bedeutung.

Wir fassen unsere Einwände nochmals zusammen. Ein Echtheitsbeweis darf sich nicht nur auf die Physiognomik der dargestellten Person stützen, er muß ebenso vom „diplomatischen“ Befund und von der Überlieferungsgeschichte des Porträts ausgehen. Bessler weist in seiner methodischen Grundlegung, die wir eingangs zitieren, indirekt darauf hin. Wenn der Bach-Schädel wirklich echt und das Merkmal „Blepharochalasis“ hinreichend gesichert wäre: das wichtigste Kriterium wird doch im ersten Relativsatz genannt: das betreffende Gemälde muß mindestens angeblich Johann Sebastian Bach darstellen. Es muß also über die physiognomischen Persönlichkeitsmerkmale hinaus einen inneren oder äußeren Hinweis auf Bach enthalten, also etwa eine alte, noch nachprüfbare Namensangabe; mindestens muß es jedoch durch eine zuverlässige Tradition auf Bach hinweisen. Unterläßt man diese Prämisse, so gerät allerdings jedes anonyme Porträt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das der erwähnten Blepharochalasis und den am Schädel beobachteten Merkmalen nicht widerspricht, in die Gefahr, als ein Bach-Porträt zu gelten. Diese Gefahr schien uns naheliegend und veranlaßte uns, so eindringlich nach dem Überlieferungsbefund zu fragen. Mit dem Blick hierauf scheinen dem Referenten die „fünf echten Bildnisse“ nach wie vor fraglich. Einige davon — beim Bild von Ihle und beim sog. Altersbild ist wohl nicht einmal dieses möglich — lassen sich bestenfalls hypothetisch für Bach in Anspruch nehmen: und aus solchen Hypothesen sollte man dann keine Tatsachen ableiten, nicht weitere Bilder für echt erklären. Wohin wir sonst kämen, nämlich in die Versuchung, offensichtlich posthume und apokryphe Produkte für authentisch zu halten, zeigt übrigens ein Blick auf die in „Musica“ 1958 (nach Seite 6) abgebildete Silberstiftzeichnung.

(Hiermit schließt die Schriftleitung endgültig die Diskussion)

Im Jahre 1957 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin. (Humboldt-Universität). Jürgen Mainka, Das Liedschaffen Franz Schuberts in den Jahren 1815—1816. Schuberts Auseinandersetzungen mit der Liedtradition des 18. Jahrhunderts. — Lukas Richter, Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. — Horst Seeger, Komponist und nationale Folklore in der Musik des 20. Jahrhunderts.

— (Freie Universität). Dieter Christensen, Die Musik der Kate und Sialum. Beiträge zur Ethnographie Neuguineas. — Bertrun Delli, Geschichte der Paduane und Gaillarde unter besonderer Berücksichtigung von Georg Engelmann. — Arno Forchert, Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung. — Ludwig Dieter Obst, Die Psalmen-Motetten des Josquin Desprez. Eine quellenkundliche Studie. — Albrecht Roeseler, Einflüsse des Instrumentariums auf die Figuralmusik des 17. Jahrhunderts. — Gerhart Schuffenhauer, Die tschechoslowakische Volksmusik und ihr Einfluß auf die Opern Friedrich Smetanas. — Werner Smigelski, Zur Ästhetik des musikalischen Ornaments.

Bonn. Johannes Herzog, Die einstimmigen Sanctus und Agnus-Tropen im X. Fascikel des Codex Wolfenbüttel I. — Siegfried Kross, Die Chorwerke von Johannes Brahms. — Emil Platen, Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitungen J. S. Bachs.

Frankfurt a. M. Nachtrag 1956: Günther Obst, Die Entwicklung der Musikkritik im Rhein-Main-Gebiet am Ausgang des 18. Jahrhunderts.

1957: Paul Matzdorf, Die „Practica Musica“ Hermann Fincks. — Hermann Melchert, Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. J. Bachs.

Freiburg i. Br. Klaus Holzmann, H. Formschneyders Sammeldruck Trium vocum Carmina, Nürnberg 1538. — Gerhard Kirchner, Der Generalbaß bei Heinrich Schütz. — Christoph Petzsch, Hofweisen der Zeit um 1500, — Albert Reimann, Studien zur Geschichte des Fagotts. — Hans-Ludwig Schilling, Die Oper Cardillac von P. Hindemith. Beiträge zu einem Vergleich der beiden Fassungen. — Jost-Harro Schmidt, Johannes Buchner, Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der liturgischen Orgelmusik des späten Mittelalters. — Gotthard Seifert, Die Choralhandschriften des Predigerklosters zu Freiburg i. Br. um 1500.

Göttingen. Uwe Martin, Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern.

Hamburg. Joachim Birke, Die Passionsmusiken von Thomas Selle. — Ursula Günther, Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Heidelberg. Theodor Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters.

Jena. Jürgen Beythien, Der Einfluß des Kontertanzes auf die Orchestermusik der deutschen Frühklassik.

Kiel. Friedrich Wilhelm Riedel, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland). — Bernhard Stockmann, Carl von Winterfeld. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikhistoriographie im 19. Jahrhundert.

Köln. Renate Federhofer-Königs, Johannes Oridryus und sein Musiktraktat (Düsseldorf 1557). — Ursel Niemöller, Carl Rosier (1640?–1725), Kölner Dom- und Ratskapellmeister. — Rudolf Sailer, Waltershausen und die Oper. — Franz Stock, Studien zum Wort-Ton-Verhältnis in den Credosätzen der Niederländer zwischen Josquin und Lasso. — Wolfgang Stockmeier, Die deutsche Orgelsonate der Gegenwart.

Leipzig. Hans Pezold, Johann Gottfried Hientzsch (1787–1856). Sein Wirken für die Musik. — Hans-Joachim Rothe, Alte deutsche Volkslieder und ihre Bearbeitungen durch Isaac, Senfl und Othmayr.

Marburg. Hans Alex Thomas, Die deutsche Tonfilmmusik.

München. Horst Leuchtman, Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso.

Saarbrücken. Helmut Kreitz, Abbé Georg Joseph Vogler als Musiktheoretiker. Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie im 18. Jahrhundert.

Tübingen. Imogen Fellingner, Studien zur Dynamik in Brahms' Musik. — Albert Palm, Jérôme-Joseph de Momigny (1762—1842). Leben und Werk. — Ulrich Siegele, Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Sommersemester 1958

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragter Dr. F. Raabe: Kammermusik von Haydn bis Hindemith (2).

Augsburg. *Philosophische Hochschule.* Prof. T. Grad: Musikkunde der eurasischen Völker an Hand optischer Dokumente. II (2) — CM instr.

Bamberg. *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: Johannes Brahms und Anton Bruckner (2) — Die Geschichte der Oper im Überblick und der Opernspielplan von heute (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke, mit Schallplattenvorführungen (1) — Harmonielehre I, Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Über die geschichtliche Größe des Künstlers in der Musik (4) — S: Grundlagen der stilkritischen Forschung in der Musikgeschichte (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Einführung in die musikalische Formenlehre I. Teil: Die Formen der Bachschen Zeit (1) — Besprechung ausgewählter neufranzösischer Werke im Anschluß an die Vorlesung des Wintersemesters (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. Vetter: Die Entwicklung der Oper im Überblick (3) — Ü zur Oper (2) — Die Entwicklung der russischen Musik vom 11. bis 19. Jahrhundert im Überblick (2) — Ü zur russischen Musik (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Kammermusik der Klassik (1) — Ü: Die Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Ü: Colloquium über Fragen der zeitgenössischen Musik (1).

Dr. K. Hahn: Probleme der musikalischen Aufführungspraxis (1) — Musiktraktate des 16. und 17. Jahrhunderts (1) — Geschichte der Klaviermusik II (1) — Hector Berlioz (1) — Ü zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Wort und Ton) (2) — Ü zu Hector Berlioz' Instrumentationslehre (1).

Assistentin Dr. A. Liebe: Johannes Brahms (2).

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

Lehrbeauftragter H. Seeger: Musikgeschichtliche Entwicklung von 1880 bis 1920 (1) — Musikgeschichte im Überblick (2).

Lehrbeauftragter Dr. Chr. Worbs: Die Orchestermusik des 19. Jahrhunderts außerhalb Deutschlands (1).

Lehrbeauftragter V. Hesse: Geschichte der Oper von 1880 bis 1935 (1).

Lehrbeauftragter Dr. J. Mainka: Ü: Notationskunde (2).

— *Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Geschichte der Messen-Komposition bis zur Zeit J. S. Bachs (2) — Pros: Ü zu Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* Bd. III (2) — S: Probleme der Messen-Komposition zwischen Dufay und Palestrina (2) — Doktoranden-S

(2 vierzehntägig)-Notationskundliche Ü: Mensuralnotation (durch Assistent Dr. M. Ruhnke) (2) — Praktikum (Historische Musizierformen): Chor, Instrumentalkreis (je 2). Prof. Dr. H. H. Dräger: Ästhetische Probleme zum Opernschaffen von Richard Strauss (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur neueren Literatur der Systematischen Musikwissenschaft (2). Prof. Dr. K. Reinhard: Akkulturationserscheinungen in der europäischen und außer-europäischen Musik (2) — Ü zur mediterranen Volksmusik (2) — Ü: Musik und Umwelt (2) — Colloquium für Studierende der Musikethnologie (2 vierzehntägig).

Lehrbeauftragt. J. Rufer: Musiktheoretische Ü: Harmonielehre I, Kontrapunkt II, Formenlehre I (je 2).

— *Technische Universität*. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Die Entwicklung der Fuge (2) — Darius Milhaud (2).

Prof. Dr. K. Forster: Entwicklung des Oratoriums bis Joseph Haydn (1).

Dr. Th.-M. Langner: Die Klaviersonaten Beethovens (2).

Prof. Dr.-Ing. F. Winkel: Informationstheorie in Anwendung auf Musik und Sprache (2).

Bern. Prof. Dr. W. Rubsamen (als Gast): Geschichte der Musik in England (1) — Die Opern Richard Wagners (2) — Die Hauptrichtungen der modernen Musik (2) — S: Josquin des Prez und seine Zeitgenossen (2) — CM voc.: Englische Vokalmusik des elisabethianischen Zeitalters (1).

Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: Beethovens Klaviersonaten (1) — J. S. Bachs Brandenburgische Konzerte als Ausdruck einer Zeitwende (1) — J. S. Bachs hohe Messe in h-moll (1) — Pros: Repetitorium der Musikgeschichte (1) — S: Studien zur Geschichte der Messe (2) — CM instr. (1).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musik des Mittelalters II (2) — S (2) — CM. voc. et instr. (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Grundfragen der Musikästhetik (mit besonderer Berücksichtigung der Gegenwart) (2) — Das europäische Volkslied (1) — Ü zur musikalischen Analyse (2) — Akad. Streichquartett: Ausgewählte Werke (Beispiele zu den Ü) (3).

Prof. H. Schröder: Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt für Anfänger (zweistimmiger Satz) (1).

Braunschweig. *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Meisterwerke der Musik verschiedener Stil-Epochen II. Teil (mit Vorspiel oder Schallplatten) (1) — S: Ü zum Vorlesungsthema (Analysen von musikalischen Meisterwerken, mit Schallplatten) (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule* (Keine Vorlesungen über Musik).

Erlangen. Prof. Dr. B. Stäblein: Erklären von musikalischen Kunstwerken (1) — Die Opern Mozarts (2) — S: Ü zur Musik der Hochgotik (Notre-Dame) (1) — S: Heinrich Schütz (2).

Prof. Dr. R. Steglich: Romantische Klaviermusik von E. T. A. Hoffmann bis Hans Pfitzner. Mit Vorführungen auf historischen Klavieren (1).

Dozent D. H. H. Eggebrecht: Vom Wesen der Musik und des musikalischen Hörens (1) — Die Musik der Antike (1) — S: Palestrina und Lassus (2) — CM (2).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Instrumentalmusik der Wiener Klassik (2) — S: Claude Debussy und der musikalische Impressionismus in Frankreich (2) — Colloquium: Neuerscheinungen musikwissenschaftlicher Literatur (1) — Schallplatten-Colloquium (1).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Landwehr-Melnicki: Übertragungs-Ü mittelalterlicher Musik (3).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Beethoven und die Meister der deutschen Frühromantik (2) — S: Ü zur deutschen Sinfonik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü über Werke von Heinrich Schütz (2) — CM voc. (gemeinsam mit Dr. H. Hücke) (2) — CM instr. (gemeinsam mit Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) (2).

Prof. Dr. F. Gennrich: Melodiebildung in der Musik des Mittelalters (2) — S: Ü zu Motettenquellen: Die Sankt-Victor-Klauseln (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik der Vorzeit und Antike (2) — Mittel-S: Ü zur Geschichte der Musikinstrumente (2).

Freiburg i. Br. Prof. D Dr. W. Gurlitt: Brahms, Reger, Hindemith (1) — Geschichte der Musik in der Schule (2) — Haupt-S: Besprechung von Arbeiten (2).

Dozent Dr. R. Hammerstein: Prinzipien und Geschichte der Variation (2) — Pros: J. S. Bachs frühe Kirchenkantaten 1704—1715 (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.

Assistent Dr. K.-W. Gumpel: Ü zur Mensuralnotation (2).

Göttingen. Prof. Dr. W. Boetticher: Die Musik der Romantik und des Impressionismus (2) — Pros: Stilkritische Analyse von Musikwerken des 16. Jahrhunderts (Josquin bis Palestrina) (2) — S: Die Sinfonie von Mahler bis Strawinsky (2) — CM voc. (Alte a-cappella-Musik) (1).

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

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

Graz. Prof. H. Federhofer: Aufführungspraxis (Fortsetzung) (2) — Die Tabulaturen Ü (2).

Halle. Prof. D Dr. M. Schneider: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Die moderne Oper (1) — Musikgeschichte von der Ars nova bis zu den Niederländern (2) — Musikgeschichte zur Zeit der Klassik (2) — G. F. Händel (1) — Ü zur Musikkritik (1) — S (1).

Prof. Dr. J. Piersig: Grundfragen der Akustik (1) — Geschichte der Orgelmusik II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Braun: Geschichte der Passion (1) — Ü zur Notationskunde (1).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Epochen der Musikgeschichte (3) — S: Ausgewählte Probleme der systematischen Musikwissenschaft (2) — CM instr. (6) — CM voc. (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: Colloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Musik und Bewegung (1) — Musik der Sprache (1).

Dozent Dr. H. Hickmann: Geschichte der ägyptischen Musik (2) — Die Musikinstrumente der außereuropäischen Völker (2) — Pros: Ü zur arabischen Musik (2).

Dr. H. Becker: Pros: Einführung in die Mensuralnotation (2) — Lektüre von Generalbaßtheoretikern (1).

Dr. H. Reinecke: Probleme der Hörwahrnehmung III: Tonhöhe, Lautstärke und Klangstärke als akustische und psychologische Dimensionen (2) — Schallübertragungstechnik (2).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Wie höre ich Musik? (Formale und ästhetische Grundfragen) (1) — Die Musik unserer Zeit (1) — CM instr. (2).

Heidelberg. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Beethoven in seinen Spätwerken (1) — S: Ü zum Glogauer Liederbuch (2) — Colloquium (1).

Prof. Dr. E. Jammers: Lied, Spruch, Leich, Epos als musikalische Formen (2).

Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Der Instrumentaltanz als Element der Bachschen Tonsprache (1) — Satzlehre der Bachzeit (Generalbaßspiel) (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2) — Colloquium mit praktischen Ü (für Theologen) (2).

Dr. E. Arro: Geschichte der syrischen, byzantinischen und armenischen Kirchenmusik (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: J. S. Bach und seine Zeit (Fortsetzung) (4) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte II (Mittelalter) (4) — Ausgewählte Musikwerke des 20. Jahrhunderts (1).

Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre I und II, Kontrapunkt I und II (je 2).

Jena. Lehrbeauftragter Oberassistent Dr. J. Krey: Johann Sebastian Bach (2) — Pros: Wort und Ton in der Musik des 17. Jahrhunderts.

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Nationale Schulen und der Europa-Gedanke in der Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Elektronische Musik (1) — Einführung und Aufführung Werke „Alter und Neuer Musik“ (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

Kiel. N. N.: Epochen der Musikgeschichte (4) — S: Ü zur Vorlesung (2) — Ü: CM (mit Prof. Dr. K. Gudewill) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Wesen und Entwicklung der Operndichtung (2) — S: Ü zum Opernstil des 18. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Notationskunde II (Mensuralnotation I) (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Vorgänger und Zeitgenossen von Heinrich Schütz (2) — S: Ü zum deutschen Lied des 16. Jahrhunderts (2) — Ü im musikalischen Satz (3) — Gehörbildungs-Ü (1).

Dr. B. Nettel: Musik des Orients (1) — Musikethnologische Ü (2).

Köln. Prof. Dr. Dr. K. G. Fellerer: Beethoven (3) — Ober-S: Quellen zur Aufführungspraxis (2) — CM instr., voc., Auswahlchor (mit Dr. H. Druх) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Franz Schubert (2) — Unter-S: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft mit Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Instrumentenkunde (2) — Das europäische Volkslied (1) — Mittel-S: Analysen (2) — Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musik von Ockeghem bis Josquin des Prez (2) — Paläographische Ü (Mensuralnotation II) (2).

Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik II (1).

Lektor Dr. K. Roeseling: Harmonielehre für Anfänger (1) — Melodielehre und der zweistimmige Satz des Kontrapunkts (1) — Ü in alten Schlüsseln und Partiturspiel (1).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Musikalische Formenlehre (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Musik im niederländischen Zeitalter (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. W. Serauky: Hauptepochen der Musikgeschichte II (2) — Ü zur Vorlesung (Spezial-S I) (2) — Geschichte der Oper I (1) — Ü zur Vorlesung (Spezial-S II) (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musikalische Völkerkunde II (2) — Ü über Igor Strawinsky (2) — Ü Romantik und Antirromantik (2).

Dr. R. Eller: Geschichte und Ästhetik der musikalischen Formen II (2) — Die Musik des 19. Jahrhunderts II (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Dr. H. Grüß: CM voc., CM instr. (je 2).

E. Klemm: Modalnotation (2).

Dr. E. Paul: Das Motettenwerk Lassos (2) — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik II (1).

Dr. P. Rubardt: Die Orgel (2).

Dr. P. Schmiedel: Temperaturen, Kommas und Blasquinten (1).

Univ.-Musikdir. Prof. F. Rabenschlag: Universitätschor: Madrigalkreis (5), Kantorei (5) — Liturgisches Singen (6).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musik des Mittelalters (1) — Ü zur Operngeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Musikgeschichtliches Colloquium für Schulmusiker (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Söhne Johann Sebastian Bachs (2) — CM voc. (Großer Chor), (Madrigalchor), CM instr. (Orchester) (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Beethovens Symphonien (Studium generale) (2 vierzehntägig) — Das Oratorium. Ausgewählte Kapitel seiner Geschichte (1) — J. S. Bach (2) — S: Die Laute (1) — Colloquium (2) — CM voc. (1).

Dr. H. Heussner: S: Tabulaturen (1) — Univ.-Orchester (2).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Harmonische und formale Analysen (1) — Partiturspiel (1) — Harmonielehre (4) — Allgemeine Musiklehre (1) — Kontrapunkt (2) — Struktur der Orgel, Orgelunterricht (je 1) — Univ.-Chor (2).

München. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Englische und deutsche Cembalomusik von W. Byrd bis J. S. Bach (1600—1750) (am Cembalo: Frau A. B. Speckner) (2) — Die Musik vom 12. bis 16. Jahrhundert (Grundzüge) (1) — Ü: J. S. Bachs „Klavierübung“ (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Die Denkmäler des Gregorianischen Gesanges, Einführung in die Quellen und die Notenschrift (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Pros: Mensuralnotation (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: 1. Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, 2. Satzlehre der klassischen Vokalpolyphonie, 3. Aufführungsversuche (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Ü im musikalischen Satz (Einführung in die Satzlehre) (2) — Besprechung einzelner musikalischer Werke (2).

— *Technische Hochschule.* Dr. F. Karlinger: Musikpsychologie (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (3) — Unter-S: Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Colloquium für Doktoranden (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: W. A. Mozart (2). — Ü zur Vorlesung (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Geschichte der Fuge (2) — Einführung in die Harmonielehre; Einführung in den zweistimmigen Satz; Einführung in den dreistimmigen Satz; Harmonisations-Ü; Einführung in die Funktionstheorie; Praktische Ü im Lesen alter Schlüssel; Bestimmungs-Ü für Anfänger; Bestimmungs-Ü für Fortgeschrittene (je 1) — CM instr., CM voc. (je 2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Lehrbeauftragt. Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Die Vorbereitung der Chorsänger für die Sonn- und Feiertage (praktische Ü) (2).

Lehrbeauftragt. Kantor W. Klare: Praktische Ü zum Gottesdienst (1) — Ü: Das evangelische Kirchengesangbuch (1).

Rostock. Dr. R. Eller: Die Musik zwischen Barock und Wiener Klassik (2) — Ü über Werke C. Ph. E. Bachs (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte der klassischen Musik (2) — Goethe und die Musik (1) — S: Das Lied der Goethezeit (2) — Pros: Die Variation von Mozart bis Schubert (1) — Colloquium für Doktoranden (1) — Stilkundliche Arbeitsgemeinschaft (1).

Privatdozent Dr. W. Kolneder: Geschichte des Instrumentalkonzerts II: Von Beethoven bis zur Gegenwart (1).

Univ.-Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Notationskunde I, II — Musiklehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — CM voc. et. instr., Auswahlchor (je 2) — Akad. Orchester (2) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blasinstrumente (2).

Stuttgart. *Technische Hochschule.* (Keine Vorlesungen über Musik.)

Tübingen. NN : Hauptvorlesung (2)

Prof. Dr. G. Reichert : Das mehrstimmige Lied bis 1500 (1) — S: Bachs Harmonik (2) — Harmonielehre (2) — CM: Chor (2) — Orchester (durch den Assistenten Dr. G. von Dadelsen) (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk : W. A. Mozart II (4) — Pros (2) — Haupt-S — Notationskunde IV: Tabulaturen (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak : Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts II (2). Privatdozent Dr. F. Zagiba : Die Musik des 16. Jahrhunderts und die Slawen (2).

Privatdozent Dr. W. Graf : Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) — Die Musik der Naturvölker (2) — Musikethnologische Ü (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger : Musikbibliographie II (1).

Lektor Dr. H. Zelzer : Harmonielehre IV (3) — Kontrapunkt IV (3) — Theoretische Formenlehre II (1) — Instrumentenkunde II (1). Lektor F. Schleiffelder : Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2).

Würzburg. Dr. H. Beck : Beethoven (1) — Neue Musik (1) — S: Probleme der Stilkritik an der Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Kontrapunkt (1) — CM voc., CM instr. (je 2).

Zürich. Prof. Dr. A. E. Cherbuliez : Die nationalen Tonschulen und ihre Bedeutung in der europäischen Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Sinfonik von Brahms und Bruckner (1) — S: (gemeinsam mit Dr. H. Conradin) Lektüre und Besprechung ausgewählter Kapitel aus den musiktheoretischen Hauptschriften von J.-Ph. Rameau (1).

Prof. Dr. K. von Fischer : Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Bedeutung und Entwicklung der Variationskunst im 18. Jahrhundert (2) — Claude Debussy (1) — Pros: Notationskunde: Einstimmige Musik des Mittelalters und frühe Mehrstimmigkeit bis 1240 (2) — S: Ü zum Musikstil des frühen 19. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. F. Gysi : Mozarts Opern (1) — Beethovens Sinfonien (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin : Geschichte der Musikästhetik (2).

— — — *Eidgenössische Technische Hochschule.* Prof. Dr. A. E. Cherbuliez : Europäische Musikgeschichte im Überblick (1) — Bau und Klang der Orchesterinstrumente (1) — Arthur Honegger (1).

Besprechungen

J. A. Westrup : An Introduction to Musical History (Hutchinson's University Library — Music) Hutchinson House, London 1955. 174 S.

Der Titel des Buches ließe annehmen, es handle sich um eine „Einführung“, wie der Deutsche sie kennt; die Lektüre zeigt rasch, daß etwas anderes vorliegt. Erstens ist nicht an Musikwissenschaft in der weiteren Bedeutung des Begriffs, sondern wirklich an Musikgeschichte gedacht; zweitens bedient sich der Verf., der bekannte Oxforder Ordinarius, nicht jener abstrakt-schulmäßigen Darstellungsweise, die bei uns mit derlei Einführungen zusammenzugehören scheint, sondern er läßt, sooft und soviel wie möglich, gleich die Tatsachen selbst zu Wort kommen, indem er das jeweilige Problem am klug gewählten Beispiel vorführt.

So liegt mehr als nur eine Erörterung der Problematik und Methodik unserer Disziplin vor: die Fülle an Sachmitteilungen ergibt fast schon eine musikgeschichtliche Darstellung selbst, mag ihr auch die chronologische Anordnung und jeder Anspruch auf Vollständigkeit abgehen. Ein Blick auf den Index vermittelt sofort einen Eindruck von diesem Stoffreichtum; rund 750 Sach- und Namensnachweise bilden eine unerwartet hohe Zahl in solchem Zusammenhang. Obwohl die starke Betonung des Stofflichen wenig Raum für systematische und spekulative Ausführungen übrigläßt, sind Prinzipienfragen dem Verf. doch von großer Wichtigkeit. Er vermeidet aber gern kathederhaft-explicite Formulierungen und bedient sich lieber der wie beiläufig eingestreuten Bemerkung, welche die historische Einzelheit in den Zusammenhang einordnet und damit dartut, wie

er sich geschichtliches Verständnis vorstellt. Die Erörterungen beginnen beim Sinn und Umfang der Musikgeschichte (*The scope of the musical history*) und sind hier bestrebt, den Begriff der geschichtlichen Entwicklung frei zu halten von jenem des Fortschritts zum immer Vollkommeneren. Der Überblick über die Natur der musikhistorischen Phänomene — Werke, Komponisten, Interpreten, Institutionen usw. — und der Denkkategorien zu deren Erfassung und Deutung — Handwerksregeln, Form, Stil, Inhalt und Ausdruck, Wert, kulturgeschichtliche und soziologische Gesetzmäßigkeiten usw. — läßt sofort den weitgebildeten und publizistisch erfahrenen Fachmann erkennen, der vieles anzudeuten weiß, ohne sich in allzu weitläufige Spekulationen einzulassen. Meisterlich formuliert ist z. B. der kurze Absatz über die Bewertung des Kunstwerks (S. 15). Schon in diesem Kapitel wird deutlich, daß der Verf. großen Wert auf die Beobachtung der politischen und wirtschaftlichen Faktoren legt. — Das II. Kapitel (*Sources*) vermittelt eine anschauliche Vorstellung von der Vielfalt der musikgeschichtlichen Quellen, angefangen von a) den Werkquellen (wobei uns die Darstellung der Notationsprobleme für den vorliegenden Zusammenhang etwas zu ausführlich scheinen will) über b) historische Berichte zur Musikpflege und c) zeitgenössische Abhandlungen zur Musik, Musiktheorie und Musikgeschichte bis hin zu d) den archivalischen und chronikalischen Quellen — alles durch kennzeichnende Hinweise auf konkrete Stoffsituationen und Hilfsmittel belebt. Bei der Erwähnung bestimmter Quellen, Editionen, Darstellungen und Schallplattenreihen ist verständlicherweise der englische Sprachraum bevorzugt, gar in dem Anhang „*Some recommended books*“ (S. 160—163), der sich ausschließlich auf englische Werke beschränkt; daß jedoch unter den Beispielsammlungen Fellerers Reihe „Das Musikwerk“ nicht erscheint, ebenso jeder Hinweis auf die musikhistorische „Archiv-Produktion“ der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, andererseits aber auch auf die großen Editionsunternehmungen des American Institute of Musicology fehlt, ist doch etwas störend. — Das III. Kapitel (*The historians and the periods*) betrachtet das Problem der Periodisierung der Musikgeschichte wieder in sehr praktisch orientierter Weise, nämlich an Hand

eines Überblicks über die betreffenden Lösungen in den bekannteren musikgeschichtlichen Darstellungen. Dabei waren manche Überschneidungen mit dem I. Kapitel wohl nicht vermeidbar; daß jedoch die Evolutionstheorie und ihr Einfluß auf die Musikgeschichtsschreibung nochmals aufgerollt und jetzt mit sehr ausführlichen Zitaten aus einem außerhalb Englands bestimmt wenig benutzten Werk belegt wird (S. 54 bis 56), läßt vermuten, daß dem Verf. die nachdrückliche Zurückweisung solcher Auffassungen (vielleicht im Hinblick auf englische Verhältnisse?) besonders notwendig scheint. Riemanns „*Generalbaß-Zeitalter*“ zugunsten der „*Barock-Periode*“ mit der Begründung abzulehnen, daß ersteres sich allzu eng von einer satztechnischen Einzelheit, letztere aber von einem Stilbegriff ableite (S. 54), mag hingehen; nicht jedoch, wenn dabei verkannt oder jedenfalls nicht vermerkt wird, daß es dem Leipziger Meister damit wenigstens gelungen war, ein autochthon-musikeigenes und wie kaum ein anderes alle Gattungen umspannendes Merkmal jener Epoche zu finden, während die schillernde Natur des Barockbegriffs den Verf. selbst zu einer skeptischen Bemerkung veranlaßt.

Die Kapitel IV—VIII stellen dasjenige dar, was das Buch am meisten von unseren „Einführungen“ unterscheidet, indem darin versucht wird, Begründungen für die musikgeschichtlichen Phänomene anzudeuten, freilich auch dies, dem Gesamtcharakter der Darstellung entsprechend, nicht in systematischer Anlage, sondern mehr essayistisch, an bunt vermischten praktischen Beispielen ansetzend. Die Einzeltitel (*The social background; The influence of the church; Patronage; The musician and his environment; The influence of taste*) könnten zur Vermutung verleiten, daß es hierbei mehr um äußere Musikverhältnisse als um musikalische Struktur und deren geschichtlichen Wandel geht. Tatsächlich jedoch ist dem Verf. beides wichtig, nur äußert sich die kluge Bescheidung des erfahrenen Lehrers darin, daß er vornehmlich dasjenige berührt, was trotz der gebotenen Knappheit Aussicht auf Faßlichkeit hat. „*Patronage*“ ist übrigens nur im Sinne des *pars pro toto* zu verstehen, indem unter diesem Titel nicht nur Mäzenaten- und Dienstherrentum, sondern ganz allgemein der wirtschaftliche Faktor in der Musikgeschichte erörtert wird.

Ebenso läßt der Titel „*Influence of taste*“ nicht ohne weiteres erkennen, daß hier in Anlehnung an die zeitgenössischen Termini „*gusto*“ und „*goût*“ Stilprobleme im allgemeinen zur Behandlung gelangen; gerade hier empfindet man es als schmerzlich, daß das Notenbeispiel völlig fehlt, die Formulierungen daher notgedrungen in der Sphäre des Allgemeinen verbleiben müssen. Um so konkreter und anschaulicher wirken dafür diejenigen Partien, welche die praktischen Musikverhältnisse, die gesellschaftliche Funktion der Musik sowie die daraus resultierenden Wechselwirkungen zwischen Musikwerk und sozialer Situation betreffen. Da im ganzen somit eine große Tatsachenfülle in lebendigster Weise vor dem Leser ausgebreitet wird, ist es manchmal nötig, sich darauf zu besinnen, daß hier ja „nur“ eine Einführung vorliegt, bei der keineswegs Vollständigkeit zu erwarten, sondern dem Verf. Freiheit bei der Auswahl seiner Exempla zuzubilligen ist. Wenn sich also etwa die Erörterung soziologischer Probleme fast ausschließlich auf die neuere Musikgeschichte stützt, so soll das gewiß nicht heißen, daß für die Deutung mittelalterlicher Musik Gesellschaftsfragen unwichtig wären, sondern höchstens, daß die Exemplifizierung am neueren Material einfacher ist oder dem Verf. näher liegen mag. — Das Schlußkapitel (*The study of musical history*) stellt vollends klar, was ja auch aus der Aufnahme des Werks in die „University Library“-Reihe hervorgeht, daß der Verf. seine Darlegungen hauptsächlich an den Studierenden richtet.

Wir beglückwünschen sowohl den Autor wie den Adressaten: Der junge Leser wird nicht bald einen wärmeren und geschickteren Anwalt für unser Fach finden; er kann sich bei der Lektüre gar nicht dem Eindruck entziehen, daß er hier einem außerordentlich interessanten Stoffgebiet gegenüberstehe und daß es sich verlohne, demselben näherzutreten. Unter den wohlherwogenen praktischen Ratschlägen verdienen besondere Hervorhebung die Hinweise auf die Wichtigkeit des „hörenden“ Partiturenstudiums, der Schulung der musikalischen Vorstellungskraft und der bewußten Pflege des eigenen Urteils. Immer ist die Darstellung von hoher Sachkenntnis getragen, vergißt nie, daß das Bemühen hier einer Kunst gilt, somit zu deren geistiger Bewältigung künstlerischer Fähigkeiten —

neben den intellektuellen — nicht entraten kann, und sie bedient sich endlich einer sehr kultivierten, gelegentlich durch sarkastischen Witz gewürzten Sprache, die ein sehr klares und einfallsreiches Denken spiegelt. Georg Reichert, Tübingen

The „Akathistos“. A Study in Byzantine Hymnography by Egon Wellesz. (An Offprint from *Dumbarton Oaks Papers*. Numbers Nine and Ten. p. 143—174). Harvard University Press, 1956.

Mit Recht wird in den letzten Jahren den Einzelstudien über byzantinische Musik immer mehr Beachtung geschenkt. So ist auch die Untersuchung einer der berühmtesten Hymnen der Ostkirche, des „Akathistos“, ein wertvoller Beitrag für die Musikgeschichtsschreibung, die sich mit der Hymnologie der Ostkirche befaßt. Aus der Publikation von Egon Wellesz, der auf dem Gebiet der Byzantinistik allgemein als hervorragende Autorität gilt, ergeben sich überraschend neue Aspekte. Es zeigt sich, daß schon die Stelle, an der die berühmte Hymne ihren Platz in der Liturgie hat, nicht ganz leicht festzustellen ist: Ursprünglich wurde der „Akathistos“ am Feste Mariä Verkündigung, also am 25. März, gesungen. Aus dem Patmos-Codex des Typikon von Konstantinopel ersieht man, daß die Hymne entweder während der Vigil des Samstags in der Mitte der Fastenzeit oder während jener des folgenden Samstags gesungen wurde. Gegenwärtig wird sie in der Fastenzeit in vier Teilen — am ersten, zweiten, dritten und vierten Samstag während der Matutin — und als Ganzes während der Vigil des fünften Samstags gesungen; dieser wird „Sabbath des Akathistos“ genannt. — Über die Herkunft des „Akathistos“ wurde schon viel geschrieben. Alle Gelehrten stimmen darin überein, daß es eine Hymne zu Ehren der Gottesmutter ist; nur über den Autor und über die Datierung der Hymne gehen die Meinungen auseinander. Nun setzt sich W. in der vorliegenden Arbeit zunächst in seiner gewohnt gründlichen und logisch zwingenden Art mit der Struktur und dem Inhalt der Dichtung und der Musik auseinander, um die Frage zu lösen, ob der „Akathistos“ wirklich als Siegesgesang komponiert wurde und ob die legendäre Deutung seiner Entstehung, d. h. des Zusammenhangs mit der Belagerung Konstantinopels im Jahre 626, oder, wie viele Wissenschaftler meinten, im Jahre 860, angenommen werden kann.

Der „*Akathistos*“ ist ein Kontakion, also eine poetische Form von homiletischem Charakter. Die Stenzen dieser Dichtung sind durch ein Akrostichon, das syrischen und hebräischen Mustern folgt, zusammengefügt. Ursprünglich wurde das Akrostichon aus den Buchstaben des Alphabets gebildet. Ein kurzes Troparion, das metrisch unabhängig ist, wird an den Anfang des Kontakion gestellt: es ist das Prooemium, das in den Mss. auch Troparion oder Koukoulion genannt wird. Der „*Akathistos*“ enthält nun zwei Prooemien, über deren Zusammenhang mit der Hymne bzw. deren Unabhängigkeit von ihr selbst schon vom Beginn unseres Jahrhunderts an die Meinungen der Gelehrten wie Baumstark, Krypiakiewicz und Maas diskutiert wurden. Es tauchte auch schon früher die Meinung auf, daß der Autor des „*Akathistos*“, Romanos, der berühmteste Hymnenschreiber an der Wende des 5. und 6. Jahrhunderts sein könnte. Auf Grund eingehender Untersuchungen der dichterischen und melodischen Form sowie natürlich auch des theologischen und liturgischen Inhalts kommt W. zu folgenden Schlußergebnissen: Es war unmöglich, die Frage der Autorschaft des „*Akathistos*“ zu beantworten, solange das Prooemium Τῆ ὑπεριμάχῳ στρατηγῷ als integraler Teil der Hymne betrachtet wurde. Seit man jedoch weiß, daß das „Sieges“-Prooemium erst später hinzugefügt wurde, weist alles auf Romanos als den Autor der Hymne hin. Man darf sich durch die Tatsache, daß der Name Romanos nur in einem Ms. vorkommt, nicht verwirren lassen, meint W. Alle die Hss. und auch die Typika und Synaxaria sind zu einer Zeit geschrieben, als das ursprüngliche Prooemium von der Hymne noch getrennt war, und das spätere, das Siegesprooemium — man mag es jetzt St. Germanos zuschreiben — der Hymne noch nicht hinzugefügt worden war. Der Autor, der sich dann auch noch der Frage „*Was wissen wir von der Musik des Akathistos?*“ zuwendet, beschreibt nun jene Hss. mit den musikalischen Zeichen und stellt fest, daß wir sagen müssen, daß die früheren Mss. eigentlich aus verhältnismäßig später Zeit (13. und 14. Jahrhundert) stammen. Er weist aber auf das Fragment des Cod. Coislin 220 in Paris (12. Jahrhundert) hin, das uns durch Vergleich der Neumenzeichen zu der Vermutung kommen läßt, daß der Schreiber die Notation von einem aus dem 10. oder 12. Jahr-

hundert stammenden Kontakion oder vielleicht sogar von einem aus dem 9. Jahrhundert, das zum Gebrauch für die Fastenzeit bei der Hand war, abgeschrieben hat.

Weiter weist W. noch auf den berühmten Codex Ashburnham L 64 der Laurentiana Florenz hin, der inzwischen im Faksimiledruck im Rahmen der *Monumenta Musicae Byzantinae* erschienen ist. Eingehende Detail-Untersuchungen der verschiedenen textlichen und musikalischen Versionen und Varianten runden die Arbeit W.s ab und machen so diese Publikation zu einem wertvollen Beitrag für den Musikhistoriker, der sich besonders mit den Problemen der Musik der Ostkirche beschäftigt.

Maria Stöhr, Wien

Musik. Hrsg. von Rudolf Stephan. Das Fischer-Lexikon. Fischer-Bücherei. Frankfurt a. M. 1957. 382 S.

Einem Werk dieser Art gerecht zu werden, ist nicht leicht. Denn einerseits hat der Verf. alles Recht, auf die „gebotene Kürze“ hinzuweisen, andererseits fordert man von einem Lexikon als „Allbuch“ umfassende Unterrichtung. Im voraus sei gesagt, daß die Persönlichkeit des Verf. Gewähr dafür bietet, daß alles Sachliche in Ordnung ist. Unsere Kritik geht daher nur auf die Ordnung der Artikel und das System der Auswahl. Was will der Verf.? „*Grundlagen und Entwicklung der abendländischen Musik*“ dem Leser nahebringen. Er schließt (mit Recht) Biographien aus. Er legt die Artikel „teils systematisch, teils historisch“ an oder kombiniert, wo nötig, beide Darstellungsarten. „*Die musikalischen Gattungen (und ihr Stil) stehen dabei im Vordergrund.*“ Das leuchtet ein. Nicht aber, daß die „*Musikgeschichte*“ nicht in einem eigenen Artikel vertreten ist, sondern „*Anfänge der Musik*“ und „*Alttertum*“ nur die „*Vorgeschichte der europäischen Kunstmusik*“ geben. Die Begründung dafür, daß keine geschichtlichen „*Epochen*“, sondern nur „*musikalische Sachgruppen*“ erscheinen, ist nicht stichhaltig. Sie geht von der wohlbekanntenen Herkunftsverschiedenheit der Benennungen der einzelnen Zeitabschnitte aus. Aber was hätte den Verf. verpflichtet, diese problematischen Bezeichnungen zu wählen? Das hat z. B. Riemann in seinem Lexikon (Artikel „*Musikgeschichte*“) vermieden und diese dennoch musterhaft dargestellt. Der Verf. aber hat sich einer Möglichkeit, „*die gewaltige*

Stoffmasse . . . der Geschichte der europäischen Musik einigermaßen überschaubar zu halten“, begeben. Dennoch „war die Beschränkung auf das Wesentlichste (besser: Wesentliche) und Grundlegende oberstes Prinzip der Darstellung“.

Sehen wir zu! Ausgeschieden ist die „Volksmusik“, die als Grundschicht für die Erkenntnis der europäisch-abendländischen Musik wesentlich ist. Sie sei dem Band „Völkerkunde“ vorbehalten. Damit hat der Verf. auf die Einbeziehung der Polarität Kunstmusik — Volksmusik verzichtet und eine wesentliche Lücke zugelassen. Die Artikel „Tanzmusik“ und „Unterhaltungsmusik“ bieten keinen Ersatz dafür. Bei den „Instrumenten“ kommt es nun zu (für den Leser) unverständlichen Kennzeichnungen: „in die Kunstmusik eingeführt“ (S. 76/77), „in der Kunstmusik nicht eingebürgert“ (ebenda), „Karnevalsinstrument“ (S. 78), „Instrument der Landstreicher“ (ebenda), „im Hochgebirge beliebt“ (S. 81), „Instrument der Hirtenvölker“ (S. 95), „in die Kunstmusik eingeführt“ (S. 99), Dudelsack als Volksinstrument (S. 100), Harmonium „fand in die Kunstmusik nur ganz gelegentlich Eingang“ (S. 102), Mund- und Ziehharmonika „haben zur Kunstmusik bisher kaum etwas beigetragen“. Von dem Bereich der Musik, in den sie wirklich gehören, ist aber in dem Lexikon gar nicht die Rede! Demgegenüber sei auch das Gute und Gelungene gern hervorgehoben. Die Kompositionsgattungen des Kontrapunkts, der Fuge, der Variation sind sachgemäß dargestellt, ebenso etwa Ouvertüre und Sinfonie, Oratorium und Oper. Die Kategorien der Musik (Harmonik, Melodik, Rhythmik, Instrumentation, Notation) sind behandelt, ebenso die wichtigsten Besetzungsformen (Kammermusik, Klavier- und Orgelmusik, Lautenmusik, Tanzmusik) und die Arbeitsgebiete Akustik, Musikwissenschaft, Tonpsychologie, Musikästhetik. Bei den sachlich recht guten Beiträgen von Dahlhaus fällt nur gelegentlich, etwa bei Harmonik, Kontrapunkt, Melodik (hier nur ein Beleg!) die Kargheit der Literaturangaben auf; bei „Tonsystem“ fehlt A. Kutz „Musikgeschichte und Tonsystematik“ (Berlin 1943). Aber auch die Auswahl dieser Artikel weist Lücken auf. Bei den Grundkategorien fehlt die Dynamik. Neben Sonate und Sinfonie vermißt man die Darstellung

der Suite und muß sie aus den Ausführungen auf S. 124, 288, 329 etwas mühsam zusammenlesen. Dagegen ist im Rahmen eines Lexikons der Artikel „Lied“ m. E. viel zu lang und zu fachlich; der Artikel „Ouvertüre“ wiederum ist musterhaft knapp. So stehen Gutes und weniger Gelungenes immer wieder nebeneinander. Die alte Teilung der Bereiche in Kirchen-, Kammer- und Theatermusik ist in den beiden letzteren aufgenommen. Aber der Artikel „Kirchenmusik“ fehlt. Er hätte die so disparaten Artikel „Offizium“, „Messe“, „Passion“ und (da nun eben ein Artikel Mittelalter fehlt) auch die in einem Lexikon für den oft zitierten „Leser“ recht verwunderlichen Artikel „liturgisches Drama“, „Tropus und Sequenz“, „Organum“ entbehrlich machen können. Doch sei die Qualität des Artikels „Motette“ dabei keineswegs übersehen. Das Buch könnte an innerer Folgerichtigkeit gewinnen, wenn die Musikinstrumente ausgeklammert würden (vgl. die ausgezeichnete Darstellung W. Stauders in den Humboldt-Taschenbüchern) und dafür „Musikgeschichte“ und „Volksmusik“ hinzukämen. Auch wäre das Vorwort auf Einzelheiten der Sprache (Modus, spezifisches Milieu, Habitus, detaillierte Einblicke) erneut zu überprüfen. Sätze wie „Die Idee einer objektiven Musikgeschichte würde gebieten, daß der Musik aller Jahrhunderte die gleiche Aufmerksamkeit zuzuwenden sei“ und die Folgerung „zwischen beiden Forderungen müßte vermittelt werden“ sind wirklich nicht in Ordnung.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Aspects inédits de l'art instrumental en France des origines à nos jours sous la direction de N. Du fourcq, La revue musicale, numéro spécial No. 226, Paris 1955, 197 S.

Das Ziel des Bandes wird in einem knappen Vorwort vom Hrsg. folgendermaßen umrissen: Nicht soll eine Gesamtsicht der französischen Instrumentalmusik dargeboten werden, sondern einem größeren Leserkreis sollen unter bestimmten, neuen Gesichtspunkten gewisse wesentliche Kapitel der französischen Musikgeschichte, die das einzelne Instrument oder das Instrumentensemble zur Achse wählen, nahegebracht werden. Herzpunkt der Betrachtungen bildet selbstverständlich das klassische Zeitalter Frankreichs, die Periode 1650—1750, da es

„conditionne toute l'évolution de l'art instrumental en France“. Da nun jedes Instrument in irgendeiner Form auftritt und die einzelnen Artikel, so weit das möglich war, chronologisch geordnet sind, erhält der Leser, der zu kombinieren versteht, dennoch auf die unverbindlichste Weise einen Einblick in die Gesamtentwicklung, die sehr wohl auch den Fachhistoriker zu interessieren vermag. Leider verbieten die in sich voneinander unabhängigen und völlig geschlossenen einzelnen Aufsatzthemen der Ref., den Band als Ganzes zu behandeln, so daß jeder Artikel für sich zur Sprache kommen muß.

J. Perrot referiert in *Les origines de l'orgue carolingien* über die Ursprünge der karolingischen Orgel und bietet eine knappe Übersicht über die Entwicklung des Instruments bis zum 10. Jahrhundert. Aus der Beschreibung, die der Autor der *Gesta Caroli* von der Orgel liefert, die Karl d. Gr. besaß, folgert Perrot, daß es sich bei dieser um eine pneumatische Orgel mit Bälgen (wie sie sich bis ins 3. Jahrhundert hinauf verfolgen läßt) und mehreren Registern gehandelt habe, nicht also um einen Hydraulos. Diesen Hydraulos lehnt Perrot auch für das Orgelwerk ab, das der venezianische Priester Georgius 826, unter arabischen Einflüssen, für Ludwig den Frommen herstellte, da der Hydraulos auch für Byzanz zu diesem Zeitpunkt bereits überholt gewesen sei. Diese Auffassung steht der jüngst von Th. Schneider vortragenen (*Organum hydraulicum*, Mf. VII, 1, 1954) entgegen, die den Hydraulos hier noch vereinzelt lebendig sieht, wie die Betrachtungsweise beider Verf. auch in bezug auf die Orgel von Aquincum differiert, die nach Perrot „de toute évidence“, pneumatisch war, was nach Schneider keinesfalls erwiesen ist. Die Zeugnisse über die außerordentliche Wirkung dieser frühen Orgeln, ihre ausschließlich weltliche Verwertung, ihr Zusammenwirken mit anderen Instrumenten, ihren Umfang und ihre Tastenform sind im allgemeinen die bekannten. Interesse verdient die hydraulische Alarmsirene, die Perrot nach Muristus schildert, wogegen das Kuriosum des Mundgebläses der von Muristus beschriebenen Orgel nur an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn man ein sehr kleines Orgelwerk voraussetzt.

A. Machabey bietet — auf so knappem Raum bewundernswerte — *Aperçus historiques sur les instruments de cuivre*, die

alle Entwicklungsstadien des Typus wenigstens anrühren und bis zur Herstellung eines Blechblasinstruments im 18. Jahrhundert, nach einer zeitgenössischen Radierung, allen Interessen gerecht werden. Leider ist der Begriff „*Instrument de cuivre*“ instrumentenkundlich nicht rein gefaßt, da er einmal den Begriff des Blechblasinstruments umschließt, hier im wissenschaftlichen Sinn sich nach der Art der Klangerzeugung orientierend, so daß folgerichtig Saxophon und Sarrusophon ausgeklammert sind, andererseits sich doch auch auf das Material bezieht, da Pauke und Becken eingeschlossen sind. Daß die historische Betrachtungsweise sich wesentlich auf französische Quellen stützt und die Systematik auch weiterhin französischer Anschauung verpflichtet ist (Verwendung des unscharfen Terminus „Bügelhorn“ für die entsprechenden Gattungen, Identifizierung von Saxhorn und Tuba), ist naheliegend. Horn- und Trompetentypen sind, wie es ihnen zukommt, einer Familie zugeordnet, wesentlich unterschieden nur nach Maßgabe des Konus. (Dennoch sähen wir eine Instrumentengruppe wie die Zinken lieber unter Horn als unter Trompete abgehandelt.) Der Schwierigkeit der Terminusbedeutung der Busine ist ebenso hinreichend gedacht, wie der Vorrang der Trompeten- vor den Horn-typen durch ihre weiterreichenden Aufgaben deutlich gemacht wird. Dieser Vorrang erweist sich auch in der Fabrikation, die bei silbernen Trompeten Goldschmiede vorsah, wogegen sie sonst in Händen der Kupferschmiede lag, für die Machabey eine Anzahl Namensnachweise, natürlich französischer Herkunft, zu geben vermag. Neues schließlich wird zur frühen militärischen Funktion der Trompete zugetragen, dank der kürzlich aufgefundenen und entzifferten Mss. des Toten Meeres.

Ch. van den Borren unterrichtet auf knappen drei Seiten über die mittelalterliche *Utilisation du clavicorde, du clavecin et de l'épinette jusqu'à la fin du XV^e siècle*, d. h. zugleich über das Vorkommen der verschiedenen Klavierinstrumententypen dieses Zeitraums wie über die ihnen zustehende Literatur. Der Schwerpunkt liegt auf dem Hervorheben der bekannten Schwierigkeit, den Instrumenten einmal bestimmte Musizergattungen rein zuzuordnen, wie zum anderen die Mannigfaltigkeit der vorhandenen Termini für die beiden Saiteninstrumente mit Klaviatur auf diese zu verteilen. Hier

könnten nur terminologische Untersuchungen einmal weiterhelfen, die ja eben erst ein Zweig der Musikgeschichte zu werden beginnen.

Fr. Lesure hat sich in seinen *Notes sur la facture du violon au XVI^e siècle* zum Ziel gesetzt, den Violinbau des französischen 16. Jahrhunderts einzukreisen. (Der Leser sei zur Ergänzung auf den entsprechenden Aufsatz in Bd. 7 von *The Galpin Society Journal* verwiesen.) Die Autorschaft Tieffenbruckers für den Violinbau, und damit sein Einfluß auf Frankreich, wird ebenso abgelehnt wie die Priorität der lothringischen Fabrikation der Renault und Médard zugunsten gleichzeitiger Arbeit und Entdeckung vieler Bauer. L. kann eine große Anzahl von französischen Violinbauern, besonders seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in Paris nachweisen, eine regelrechte Pariser Schule also, die die Violine bereits als vierköpfige Familie, neben den Pochetten herstellt. Eine „*Façon de Paris*“ ist damit eindeutig belegt, ohne daß sich die Unterschiede zur „*Façon italienne*“ vom Autor vorerst klären ließen.

N. Dufourcq betrachtet den Zeitraum zwischen 1635 und 1685 in bezug auf die Funktion des französischen Organisten im Gottesdienst in *De l'emploi du temps des organistes parisiens sous les règnes de Louis XIII et Louis XIV et de leur participation à l'office*. Hauptquelle für die Untersuchung ist das Pariser Zeremoniale von 1662, dessen genau spezifizierte Anweisungen noch strenge Bindung an den Cantus firmus und das liturgiegerechte Orgelspiel erkennen lassen und trotz auch hinreichend gebotenen Freiheiten die Selbstherrlichkeit des Organisten noch im Zaum halten. Die erhaltene Musik dieser Periode läßt doch aber auch vielfach Abweichungen von dieser strengen Forderung verzeichnen, die in der Praxis häufig geübt worden sein werden. Die Anstellungskontrakte einiger bedeutender französischer Organisten (Ch. Richard von St. Jacques de la Boucherie, H. Dumont von St. Paul — hier wird das Antrittsdatum von 1640 auf 1643 verbessert — N. Lebègue von St. Merry und M. Burat von St. Séverin) helfen das Bild vervollständigen. Es zeigt, bei starker Beanspruchung des französischen Organisten, der bei fast allen Ämtern intonierend, alternierend, interludierend und postludierend tätig zu sein hatte, die Orgelmusik auf hohem Stand, zugleich, gemessen

an den kargen Gehältern, das beträchtliche Berufsethos der Organistenschaft.

M. Benoit beschäftigt sich in *Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne* mit den musikalischen Beziehungen von Spanien und Frankreich am Ende des 17. Jahrhunderts. (Für das 16. Jahrhundert ist der Fragenkomplex jüngst von S. Kastner aufgegriffen worden mit *Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI^e siècle*. [Anuario musical, Bd. X, 1955]). Die späte Inangriffnahme dieses Gebiets durch die Musikwissenschaft erklärt sich bei den naheliegenden und höchst aufschlußreichen Ergebnissen, die zu erwarten sind, nur durch die relativ späte Entdeckung der Bedeutung der spanischen Musik für diesen Zeitraum überhaupt. Es werden hier aber vorerst, wie auch bei Kastner, weniger die gegenseitigen Einflüsse in der Musik selbst nachgewiesen, als historische Belege für ihre präsumtive Existenz beigebracht. Es handelt sich um die Liste und teilweise um die Biographien der Musiker, die mit Marie-Louise von Orléans gelegentlich ihrer Vermählung mit Karl II. von Spanien nach Madrid zogen. Der bedeutendste unter ihnen ist Michel Farinelli, Gatte einer Tochter von R. Cambert, Sänger, Violinist, Tanzmeister, der nach seiner Rückkehr nach Frankreich bis zum „*Conseiller du roi*“ aufsteigt. Von den übrigen Musikern, häufig Vertreter alter Musikernamen wie Dumanoir, Charpentier, kann die Autorin nur die wenigsten bis jetzt hinreichend identifizieren. (Ob z. B. der Violinist Le Roux Beziehungen zum Clavecinisten desselben Namens hat?)

L. Boulay gibt in *La musique instrumentale de Marin Marais* einen Abriß über Leben und Instrumentalwerk von M. Marais, der einen Extrakt einer umfassenden, in Arbeit befindlichen Monographie über diesen Meister darstellt, die eine seit langem fühlbare Lücke füllen wird, handelt es sich doch bei Marais, dem großen Vertreter des Goldenen Age von Frankreich, nicht nur um einen bedeutenden französischen Musiker, sondern um einen der Großen überhaupt, wie François Couperin oder Delalande. Selbst dieser kurze Einblick in die Biographie und das Instrumentalwerk von Marais genügt, um dem Leser das fühlbar zu machen. Die Biographie läßt zunächst noch vieles offen. Auch Marais' Schülerschaft bei Sainte-Colombe scheint uns nach dem gebotenen Be-

leg durchaus nicht erwiesen, da „suivre ses traces“ sich auch einfach auf Werkkenntnis und entsprechende Einflußnahme beziehen kann. Die französische Vorliebe für Chromatik in dieser Zeit, deren Ursprung der Verf. in England zu finden meint, ist übrigens seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert allgemeines Zeiteigentum und gilt für alle Stilarten aller Länder.

M. Rollin behandelt die Lautensuite von Ch. Mouton, *La suite pour luth dans l'œuvre de Charles Mouton*, die ihre erste Bearbeitung durch Lindgreen erfuhr, dann aber von Brunold, der bereits eine vollständige Übertragung des Werks von Mouton vorgenommen hatte, die Ref. seinerzeit selbst benutzen durfte, für die Musikwissenschaft wiederentdeckt wurde. Rollin will eine Art Vollendung der Suite in Moutons Werk erkennen, die der Ref., im Vergleich mit der Suitenumgebung des Meisters, von der man sie nicht lösen kann, mehr das Spätstadium der französischen Lautenkunst überhaupt zu repräsentieren scheint. Die Anschauung der Autorin über den Sinninhalt des Begriffs Suite — sie sieht ihn wesentlich aus den einschränkenden Bedingungen des Lauteninstrumentes geboren — wie auch manche Einzelheit, so z. B. Bedeutung der Betitelung der Stücke, kann Ref. nicht teilen. Sie kann hier nur auf ihre frühere Arbeit verweisen, wo sie alle diese Probleme bereits einer umfangreichen Untersuchung mit ziemlich eindeutigen Ergebnissen unterzogen hat. (*Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite . . .*, Regensburg 1940.) Sie möchte auch bezweifeln, ob es tatsächlich die Aufgabe der Übertragung ist, „à essayer de reconstituer un contrepoint que les luthistes exprimaient spontanément“, doppelt bei einem Spätstil, den die Autorin selbst z. T. als „mélodie accompagnée“ definiert. Selbst Tessiers Übertragung des viel älteren Werkes von D. Gaultier scheint der Ref. mehr als problematisch.

P. Citron weist in *Autour des folies françaises* das Thema der Folies Françaises von Couperin verblüffend als Kontrapunkt zum Thema der Folies von Corelli nach, eine Bindung, die in Anbetracht von Couperins großer Liebe zur italienischen Musik im allgemeinen und zu Corelli im besonderen, wie zu schillerndem Geheimspiel, nicht von der Hand zu weisen ist. Daß Titelinhalte und Musik in dieser Suitenreihe besonders eng verschmolzen sind, so sehr man sich sonst

hüten muß, allzuviel in die Titel hineinzu-
deuten — eine Gefahr, der auch der Verf. zu erliegen scheint —, ist gleichfalls evident. Die Entsprechung von Musik und Empfindung indessen bedarf im Zeitalter der Affektenlehre, der Frankreich so stark unterworfen war wie die übrigen Länder, kaum noch einer Bestätigung. Belege, wie sie hier nach der *Rhétorique des dieux* von Gaultier, nach M. A. Charpentier, nach Mersenne usw. geboten sind, finden sich in Deutschland wie in England z. B. zuhauf. Sie helfen allerdings das Bild vervollständigen, das aber durchaus nicht nur für Frankreich typisch ist. Auch ist W. Landowska kein Vorwurf zu machen, wenn sie beim Spiel von Suitenreihen Couplets umstellte oder wiederholte. Das, wie die Mischung mit Sätzen anderer Autoren, war selbstverständlicher Zeitbrauch und beweist nur, wie wenig verbindlich die Reihenfolgen den Komponisten selbst gewesen sind. Es sei allerdings zugegeben, daß nicht jede Reihe solche Abwandlungen gleich gut verträgt. (Vgl. M. Reimann, *Zur Spielpraxis der Klaviervariation des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Mf. VII, 4). Die Bezeichnung „Variation“ — Couperin selbst vermeidet sie — ist im üblichen Sinn wohl überhaupt auf diese Suitenreihe wenig anwendbar. Couperin hat hier, wie auch in seinen 1^{re} und 2^e Parties, einen kostbaren Spezialtyp der Variation geschaffen, wie er sich später ähnlich am ehesten bei Schumann wiederfindet. Analogie zu den Goldbergvariationen von Bach kann Ref. beim besten Willen nicht entdecken.

M. Barthélemy unterzieht *L'ordiestre et l'orchestration des œuvres de Campra* einer Betrachtung. Er zeigt die größere Verfeinerung und Differenzierung auf, mit der Campra das etwa 40 Mann starke Orchester Lullys, das dieser schon in der Teilung des *Petit* und *Grand cœur* von 10 und 30 Instrumenten gekannt hatte, handhabt. Besonders reizvoll sind die konzertierenden Effekte, die Campra mit neuartigen Gegenüberstellungen hervorzurufen versteht. Im ganzen fällt die zunehmende Schlankheit des Klangs, bei betonter Oberstimme, betontem Baß und nachlassenden Mittelstimmen auf, der sich ja auch im Verschwinden der Tenorbratsche dokumentiert, die für Lully zur Erzeugung der typischen Fünfstimmigkeit noch unerläßlich gewesen war.

E. Borreels *Notes sur l'orchestration de l'opéra Jephthe de Montéclair (1733) et de*

la symphonie des éléments de J. F. Rebel (1737) bieten eine Ergänzung zum vorausgehenden Artikel, in der Betrachtung eines wenig späteren Zeitraums. Der Leser lernt — entgegen ihrem scheinbar primitiven Aspekt — die große Differenziertheit einer Opern- und Ballettpartitur des frühen 18. Jahrhunderts kennen (überzeugend ist das Instrumentationsbeispiel der Chaconne) und mit ihr die fast völlige Unmöglichkeit, diesen Partituren mit heutigen Mitteln gerecht zu werden, um so weniger, als sie nur andeuten und nur bei feinstem Kenntnis der Praxis der Zeit ergänzt werden können. Die Symphonie *Les éléments* von Rebel père liefert zugleich eine für die Zeit hochtypische Programmgebung und Programmverwirklichung.

M. Lemoine unternimmt in ihrer Studie *La technique violonistique de Jean-Marie Leclair* den interessanten Versuch, anhand der Darlegung der violinistischen Technik von Leclair „*la connaissance de l'œuvre*“ und „*la définition du style*“ zu vermitteln, ein Zweck, der dank genauer Aufstellung der notwendigen Untersuchungspunkte und dank treffend gewählter, einleuchtender Beispiele tatsächlich gelingt — was durchaus nicht allzu nahe lag. Das gesamte Violinwerk Leclairs wird, trotz Grenzsetzung bei der 9. Lage und obwohl die G-Saite noch nicht als expressive Melodiesaite entdeckt ist, als bedeutender Markstein auf dem Weg zu Paganini deutlich und zugleich die Eigenbedeutung der Musik als personelle Leistung des Künstlers Leclair fühlbar.

J.-F. Paillard gibt in *Les premiers concerts français pour instruments à vent* einen ersten Ein- und Überblick über die Entwicklung des französischen Konzerts für Blasinstrumente im Zeitraum von 1727 bis 1750. In Frage kommen die Komponisten Blavet, Boismortier, Corrette, Buffardin, Leclair, Naudot, von denen Corrette als der mit dem bei weitem umfangreichsten Repertoire, Leclair als der bei weitem leistungskräftigste hervortreten. Eine Werkliste dieser Meister mit ihren Fundorten wird vorausgeschickt. Die Form dieser Konzerte, die als Typ in Frankreich merkwürdigerweise dem Violinkonzert vorausgehen, von dem sie gleichwohl die Gestalt entlehnen, entspricht im allgemeinen, wie zu erwarten, dem italienischen Vorbild Vivaldis, mit wenigen Ausnahmen, die sich noch an den älteren Kanzontyp anschließen. Hier zeigt Frankreich

das allgemein bekannte Bild. Erste und letzte Sätze nähern sich Vivaldis Verschmelzung von Reprisen- und Rondoanlage, die bis zur Nachahmung seiner vorzugsweise fünf Tuttis gehen kann und erst durch Leclair dem klassischen Konzertsatz entgegengeführt wird. Die Tonarten scheinen im allgemeinen, mit Rücksicht auf den Instrumententyp, vorsichtiger gehandhabt als in Italien. Im Thematischen wird begrifflicherweise französischer Eigenstil am ehesten da erreicht, wo die Sätze Tanzcharakter annehmen. (Das gilt, wie schon in Italien, vornehmlich für die Mittel- und letzten Sätze.) Die reinste Assimilierung des italienischen Vorbildes gelingt auch hier Leclair, der sich, dank vorliegenden Untersuchungen, immer mehr als ein bedeutender Meister heraushebt. Die Gesamtentwicklung geht deutlich vom allbeherrschenden Triosatz aus und führt zum Konzert für 4—7 Stimmen, das am eigenständigsten auftritt, wie zum reinen Solotyp, für den vornehmlich die Flöte verwandt wird. Beachtliche Virtuosität ist aber auch bereits von Fagott und Oboe gefordert. Im ganzen ist starke Abhängigkeit von Italien nicht zu übersehen. Daß sich hier den Spielern eine Fundgrube guter, alter Musik eröffnet, sei nur am Rande mit Dank vermerkt.

H. Gil-Marchex' Darstellung der *Langage pianistique des compositeurs français* sieht ihren Zweck in nichts Geringerem als in der Feststellung von „*ce qui constitue le langage pianistique des compositeurs français*“ und „*d'en montrer à toutes les époques les apparences diverses*“. Eine Zielsetzung, die so tief ins Historisch-Philosophisch-Psychologische hinabreicht, kann in so engem Rahmen — das erkennt der Autor selbst — keine Erfüllung finden. Ob ein solches Thema, in Anbetracht der großen Schwierigkeiten, die sich vorläufig noch der Kritik von Personal- wie Nationalstilen entgegenstellen, überhaupt erschöpft werden kann, sei dahingestellt. Das mindert das Interesse nicht, das der Leser solchem Versuch entgegenbringen muß. Gil-Marchex bemüht sich, einmal die Gründe für die große Lücke aufzudecken, die in der französischen Klavierkomposition zwischen den beiden Gipfeln des 18. und 20. Jahrhunderts klafft, alsdann eine mehr ästhetische als historische Einfühlung in die Klavierkunst der Fauré, Chabrier, Debussy, Ravel vorzunehmen, in der er mit Recht den zweiten Höhe-

punkt erkennt. Saties Einfluß auf die jüngste Moderne wird zugunsten der Wirkung von Fauré und Ravel ebenso zurückgedrängt wie V. d'Indys Bedeutung für die Klavierpädagogik. Ein kurzer historischer Gang zwischen den beiden Gipfeln bietet eine ange deutete Übersicht über die Gesamtentwicklung der französischen Klavierkomposition und des französischen Klavierspiels, die unzählige Fragestellungen aufrührt, die sehr wohl ein tieferes Eingehen auf Einzelnes rechtfertigen würden, das aber hier, wie die Dinge liegen, zu einem Essay über den Essay führen und den Charakter einer Rezension sprengen müßte. Ob z. B. die späte Eroberung des Klaviers in Frankreich nicht ein Beweis dafür ist, daß die Wendung zum Genialisch-Pathetischen, die den Sturm und Drang, der sich bald zur Klassik klärte, um in der Romantik mit anderen Vorzeichen wieder aufzubrechen, das Klavier als Ausdrucksmittel geradezu fordern hieß (man denke z. B. an Haydns sogenannte Sturm und Drangsonate in c), im tiefsten Grunde fremd geblieben ist? Dem französischen Nationalcharakter spricht der Autor selbst als wesentliche Eigenschaften „*clarté, précision, concision, équilibre*“ zu, und wir stimmen ihm bei. Wie schnell hatte die französische Revolution, die ein Teil dieser geistigen Umwälzung war, sich selbst in klar umgreifbare Begriffe gebannt, und wie kühle, klare Köpfe sind die Wortführer dieser Revolution z. T. selbst gewesen! Es dürfte kein Zufall sein, daß der zweite Höhepunkt der französischen Klavierkunst eben in das 20. Jahrhundert fällt und in ihren wesentlichen Vertretern mit der Absage an den letzten großen Ausläufer dieser Gesamtbewegung, an Wagner, zusammenfällt. Die dunkle Prognose, die der Autor für die Weiterentwicklung der Klavierkomposition aufstellt, können wir nicht teilen. Nichts läßt bis jetzt voraussehen, welche Positiva an neuen Klangmöglichkeiten durch Zwölftonmusik und *Musique concrète* dem Klavier gewonnen werden können. Es ist noch nicht allzu lange her, daß gegen Hindemith, anläßlich der Verwendung des Klaviers in seiner Suite 1922, derselbe Vorwurf erhoben wurde, den der Verf. glaubt, der *Musique concrète* machen zu müssen — und wie wenig hat diese Verwendung der modernen Klavierkomposition geschadet!

Den Abschluß bildet O. Viviers Aufsatz über *Innovations instrumentales d'Edgar Varèse*, wo versucht wird, Voraussetzung und Arbeitsweise von Varèse vorzustellen. Die moderne Betrachtungsweise von Varèse, die stark von mathematischen und physikalischen Studien beeinflusst ist, wird deutlich gemacht. Varèse will das Tonmaterial als gesetzte, zu beobachtende und zu verwertende Ordnung eingesetzt wissen, aus der das temperierte System eine willkürliche Auswahl getroffen hat, die als solche abzulehnen ist. Die Verf. müht sich, darzustellen, wie sehr Varèse dem Wert des Klanges an sich, als Kompositionswert, nachspürt — man kann ergänzen: wie die moderne Malerei dem Wert der Farbe als Bildwert —. Es wird klar, daß Varèse Form nur als Resultat der geeigneten Verwertung des Werkstoffs anerkennen kann. (Aus anderer Richtung als Hindemith kommend, scheinen sich die Gedankengänge dennoch öfter mit denen von Hindemiths Harmonielehre zu berühren.) Vermittels einer kurzen Werkübersicht werden diese Zielsetzungen dann an den Kompositionen konkretisiert, und soweit Beschreibungen das erreichen können, auch transparent. Nirgends fehlt aber das klingende Beispiel so wie hier. Man spürt, wo Werkanalysen ihre Grenzen haben. Daß es sich bei den Klangerneuerungen von Varèse vornehmlich um Verwirklichungen an Blasinstrumenten und am Schlagzeug handelt, ist ebenso prototypisch wie die Art der Verwendung des Klaviers auch hier. Was die reine Musik von diesen erregenden Expeditionen in die Welt des Klanges an sich, an denen ja auch die *Musique concrète* einen nicht unwesentlichen Anteil hat, bleibend profitieren wird, ist abzuwarten. Jedenfalls charakterisieren sie unser Jahrhundert.

Margarete Reimann, Berlin

Richard Petzold: Robert Schumann. Sein Leben in Bildern. Bildteil von Eduard Crass. Leipzig 1956, VEB Bibliographisches Institut. 48 S., 145 Abbildungen.

Dieses Gedächtnisbuch erfüllt seinen Zweck in bester Weise. Die *Sichtung* zieht ehrlich und kritisch die Bilanz der heute noch wirksamen Lebenswerte des Schumannschen Werkes, und gibt beherzigenswerte Hinweise auf zu Unrecht Vergessenes. *Entfaltung, Entwicklung und Ausbreitung* stellen auf 25 Seiten in fruchtbarem Ineinander biographischer, ästhetischer und musikhistori-

scher Elemente, unter zeitbedingter Betonung des soziologischen Moments, ein lebendiges Bild Schumanns hin, als einer der „*charakteristischsten und zugleich charaktervollsten Persönlichkeiten der deutschen Musikgeschichte*“. Eine knappe Zeittafel schließt sich an. Besondere Hervorhebung verdient der Bilderteil (mit genauen Quellenangaben). Er bringt manches so gut wie unbekanntes Bild und viele für die Umwelt Schumanns bezeichnende Dokumente, bei denen man nur — trotz der klaren Wiedergabe — die verkleinerte Form — so in Nr. 22 (Chorkonzert bei Thibaut) und 51 (Gewandhauskonzert) — bedauert. Reinhold Sietz, Köln

Eberhard Otto: Max Reger, Sinnbild einer Epoche. Wiesbaden 1957, Breitkopf & Härtel, 100 S.

Der Verf., weithin bekannt durch seine umfangreiche musikpädagogische Tätigkeit in Regers Heimatstadt Weiden, hat sich die Aufgabe gestellt, in einem handlichen Büchlein ein möglichst umfassendes Bild der Musikerpersönlichkeit Regers und ihrer Stellung als „*Brücke zwischen den Jahrhunderten*“ zu geben. Er ist sich darüber klar, daß es bereits zahlreiche Veröffentlichungen über Reger gibt, die sich jedoch mehr „*an die Adresse reifer und fortgeschrittener Musiker*“ richten. Bisher aber fehlte eine kurze, übersichtliche Darstellung neuesten Datums, aus der Liebhaber und Schüler Nutzen ziehen können. Hinzu kommt der Wunsch, eine „*grundsätzlich negative Beeinflussungstendenz*“ der letzten Jahre in ihre Schranken zu weisen. Zweifellos ist man bisher, mit Ausnahme einiger hervorragender Spezialarbeiten und der großen, noch nicht wieder aufgelegten Biographie von Fritz Stein, ein wenig summarisch mit Reger verfahren. Die heute übliche generelle Ablehnung des 19. Jahrhunderts, die häufig auf zu geringer Kenntnis der geistigen Strömungen jener Zeit beruht, hat zumindest den jüngeren Reger mit einbezogen, und so ergibt sich heute eine ähnliche Situation wie zu Regers Lebzeiten, in denen Gegnerschaft und Zustimmung sich schroff gegenüberstanden. Erst die voranschreitende Gesamtausgabe des umfangreichen Lebenswerkes (Breitkopf & Härtel) wird zur Klärung der geschichtlichen und zukünftigen Stellung des Komponisten beitragen können. Sie wird Zeugnis ablegen von einem tief in der klassischen Tradition verankerten Schaffen, das

sich in den letzten Jahren eines kurzen Lebens frei emporschwang und in sich viele Keime neuer Entwicklung trug.

Otto arbeitet an Hand des Lebenslaufs von Reger die besondere Eigenart des Meisters heraus, die „*in klarem Gegensatz zum eigentlichen musikalischen Glaubensbekenntnis seiner Generation*“ gestanden hat. Abgesehen von der genial hervorbrechenden Orgelmusik (auf S. 82 hätten die von Reger sehr geschätzten und für ihn auch stilistisch bedeutsamen Werke von Mendelssohn und Schumann noch erwähnt werden können), hat Reger doch vor allem der Kammermusik neues Leben eingehaucht, und gerade von dieser sein ganzes Schaffen bestimmenden Kunstgattung ist der große Einfluß auf die Nachwelt ausgegangen, selbst wenn manche Komponisten der Gegenwart dies nicht wahr haben wollen. Der Verf. versäumt sogar nicht, unter Zitierung von J. Rufer und H. H. Stuckenschmidt, Regers mögliche Wirkung auf die Zwölftonkomposition an einigen Beispielen (S. 80) zu erörtern. Seine von tiefer Ehrfurcht getragene Darstellung sollte von allen denen gelesen werden, denen Reger noch nicht vertraut ist. Sie wird, da sie keine Probleme wälzt und sich in schlichten Worten an die Bereitschaft des Herzens wendet, Regers Musik manchen neuen Freund zuführen können und die alten Verehrer seiner Kunst in ihrem Glauben stärken.

Helmut Wirth, Hamburg

Carl Nemeth: Franz Schmidt. Ein Meister nach Brahms und Bruckner. Zürich, Leipzig, Wien 1957, Amalthea-Verlag, 291 S.

Dieses Buch beabsichtigt, auf Grund einer „*Vielfalt neuer Quellen . . . ein umfassendes Gesamtbild des Meisters und seiner Zeit*“ „*in wechselwirkendem Ineinandergreifen von Biographie, Schaffen und Umweltbeleuchtung*“ (S. 9, 10) zu zeichnen. Die den größeren Teil des hervorragend ausgestatteten Werks beanspruchende biographische Schilderung bringt (z. T. belangvolle) Briefe, Aussprüche und Bilder und gibt viele aufschlußreiche, wenn auch keineswegs immer erfreuliche Einzelheiten über die Musikzustände der letzten Vergangenheit (nicht nur Österreichs), die dafür sprechen, wie schwer der Weg dieses Meisters, trotz aller äußeren Ehrungen, war, dem der Verf. „*aus jetziger Perspektive in der Symphonik eindeutig die Stellung des Vollenders der klassisch-romantischen Tradition*“ (S. 272) zugestanden

den wissen möchte. Die Werke Schmidts erfahren (so in der Diskussion der beiden Opern und der Darstellung des Orgelschaffens) eine ausreichende Beschreibung, die allerdings in ihrer kundigen Analyse sich von der schärfer historisch eingestellten Schau in der knapper gefaßten Arbeit von Andreas Liess (Graz 1951) abhebt, der auch eine durchaus lesenswerte Sammlung der Selbstzeugnisse des Meisters bot, zu der N. einiges nachträgt. Werkübersicht, Aufführungstafel und Literaturlauswahl sind vortrefflich. Die Diskographie führt außer der zweimaligen Wiedergabe der Vierten Sinfonie und der einmaligen Reproduktion des Klavierquintetts nur die sechsmalige (!) Aufnahme von Schmidts berühmtester Melodie an, des Zwischenspiels aus *Notre Dame*. Die meisterhaften *Variationen über ein Husarenlied* fehlen leider, und für eine Wiedergabe des riesenhaften, in Deutschland kaum bekannten Oratoriums *Das Buch mit sieben Siegeln* dürfte sich wohl kein Produzent finden lassen. Vielleicht trägt das gut geschriebene Buch dazu bei, das Interesse auch in Deutschland für einen Musiker zu beleben, der mindestens zeitlich „ein Meister nach Brahms und Bruckner“ war.

Reinhold Sietz, Köln

Richard und Gertrud Koebner: Vom Schönen und seiner Wahrheit. Eine Analyse ästhetischer Erlebnisse. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin 1957. 128 S.

Die philosophische Ästhetik ist schon oft totgesagt worden, und wenn sie dennoch gegen das Mißtrauen von Psychologen und Historikern ihr Recht behaupten will, ist die Rücksicht auf Historie und Psychologie eine notwendige Voraussetzung ihres wissenschaftlichen Charakters. Das Buch von R. und G. Koebner erfüllt diese Bedingung nicht: die Verächter der philosophischen Ästhetik unter den Musikhistorikern werden ihr Vorurteil bestätigt finden, wenn sie lesen, daß die „Ausbildung“ der thematisch-motivischen Arbeit ins 17. Jahrhundert „falle“, daß „die“ Harmonik auf dem „konventionell festgelegten temperierten System der reinen Töne“ beruhe, daß eine Änderung der „Gefühlslage“ nur durch eine harmonische Modulation „Bestimmtheit gewinne“ oder daß einzig die Polyphonie „eine persönliche, seelische Welt erschließe“ (114 f.). Die Methode des Buches ist die phänomenologische (11). Ein Phänomenologe fragt

nicht, wie ein Gegenstand naturwissenschaftlich oder historisch bestimmt werden kann oder wie er wirkt, sondern wie er uns im „Erlebnis“ als Phänomen gegeben ist. Sein Erkenntnisziel ist das „Wesen“ eines Phänomens, das er nicht von einer Mehrzahl von Gegenständen als gemeinsames Merkmal abstrahiert, sondern an einem einzelnen Gegenstand „erschaut“; d. h. sein Verfahren ist intuitiv, nicht induktiv. Historische Kenntnisse haben nur die negative Bedeutung, Fehler auszuschließen; die Geschichte liefert den Stoff zu „eidetischen Variationen“, durch die das identische Wesen eines Phänomens von seinen zufälligen Merkmalen getrennt werden soll. — Als Teil der kunstwissenschaftlichen Methode ist die Phänomenologie eine Selbstverständlichkeit (oder sollte es sein), auch wenn sie nicht bei ihrem philosophischen Namen genannt wird; denn ohne eine Anschauung vom Wesen einer Sache wird das vergleichende Verfahren der Stilkritik zur bloßen Statistik des Durchschnittlichen. Als ausschließliche Methode aber ist die Phänomenologie eine Versuchung zur Willkür einer „Wesensschau“, die das, was sie „ausklammert“ — die Geschichte und Theorie einer Kunst — gar nicht mehr kennt.

Neu an dem Buch von K. ist der Versuch, aus dem Begriff der „ästhetischen Gegenwart“ ein System ästhetischer Begriffe zu entwickeln. Der Ausdruck „Gegenwart“ bezeichnet, sofern ich die vage Terminologie verstehe, die Kontinuität von Inhalten des Bewußtseins; und da die Gegenwart von Inhalten des Bewußtseins sowohl Gegenwart der Inhalte als auch Gegenwart des Bewußtseins ist, zerteilt sich die Gegenwart in ein „doppeltes Jetzt“ (21). Schon der erste Ansatz aber zeigt die Willkür des Verfahrens: Das ganz Abstrakte und Leere, der Zeitbegriff „Gegenwart“, wird zum „Grund“ und „Wesen“ des Konkreten gemacht und das Konkrete zur bloßen Äußerung. „Der Gegenstand spricht zu uns von seiner Stunde“ (33). In dem Begriff der „Gegenwart“ fließen drei Momente unklar zusammen: 1. der in der Sache (z. B. der musikalischen Komposition) begründete Zusammenhang der Phänomene; 2. die Zeit als „Anschauungsform“; 3. die Einheit der Wahrnehmung des Gegenwärtigen, der Erinnerung an das Vergangene und der Erwartung des Zukünftigen beim musikalischen Hören. („Die Zeit der Distinktionen

ist vorbei“, sagte Kierkegaard und nach ihm Heidegger). Die „Phänomenologie“ fischt im Trüben der Äquivokationen.

Formeln wie „Anwesenheit des Seins“ (81), „Symbol des Seins“ (83), „Aussprache eines Jetzt“ (86), „Aufblick zu einem Sein, das seinen Sinn verschweigt“ (93) verraten die Nähe Heideggers — oder auch nur des Gerüchtes von Heidegger, denn ein Buch, in dem von einer „Bereitung ästhetischer Stunden“ die Rede ist oder der Geschmack als „Sinn für Ordnung und Reinlichkeit“ bestimmt wird (67), verhält sich zur Existenzphilosophie wie das Kunstgewerbe zur Kunst.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Walter Georgii: Die Verzierungen in der Musik, Atlantis-Verlag, Zürich und Freiburg i. Br. 61 S. mit zahlreichen Notenbeispielen.

Der Vorzug dieses Büchleins liegt in seiner Kürze, seiner Ausrichtung auf die Praxis, seiner klugen Auswahl der Beispiele, die fast alle aus der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts genommen sind, und seiner undogmatischen Haltung. Vielleicht haben wir jetzt überhaupt die Periode einer starren Dogmatik in der Ornamentik überwunden? Georgii findet gute allgemeine Formulierungen: „Im Barock treibt Kraft, im Rokoko Anmut zur bewegten Linie“; in vielen Fällen überläßt er dem Leser die Entscheidung zwischen zwei oder mehr Möglichkeiten. Vielleicht geht er darin manchmal zu weit, so wenn er beim Thema des D-dur-Rondos von Mozart (KV 485) auch die Möglichkeit offen läßt, die kleinen Nötchen zwischen den Hauptnoten zu bringen. Diese Art der „Appoggiatura“, die schon Couperin kennt und die auch in Deutschland Eingang fand, aber nur von einigen Theoretikern (Quantz, L. Mozart) und erst spät und unter Vorbehalten gebilligt wurde, bedeutet ein zärtliches Hinsinken, wie wir es aus galanten Rokokobildern kennen, und kommt mit Vorliebe am Schluß einer Phrase vor (etwa bei Bach im 2. Takt des Air aus der D-dur-Suite), dürfte also in Mozarts Rondo schwerlich angebracht sein. Auch daß G. bei kurzen Vorschlägen gestattet, sie vor der Hauptnote auszuführen, muß bedenklich stimmen: die zwei Prallernötchen im Thema des 1. Satzes der Schubertschen Sonate op. 42 sind wohl unbetont, aber auf den guten Taktteil zu spielen, ebenso das kleine Nötchen c im 1. Takt

des Adagios der Sonate op. 2, Nr. 1 von Beethoven (♯, nicht ♮, wie in den meisten neueren Ausgaben steht) — eine Möglichkeit, die G. nicht in Betracht zu ziehen oder nicht anzuerkennen scheint. Sehr gut bemerkt er, daß im 2. Thema des 1. Satzes der Sonate op. 10, Nr. 1 von Beethoven der Doppelschlag, der über der Note steht, besser voranzunehmen ist, also



(Ich würde, um die Nebennote c nicht zu betonen, die folgende Ausführung vorziehen:



In der Frage, ob der Triller mit der Haupt- oder Neben-Note zu beginnen habe, gibt Georgii mutig den vielfach heute noch anzutreffenden starren Standpunkt auf, daß vor den Wiener Klassikern jeder Triller mit der Nebennote zu beginnen habe. Ich habe in meinem Aufsatz *Ornamentik — einmal anders gesehen* (Neue Zeitschrift für Musik 1956, Heft 11) die These aufgestellt, daß überall da — aber auch nur da —, wo statt des Trillers sinngemäß ein Vorhalt stehen könnte, der Triller mit der Nebennote zu beginnen habe, und ich wäre dankbar, wenn meine Kollegen diese These auf ihre Richtigkeit und Tragfähigkeit prüfen wollten. Für manche Leser wäre eine ausführliche Behandlung der Frage erwünscht, ob und wann bei Mordenten, Doppelschlägen und Trillernachschlägen die diatonische, wann die chromatische Untersekunde benützt werden soll? Ist der Anfang der Orgeltoccata in d-moll von Bach mit *a-g-a* oder *a-gis-a* zu spielen? Viele derartige Fragen drängen sich auf. Vielleicht ist gerade das der Hauptvorteil des verdienstvollen Büchleins, daß es den Leser zum selbständigen Denken und Vergleichen anregt. Im Literaturverzeichnis wäre die kleine, aber wichtige Schrift von Alfred Kreutz *Bachs Ornamentik in seinen Klavierwerken* (Peters) nachzutragen.

Hermann Keller, Stuttgart

Hellmuth Christian Wolff: Die Händel-Oper auf der modernen Bühne. Ein Beitrag zur Geschichte und Praxis der Opernbearbeitung und -Inszenierung von 1920 bis 1956. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig 1957.

Die Pflege der Händel-Opern in Göttingen ist 1953 erstmals in der Festschrift „Die

Göttinger Händel-Festspiele“ dargestellt worden. Die vorliegende Schrift gibt darüber hinaus ein Bild der Aufführung von Händel-Opern auf unsern Bühnen insgesamt und in deren Repertoire, untersucht die verschiedenen Zielsetzungen und erörtert die historischen Grundlagen. So kommt erstens eine eindrucksvolle Bilddokumentation von 98 Abbildungen zustande (innerhalb derer freilich die Szenenbilder des 17./18. Jahrhunderts ziemlich verloren wirken), ferner eine gute und übersichtliche Geschichte der Aufführungen Händelscher Opern seit 1922, endlich eine kurze historische Darstellung der Aufführungspraxis, ergänzt durch einen Bericht über die Neuaufführungen anderer nicht von Händel stammender Barockoper. Die Schrift faßt Bekanntes gut zusammen und bringt vieles Neue; ihr Erscheinen war notwendig.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Eduard Hanslick: *The Beautiful in Music*. Translated by Gustav Cohen. Edited, with an Introduction, by Morris Weitz. The Liberal Arts Press, New York 1957. XIV und 128 S.

In dem Streit, ob das Englische eine philosophische oder unphilosophische Sprache sei, wird ein empirischer Logiker anders urteilen als ein Metaphysiker. Fest steht nur, daß man im Englischen eine unklare Tiefe des Denkens, die in der Schwierigkeit der Sache begründet ist, von bloßer Ungenauigkeit kaum unterscheiden kann. — Hanslick war nun ein guter Schriftsteller, aber ein unklarer Philosoph, und so kann man es Gustav Cohen nicht zum Vorwurf machen, daß er ihn wie einen Schriftsteller und nicht wie einen Philosophen übersetzt, d. h. nicht versucht, Hanslicks Termini in immer gleicher Übersetzung festzuhalten, sondern sich bemüht, die einzelnen Aussagen dem common sense verständlich zu machen.

Aber nicht aus Unvermögen oder „Feuilletonismus“ war Hanslick manchmal unklar; er teilte nur die unglückliche Lage der Philosophie nach dem „Sturz des Hegelianismus“. — Im dritten, zentralen Kapitel der Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* nennt er das Schöne „eine vollständig zur Erscheinung gebrachte Idee“. Der Ausdruck „Idee“ bezeichnet die Vorstellung des Komponisten, die er im Werk verwirklicht, und C. übersetzt: „a musical idea reproduced in its entirety“. Aber Hanslick denkt, ohne es zu sagen, auch an Hegels Bestimmung des

Schönen als „sinnliches Scheinen der Idee“, und die Pointe des Satzes ist, daß „eine zur Erscheinung gebrachte Idee“ nicht, wie Hegels Idee, über die Erscheinung hinausgehe, sondern „vollständig“ in ihr aufgehe. — Nur „historisch“, im polemischen Gegenzug zu Hegel, ist auch Hanslicks berühmtes (im Text unmittelbar folgendes) Paradoxon ganz zu verstehen: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“. C. hält sich an Hanslicks „positive“ Meinung, vermeidet die Verwirrung der Begriffe Inhalt und Form und übersetzt: „The essence of music is sound and motion“. Hanslick aber spricht, wie Hegel, von einem „Inhalt“, weil er sagen will, daß der Inhalt ebenso „vollständig“ in der Form aufgehe wie die Idee in der Erscheinung.

In der biographischen Skizze des Hrsg. Morris Weitz sind zwei Irrtümer zu korrigieren: *Vom Musikalisch-Schönen* ist nicht in neun, sondern in 15 deutschen Auflagen erschienen; und Hanslick wurde nicht 1861 „invited to become Professor of Music at the University of Vienna“, sondern 1856 zum Privatdozenten und 1861 zum außerordentlichen Professor berufen. — Hanslicks Ästhetik charakterisiert W. als „Autonomieästhetik“, die aber — weil nach Hanslicks Meinung die Musik dem „Dynamischen“ der Gefühle analog sei — auch als „modified heteronomous theory“ bezeichnet werden könne. Carl Dahlhaus, Göttingen

Francisco Curt Lange: *Vida y Muerte de Louis Moreau Gottschalk*. El ambiente musical en la mitad del Segundo Imperio — (Primer Tomo) — Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentinien) 1954. 286 S. u. viele Bildtafeln.

Louis Moreau Gottschalk gehört zu jenen Erscheinungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, deren Ruhm zu ihren Lebzeiten kometengleich aufleuchtete und bald nach ihrem Tode in völlige Vergessenheit versank. Im Schatten der großen Meister verblaßte ihre Erscheinung, sie machten keine „Schule“ und blieben so ohne Nachruhm. Die Musikgeschichte begann erst spät, sich ihrer zu erinnern, und oft genug zeigte sich, daß ihr Dasein nur wenig Spuren hinterlassen hat. Bei Gottschalk kommt erschwerend hinzu, daß er jung starb und daß sich sein Wirken auf gar zu viele Schauplätze verteilte. Die wichtigsten Stationen seines Lebens liegen noch dazu jenseits des Atlantik.

Er war in den Vereinigten Staaten von Amerika geboren: am 8. Mai 1829 in New Orleans in Louisiana. Sein Vater war Engländer deutscher Abstammung, der schon früh nach Amerika verschlagen worden war, wo er in Cambridge den Doctor-of-Science-Grad erwarb. Seine Mutter war Französin, Tochter des Gouverneurs von St. Domingo, eine Comtesse Bruslé. Gottschalk genoß eine sorgfältige Erziehung. Er muß schon früh eine erstaunliche Reife als Pianist und Musiker bewiesen haben. Seine Laufbahn als Konzertpianist begann 1845 in Paris, wo er bei Camille Stamaty und Charles Hallé studiert hatte. Größere Konzertreisen schlossen sich an und führten ihn durch ganz Frankreich, Savoyen, die Schweiz und Spanien. Besonders diese letzte europäische Tournee 1852 brachte ihm große Erfolge. Im folgenden Jahre kehrte er nach Amerika zurück, wo er ebenfalls als reisender Virtuose mit ungewöhnlichem Erfolg auftrat. Er war aber nicht nur ein hervorragender Pianist, der, entgegen dem damaligen Brauch, mit feiner klanglicher und dynamischer Nuancierung spielte, sondern auch ein Komponist von Rang. Er spielte, wie andere Virtuosen seiner Zeit, fast nur eigene Werke, die meist der Gattung der virtuosen Salonmusik angehörten, Konzertparaphrasen und Variationswerke, wie sie etwa auch der junge Liszt schuf und spielte. Er komponierte und dirigierte aber auch Orchesterwerke für die damals in Amerika aufkommenden Monstre-Festivals: eine Sinfonie *La musique des tropiques*, eine Triumph-Kantate, Overtüren und einige Opern, die allerdings nie aufgeführt worden sind, ferner eine 2. Sinfonie *Montevideo*, einen Marsch für Kaiser Pedro II. von Brasilien und andere kleinere Orchesterwerke, die, ebenso wie die großen, auf folkloristischen Themen aufgebaut sind. Auch in seiner Klaviermusik verwendet er häufig amerikanische und besonders lateinamerikanische Volkslied- und Volkstanzmotive, was wesentlich zu seinem sensationellen Erfolg beigetragen haben muß.

Gottschalks Konzertreisen zogen ihn allmählich immer tiefer in den Süden, dessen reiches musikalisches Volksgut ihn anregte und befruchtete. Er war in Kuba und auf den Antillen und begann schließlich 1857 eine große Tournee durch Südamerika, die ihn über die Pazifikländer um das Kap Horn herum nach Montevideo und Buenos Aires führte. Im Sommer 1869 langte er in Rio

de Janeiro an, wo er in einem Monstrekonzert mit 650 Musikern alle bisherigen Erfolge übertraf. Seine physischen Kräfte, durch die Strapazen der Reisen in den verkehrstechnisch noch wenig erschlossenen, von Kriegen und Revolutionen ständig heimgesuchten Staaten Lateinamerikas geschwächt und von den Anstrengungen der Monstrekonzerte und ihrer umständlichen Vorbereitungen erschüttert, erlagen dem Ansturm des Gelben Fiebers im Mai 1869. Doch setzte er, kaum genesen, seine aufreibende Tätigkeit fort, bis er am 27. November während einer Wiederholung seines Monstrekonzerts zusammenbrach und kurz darauf, am 18. Dezember 1869, im hochgelegenen Vorort Tijuca starb.

Über Gottschalk existiert wenig Literatur. Eine Biographie von Arpin erschien in New York 1853, als seine amerikanische Laufbahn eben erst begonnen hatte, eine weitere von O. Hensel, einer früheren Geliebten von ihm (unter Pseudonym) in Boston 1870, ist äußerst dilettantisch und ungenau. Einzig sein in Philadelphia 1881 von seiner Schwester L. M. Gottschalk herausgegebenes Tagebuch ist als Quelle verwertbar, obwohl in ihm die südamerikanische Reise nicht enthalten ist. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß mit dem Buch von F. C. Lange erstmals eine neuere Biographie von Gottschalk unter Verwendung von bisher nicht benutztem Quellenmaterial erscheinen konnte. Die Untersuchungen L.s beziehen sich allerdings nur auf Gottschalks Wirken in Rio de Janeiro und seinen Tod, um den sich eine Fülle von Legenden gebildet hatte. (Er sollte an den Folgen einer Vergiftung oder eines Attentats gestorben sein.) L. förderte aus den Stadt- und Staatsarchiven von Rio de Janeiro alle Dokumente zutage, die sich auf die wenigen Monate seines Aufenthalts, seinen Tod und die sich daran knüpfenden diplomatischen Verwicklungen beziehen, und fand in den Zeitungen und Zeitschriften jener Zeit eine reiche Fülle von Anzeigen, Berichten und Kritiken über sein Wirken, seine Erkrankung, seinen Tod, die Einbalsamierung und Aufbahrung der Leiche und ihre Überführung nach der Heimat des Künstlers. Alle Quellen, Briefe, Zeitungsausschnitte, Annoncen, Plakate, Dokumente, Bilder, Programme, Karikaturen u. a. werden z. T. in photographischer Reproduktion wiedergegeben, abgewogen und kommentiert. Überall sind die Fundstätten angegeben. Zu-

sammen geben sie ein sehr genaues Bild der Ereignisse in den Monaten von Gottschalks Aufenthalt in der Hauptstadt des brasilianischen Reiches. Die groß aufgemachten Berichte der Tageszeitungen machen die große Beliebtheit des Künstlers deutlich, der als Pianist das Andenken Thalbergs, der 1855 und 1863 in Brasilien konzertierte, geradezu auslöschte und als Komponist zum Idol des brasilianischen Volkes wurde, das in seinem Werke die eigene Volksmusik in den Bereich der Kunstmusik erhoben sah. Die Anteilnahme des Hofes an seiner Erkrankung und an seinem Tod beweist die guten Beziehungen, die Gottschalk mit dem Kaiserhaus verbanden. Als ein Mann von hoher Bildung und Herkunft hatte er Zugang zu den führenden Gesellschaftsschichten Rios, das an äußerem Glanz damals in der ganzen Welt kaum seinesgleichen hatte. Seine künstlerischen und nicht zuletzt seine gesellschaftlichen Erfolge trugen ihm aber auch den Neid der einheimischen Künstler ein, und so konnte es geschehen, daß über sein Leben, sein Wirken und seinen Tod bald nach seinem Ende wenig schmeichelhafte und absurde Urteile umliefen (wie z. B. von Luis Ricardo Fors in *La Propaganda Literaria*, La Habana 1880, S. 450 ff.), die L. an Hand der Dokumente und Quellen richtigstellt.

Die von L. in so großer Zahl zusammengetragenen Quellen geben aber nicht nur Auskunft über die Ereignisse um das Wirken Gottschalks und seinen Tod in Rio de Janeiro, sie eröffnen auch einen sehr interessanten Einblick in das musikalische und gesellschaftliche Leben der Metropole des II. Kaiserreichs und geben einen Eindruck von der Mannigfaltigkeit und Größe des Kunstbetriebes. L. hat seine Biographie gerade nach dieser Seite besonders ausgerichtet, und diese Kapitel seines Buches — der *Prólogo* über Gottschalks Werdegang und das *Panorama breve* mit dem Überblick über das Musikwesen Brasiliens vor 100 Jahren — sind die für den europäischen Musikforscher wertvollsten des Buches, das im übrigen als Quellenwerk zur Biographie Gottschalks seine spezielle Bedeutung hat. Ein zweiter Band mit Quellenmaterial über Gottschalks Wirken in Argentinien, Chile und Uruguay und mit seinen südamerikanischen Tagebüchern ist vorgesehen. (Der vorliegende erste Band erschien im Vorab-

druck 1950/51 in Heft 4—7 der *Revista de Estudios Musicales* in Mendoza.)

Fritz Bose, Berlin

Geschenk der Musik. Nachklang im Wort. Hrsg. von Friedrich Springorum. Prestel-Verlag, 2. Auflage München 1957. 256 S.

Der Zweck des Buches ist Erbauung, nicht Einsicht. Springorum sucht in den Schriften von Komponisten, Dichtern, Philosophen und Wissenschaftlern vor allem den Ausdruck des Genusses am Gefühl. (Der S. 108 abgedruckte Mozart-Brief ist nicht nur eine Fälschung, sondern auch schlechte Poesie.) Er kennt die berühmten Texte über Musik — von Wackenroder, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, Kierkegaard und Nietzsche, Zelter, Schumann, Liszt und Wagner, Albert Schweitzer und Hermann Abert —; was er aber an unberühmten zitiert, erweist ihn als Dilettanten.

Das Fragmentarische ist das Gebrechen aller Anthologien — S. jedoch genügt es nicht, die Texte zu zerreißen; er entstellt sie auch. Sein editorisches Verfahren kann man von der Form ablesen, in der Schumanns Aufsatz über die C-dur-Symphonie von Schubert erscheint. Daß S. sich zu Schumanns Redakteur macht und 17 ganze oder halbe Sätze streicht (ohne die Auslassungen zu kennzeichnen), ist eine Anmaßung. Daß er nach „Anschlüssen“ sucht, die bei flüchtigem Lesen zu „stimmen“ scheinen und sich erst als falsch erweisen, wenn man nachdenkt, ist eine Manier schlechter und hastiger Redakteure. Und daß nicht nur Schumanns „prosaischer“ Hinweis auf die Edition des Werkes bei Breitkopf & Härtel, sondern auch die Bemerkungen über das Problematische der symphonischen Form nach Beethoven fehlen, ist charakteristisch für das Bemühen, sachliche Erkenntnis zu meiden und so den „*Nachklang im Wort*“ zur Phrase zu reduzieren.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Åke Davidsson: Studier rörande svenskt musiktryck före år 1750. (Studien über den schwedischen Musikdruck vor 1750.) Uppsala: Almqvist & Wiksell 1957. 167 S. (= *Studia musicologica Upsaliensia*. 5.)

Diese neueste Veröffentlichung des durch seine bibliographischen Arbeiten, besonders seine Kataloge von Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts in schwedischen Bibliotheken, bestens bekannten Autors nennt sich bescheiden „*Studier*“ und ist doch nicht

mehr und nicht weniger als ein Kompendium des schwedischen Musiknotendruckes von den Anfängen bis zum Jahre 1750, ein Kompendium besonders wegen des „*Speciell del*“, der mit exakten Titelangaben und wertvollen Kommentaren ein vollständiges Verzeichnis aller schwedischen Musikdrucke dieses Zeitraumes gibt. D. schickt diesem Katalog, der übrigens auch die Besitzvermerke enthält, einen „*Allmän del*“ voraus mit einer Darstellung der historischen Entwicklung des schwedischen Notendruckes. Er führt die Drucker an, beschreibt die von ihnen verwendeten Typen und deren Wanderungen von einer in die andere Hand, wobei er auf einer Tafel eine Auswahl der wichtigsten Noten-Typen von zehn Druckern gibt, und unterscheidet genau die verschiedenen Drucktechniken (Holzschnitt, Typen, Kupferstich).

Was bei diesen Untersuchungen für den deutschen Leser von besonderem Interesse sein mag, ist die Tatsache, daß fast alle schwedischen Musikdrucker entweder Deutsche waren oder mit Notentypen druckten, die aus deutschem Besitz stammten: So ist gleich der erste schwedische Musikdrucker der deutsche Buchdrucker Andreas Gutterwitz. Sein Nachfolger, gleichfalls ein Deutscher, druckte mit aus Deutschland eingeführten Typen. Der dritte und die meisten folgenden stammen ebenfalls aus Deutschland, so daß also für den schwedischen Musiknotendruck dasselbe gilt wie für den gesamten frühen Buchdruck Europas: die Impulse gingen von Deutschland aus.

Daß es sich bei fast allen schwedischen Musikdrucken dieser Zeit um Typendrucke handelt, hängt einmal mit der Entwicklung des Notendruckes an sich zusammen, andererseits aber auch damit, daß es sich vorwiegend um Musik in Verbindung mit Worten handelt: Psalmen, Kirchenlieder, liturgische Bücher mit Musik, Erbauungsbücher, ferner sehr viele Gelegenheitskompositionen zu Todesfällen, Hochzeiten, politischen und Tagesereignissen und Huldigungen — alle diese Musiken sind wortgebunden, und so bietet sich zu ihrem Druck schon aus diesem Grunde ganz zwangsläufig das Verfahren des Buchdruckes an.

Mit dieser Feststellung ist auch bereits das Wesentliche über den Inhalt dieser schwedischen Musikdrucke ausgesagt. D. hat für den genannten Zeitraum 124 Drucke festgestellt. Von diesen gehören die meisten

den oben genannten Kategorien an. Über diese hinaus enthält ein Druck ein Ballett des Hofkapellmeisters Düben aus dem Jahre 1701 (Nr. 91), ein anderer die 1727 gedruckte Sonate a flauto traverso von Helmich Roman (Nr. 193) und ein dritter (Nr. 120) das „*Assagio à Violino solo*“ zu zwei Sätzen (Allegro und Tempo di minuetto), das ebenso wie die Sonaten von Roman im Kupferstich-Verfahren hergestellt ist. Unter den Gelegenheitsmusiken interessieren aus historischer Sicht am meisten die 4 Drucke, die sich auf die Hochzeit (Nr. 22) und den Tod Gustav Adolfs (Nr. 33—35) beziehen. Für die schwedische Musikgeschichte sind neben den Sonaten Romans besonders die „*Odae Svedicae*“ Nr. 56 und 74) von 1674 mit den Vertonungen des Stockholmer Kapellmeisters Gustav Düben von Belang.

Der Band ist mit zahlreichen guten Abbildungen der verschiedenen Techniken und Offizinen ausgestattet und enthält neben einer wertvollen bibliographischen Übersicht über die verwendete Spezialliteratur eine kurze Zusammenfassung des ersten, die geschichtliche Entwicklung des schwedischen Notendruckes betreffenden Teiles in deutscher Sprache.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Edgar Refardt: Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Bern, P. Haupt (1957). 59 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 6).

Der 80. Geburtstag des Nestors der Schweizerischen Musikwissenschaft Dr. iur. et phil. h. c. Edgar Refardt bot der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft willkommenen Anlaß, den Jubilar, der ihr Mitbegründer und ihr Ehrenmitglied ist, durch den Druck einer seiner eigenen Arbeiten zu ehren. Das Manuskript des vorliegenden Katalogs hat Refardt im Jahre 1928 abgeschlossen. Es ist von H. Zehntner, dem derzeitigen Vorstand der Musikabteilung der Universität Basel, entsprechend dem heutigen Stand der Bibliothek, für den Druck bearbeitet worden.

Die verzeichneten Musikalien stammen zum großen Teil aus der Musikbibliothek des Baseler Seidenfabrikanten Lucas Sarasin (1730—1802), aus deren ursprünglichem Bestand von 1241 Werken süddeutscher, öster-

reichischer, italienischer und französischer Komponisten 473 Stücke erhalten geblieben sind. Hinzu kommen Musikalien aus dem Archiv des ehemaligen Baseler collegium musicum und aus der Musikbibliothek des Neuenburger Staatsrates Charles Albert de Pury (1752–1833).

Die Sammlung ist vor allem für die Geschichte der vorklassischen Sinfonie wichtig, worauf R. Sondheimer in seinem Basler Kongreßreferat von 1924 hingewiesen hat, und von der Wissenschaft auch ausgiebig benutzt worden. Allein der Mannheimer Kreis ist mit über 100 Sinfonien, Quintetten, Quartetten, Triosonaten und Duos von F. Beck, Chr. Cannabich, E. Eichner, A. Filtz, I. Holzbauer, J. W. A. Stamitz, C. Stamitz, C. G. Toeschi vertreten. Hinzu kommen zahlreiche Werke von J. Chr. Bach (17 Sinfonien und Triosonaten), F. L. Gaßmann (23 Kammertrios und Quartette), J. Haydn (1 Divertimento und 9 Quartette), G. Chr. Wagenseil (5 Sinfonien), J. B. Wanhal (9 Sinfonien) u. a. Unter den italienischen Meistern ist G. B. Sammartini mit 30 Sinfonien, Konzerten und Triosonaten, unter den französischen F. J. Gossec mit 11 Sinfonien besonders stark vertreten. Der älteste im Katalog angeführte Komponist ist G. Tartini (1692 bis 1770), der jüngste I. J. Pleyel (1757 bis 1831). Auffallend ist, daß der Name W. A. Mozart fehlt.

Den Angaben über das vorhandene Stimmenmaterial sind Incipits beigefügt, soweit die betreffenden Werke nicht bereits veröffentlicht worden sind oder durch thematische Kataloge eindeutig identifiziert werden können. Zu den einzelnen Eintragungen finden sich dankenswerte Hinweise auf Manuskripte in anderen Bibliotheken, auf alte Druckausgaben und Neudrucke. Zu bereits vorhandenen thematischen Katalogen werden mehrfach Ergänzungen gebracht (z. B. zu F. Beck, C. Stamitz); auch konnten Fehler verbessert werden (I. Holzbauer). Auf systematische bibliographische Nachforschungen ist verzichtet worden. Doch hätte bei J. Haydn, Nr. 4 und Nr. 7 auf J. P. Larsen, *Drei Haydn-Kataloge*, Kopenhagen 1941, S. 126, IX/D 1 und F 3 verwiesen und die Anführung der Incipits erspart werden können. Haydn, Nr. 1 ist in dem mittlerweile erschienenen thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis Haydns von A. van Hoboken, Mainz 1957, S. 339, unter II, D 8 verzeichnet. Bezüglich der Werke

von C. G. Toeschi wäre noch auf die Münchener Dissertation 1956 von R. Münster, *Die Sinfonien Toeschis*, hinzuweisen.

Die sorgfältige und ansprechende Veröffentlichung stellt eine wertvolle Bereicherung an gedruckten Bibliothekskatalogen musikalischer Handschriften dar, und man möchte nur wünschen, daß auch die vorläufig nur maschinenschriftlich vorliegenden Musikalienkataloge Refardts, auf die im Vorwort Bezug genommen wird, bald im Druck erscheinen.

Hellmut Federhofer, Graz

Alberto Favara: *Corpus di Musiche Popolari Siciliane*, A cura di Ottavio Tiby, Palermo 1957, Accademia di Scienze Lettere e Arti (Supplemento agli Atti N. 4), Vol. I, XXI u. 172 S., 1 Abb., 4 S. Faksimile; Vol. II, 582 S.

Sizilien mit seiner vielschichtigen Volkskultur zählt zu den letzten großen Rückzugsinseln Europas, deren älteste noch lebendige Bestandteile bis in die Antike zurückreichen. Die instrumentale und vokale Volksmusik dieses an wechsellvoller Geschichte reichen Eilands ist auch noch in seiner gegenwärtig dort anzutreffenden Form ein deutlicher Zeuge dafür. Manches davon ist bereits während der letzten Jahrzehnte im Druck zugänglich gemacht worden, ein „Corpus“ wie das nunmehr vorliegende fehlte jedoch noch. Dieses ist mit seinen insgesamt 1090 Stücken der bisher vielseitigste und auch verlässlichste Spiegel des überaus mannigfaltigen, reichen sizilianischen Volksmusikschatzes. Sein Inhalt ist daher nicht nur volkskundlich, sondern auch musikgeschichtlich von besonderem Wert, zumal hier alte Stile und Schichten geborgen werden konnten, die für die gesamte Forschung noch auszuwerten sein werden. Die zweibändige, aus dem Nachlaß herausgegebene Publikation umfaßt aber nicht nur die Ausgabe dieses vielgestaltigen Sammelgutes, sondern auch eine 110 Seiten lange Abhandlung von Ottavio Tiby über *Il Canto Popolare Siciliano* sowie über die Person und Arbeitsweise des verdienstvollen Sammlers.

Alberto Favara, geboren 1863 in Salemi, war seit 1897 Lehrer für Komposition am Konservatorium in Palermo. Er komponierte Opern, Orchesterwerke u. a., war jedoch auch musikgeschichtlich und volkskundlich lebhaft interessiert. Nicht zu Unrecht vergleicht ihn daher der Hrsg. G. Cocchiara in seinem Vorwort mit den beiden großen ungarischen Komponisten Bartók und Ko-

dály, die nach 1906 ebenfalls bemüht waren, Volksmusik zu sammeln, wissenschaftlich exakt herauszugeben und in ihrem eigenen Werk als Grundschicht fruchtbar werden zu lassen. Favara sammelte seit 1898; die Jahre 1903 bis 1905 waren für ihn die ergiebigsten. Niemand unterstützte ihn, es gelang ihm auch nicht, das gehortete Gut zu veröffentlichen, außer in zwei Heften *Canti della terra e del mare di Sicilia*, die 1907 und 1921 erschienen. Ihn trieb der selbstlose Eifer des passionierten Liebhabers, der nicht nur der Wissenschaft, sondern vor allem auch der Kunstmusik damit zur Regeneration dienen wollte. Als Einheimischem, der die Vielfalt der Dialekte ebensogut aufzuzeichnen verstand wie die teilweise recht schwierigen Melodien und mehrstimmigen Gesänge, gelang es ihm wohl erstmals, ein wirklichkeitsgetreues Bild vom sizilianischen Singen protokollarisch gewissenhaft zu bieten. Sein Grundsatz lautete: „*Io riproduco i canti come li ho trovato... senza pensare a stilizzarli*“ (I, S. 5). Diese von ihm genauestens beachtete methodische Strenge ging so weit, daß er fast nirgendwo versuchte, Taktstriche einzufügen, um jedwede Stilisierung oder rationalisierende Einzwängung zu vermeiden. Auch korrumpierte Texte versuchte er nicht zu „verbessern“. Favara notierte die Weisen in der von ihm gehörten, meist recht hohen Tonhöhe mit Angabe des Sammelortes, des Datums sowie mit Notizen über die Sänger und die Umstände. Er schrieb jedoch nicht alles auf, sondern nur diejenigen Stücke, welche er für alteingewurzelt hielt. Darunter befinden sich als umfangreichste Gruppe 492 „*Canti lirici*“, 91 sehr wertvolle „*Canti religiosi*“ (also geistliche Volkslieder und gesungene Legenden), mehr als 100 Händlerrufe, während etwa ein Drittel des Inhalts Instrumentalstücke verschiedenster Art sind, einschließlich einiger Glockengeläute. Seinem inzwischen ebenfalls verstorbenen Schwiegersohn Tiby ist es zu verdanken, daß dieses bedeutende Sammelergebnis nunmehr benutzbar geworden ist. T. zeichnet nicht nur verantwortlich für den endgültigen Text, sondern auch für die Disposition und vor allem für die ausführliche Einführung in die Geschichte und Eigentümlichkeiten der sizilianischen Volksmusik. Er schildert einleitend (S. 3 ff.) die Liebe Favaras zur Volksmusik seiner Heimat sowie die Bedingungen, unter denen er aufzeichnete. Dann bemüht er sich, den In-

halt des Beispielbandes auf etliche Grundfragen hin zu durchleuchten. T. erläutert die oft sonderbar anmutende Beziehung von Titel und Melodie einzelner Stücke sowie das Problem der Einheit von Text und Weise, wobei er zu dem Ergebnis kommt, daß vielen Sängern die Worte während des Singens relativ gleichgültig sind: „*Quel che importa, quel che ha valore è soltanto l'accento della melodia*“ (S. 19). Die Melodien sind sehr häufig älter als die Texte, was man an Füllworten, falschen Betonungen u. a. ersehen kann. Der darauf folgende Abschnitt über die *Constituzione modale dei canti* enthält sowohl überzeugende als auch unbefriedigende Sätze. Tiby behauptet „*il più caratteristico canto popolare siciliano è fondato sulla sensazione modale e non sulla tonale*“; vor allem im Westen der Insel sei die Melodik überwiegend dorisch. Phrygische und mixolydische Weisen begegneten dagegen sehr selten. Dieses Kapitel scheint deswegen schwach, weil T. versucht, das gesamte Material Favaras nur in das System der mittelalterlichen Kirchentöne einzuordnen. Dieses Vorhaben ist aber nicht nur deswegen unangemessen, weil ein großer Teil der Melodien lediglich den Umfang von drei oder fünf Tönen hat, sondern weil außerdem auch im voll ausgefüllten Rahmen der Oktave hier offenbar besondere, dem Volke eigene tonale Ordnungen existieren. Selbstverständlich befinden sich darunter auch unselbständige Teilstücke etwa des Dorischen, eine genauere Durchsicht zeigt jedoch daneben das Vorkommen von Strukturen, die nicht aus den Kirchentönen ableitbar sind, da ihnen Gestaltqualitäten eigen sind, die diesen fehlen. Nach T. sollen z. B. Nr. 311 lydisch und Nr. 270 hypodorisch sein, was nicht minder zweifelhaft scheinen muß als die Statistik auf S. 30. Die Frage nach den im sizilianischen Volksgesang vorkommenden Tonarten muß daher weiterhin als Forschungsaufgabe gelten. Wie irreführend es ist, alte Volksmusiktraditionen lediglich an Hand des Systems der Kirchentöne klassifizieren zu wollen, zeigt sich hier auch bei der Behandlung der „*alterazioni delle melodie e intervalli alterati*“ S. 31 ff. Jedes angeblich leiterfremde Vorzeichen, jede übermäßige Sekunde wird als Störung der „*purezza del modo*“ bewertet, denn T. mißt fälschlicherweise Volksmusik an den Normen der Kunstmusik. Angesichts der großen Variationsbreite im Umsingen, von dem die vielen mitgeteilten Va-

rianten genügend Anschauung vermitteln, gilt es jedoch auseinanderzuhalten a) solche Alterationen, die der Willkür des ausschmückenden Sängers entspringen, und b) solche, die traditionell wesensmäßig zum Stil und zur jeweiligen Weise gehören. Letztere bedeuten mehr als lediglich „verunreinigende“ Akzidentien. In dem Kapitel über Rhythmus und Metrik S. 34–38 wird verdeutlicht, daß diese Komponenten meist recht einfach sind und daß vor allem die dreizeitig-jambische Bewegung vorherrscht. Dann stellt T. einige wenige typische Melodieformeln zusammen (allerdings ohne systematische Ordnung), von denen sich noch unvergleichlich mehr aufspüren ließen. Es werden die Arten und Grenzen der Instrumentalbegleitung auf Sizilien beschrieben, und es wird die Schlußfolgerung bekräftigt: „*La pretta autentica forma del canto popolare siciliano di antico stampo è univoca e non accompagnata*“ (S. 51). Diese Feststellung ist um so bemerkenswerter, als hier z. B. die historisch noch unerforschten Praktiken vielstimmigen Singens, die in Sardinien, Korsika oder Albanien heute noch begegnen, demnach völlig unbekannt sind. Das sizilianische Volkslied erklingt meistens im Freien solistisch. S. 57 ff. berührt T. das Problem der geschichtlichen Entwicklung sowie des Alters der sizilianischen Volksmusik. Leider leuchtet er nicht, an Hand des vielschichtigen und ergiebigen Materials über allgemeine Bemerkungen hinaus, in die mutmaßlich mehrtausendjährige Entwicklung vertiefend hinein. Sicher ist, daß „*l'esistenza di caratteristiche vetuste in una melodia siciliana*“ zu einer Altersbestimmung allein nicht genügt, ebenso sicher ist aber auch, daß der methodisch strenge Vergleich ganzer Gestalten etwa mit frühen Antiphonen einen Schritt in dieser Richtung weiterzuführen vermag. Das würde dann um so fruchtbarer sein, wenn man diese Sammlung auch in die vergleichende Textforschung einbeziehen würde, was noch gänzlich aussteht, denn weder Favara noch T. haben den Worten der Gesänge ihre besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Solange alles das fehlt, ist die Beweisführung unzureichend, die zu dem Satz S. 83 geführt hat, daß das 6. Jahrhundert „*come un termine ante quem per quanto riguarda la nascita dei più antichi canti nostri*“ sei.

Das Mittelstück der Einführung Tibys bildet offensichtlich das Kapitel über die *Siciliana*

nella musica d'arte (S. 68–83). Diese geschlossene Abhandlung ist dankbar zu begrüßen, wengleich sie sichtlich aus dem Rahmen der Publikation fällt. T. beschreibt die Geschichte dieser Formbezeichnung seit dem 15. Jahrhundert und verzeichnet deren verschiedene Spiegelungen in der Kunstmusik, wobei er sich als besonders guter Sachkenner erweist. S. 84 ff. werden die wenigen gebräuchlichsten Volksinstrumente, ihre Bauart, Maße und Stimmung beschrieben. S. 90–95 behandelt T. das Tanzlied und die Instrumentalmusik Siziliens, wobei er deren „*assoluta uniformità ritmica*“ sowie das häufige Vorkommen der Figur „*del dattilo irrazionale*“ hervorhebt. Auf allgemeine Bemerkungen über die „*Abbanniate*“ (= Straßenrufe der *venditori ambulanti*) und eine Beschreibung der typischen Rhythmen auf den sizilianischen Schlaginstrumenten „*tammurina e tammuredda*“, die sogar während des Gottesdienstes zur Aussetzung der Monstranz erklingen dürfen, beschließt ein überschwänglich ausgeschmückter Schlußabschnitt über den Volksgesang als „*manifestazione lirica di vita del popolo siciliano*“ die Einführung.

Im Rahmen dieser Rezension ist es unmöglich, die Fülle des in dem Beispielbände mitgeteilten Volksmusikgutes seiner Bedeutung nach zu würdigen. Die Ausgabe als Quelle auszuwerten für die Frühgeschichte des Choral, für die Erforschung urtümlicher Praktiken einfallsreicher Improvisation über vorgegebene Gerüste, des variierten Strophenliedes (z. B. Nr. 239), oder der Mischung von Sprechen und Singen primitiver Formeln (z. B. Nr. 487 oder 571) u. a. m., kann hier lediglich als Anregung empfohlen werden. Der 1090 Nummern umfassende Bestand hätte aber, über die Trennung nach Gattungen hinaus, übersichtlicher geordnet werden können. Vor allem hätte man die vielen Varianten eines Melodietypus zu Gruppen zusammenstellen sollen, denn viele Stücke sind nur Abwandlungen eines einfachen Gerüsts, wie unschwer erkennbar ist. T. betont S. 9 zwar zu Recht, daß der sehr lebendige Rhythmus vieler Lieder „*dal punto di vista mensurale semplicemente approssimata*“ notiert werden könne, dennoch hätte man sich jeglicher Setzung von Taktstrichen nicht völlig enthalten sollen. Die hier praktizierte, meist völlig ungegliederte Mitteilung der Melodien macht es vor allem dem Uneingeweihten zuweilen recht schwer, die rhythmische Ordnung des Gesangs zu er-

kennen, gibt es doch sehr viele Stücke, wie z. B. Nr. 445, 551, 567 oder 627, die ohne unzulässige Einzwängung im $\frac{6}{8}$ -Takt hätten abgedruckt werden können.

Diese kritischen Bemerkungen möchten lediglich auf einige offensichtliche Mängel der Ausgabe hinweisen, ohne indessen den großen Wert der Sammelleistung Favaras und die Verdienste Tibys schmälern zu wollen. Die zweibändige Sammlung trägt zu Recht den Titel *Corpus di Musiche Popolari Siciliane*. Es ist eine nicht nur für Italien wertvolle Fundgrube für Altes und Neues, für eigentümlich sizilianisches wie auch für europäisch gemeinsames Sing- und Spielgut.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Giovanni Gabrieli: Opera Omnia. Edidit Denis Arnold. I. Motetta, Concerti (1587), Sacrae Symphoniae (1597) (Corpus Mensurabilis Musicae 12). Rom 1956, American Institute of Musicology. V und 181 S.

Eine Gabrieli-Ausgabe bedarf selbst in unserem Zeitalter alexandrinischer Ausgabenfreudigkeit kaum einer Rechtfertigung. Seit Winterfelds klassischer Monographie ist der Mangel an zuverlässigen Texten immer wieder ein Hemmnis für die eindringliche Erforschung der vielleicht größten, sicher aber interessantesten Persönlichkeit der Stilwende zwischen Renaissance und Barock gewesen. Winterfelds eigener Beispielband, auf den die meisten (im MGG-Artikel *Gabrieli* nur zum Teil aufgeführten) praktischen Ausgaben zurückgreifen, konnte nur die Grundlinien einer erstaunlichen stilistischen Entwicklung von konservativer Andrea-Gabrieli- und Lasso-Nachfolge bis zum ausgeprägten „stylus luxurians“ aufzeigen und war zudem nicht immer zuverlässig (ein eklatantes Beispiel ist Winterfelds irriige Angabe, das berühmte chromatische „*O quam suavis est*“ stamme aus dem 1. Teil der *Sacrae Symphoniae* 1597); sein reiches Spartenmaterial ist heute nur noch schwer zugänglich. Die Gesamtausgabe wird endlich das feste Fundament liefern, auf dem die weitere Forschung aufbauen kann; zusammen mit der erscheinenden Willaert-Ausgabe und der ebenfalls im Rahmen des *Corpus Mensurabilis Musicae* angekündigten Andrea-Gabrieli-Ausgabe wird sie außerdem erlauben, die Entwicklung des venezianischen Prunkstils wenigstens in ihren Hauptstadien zu überblicken. Vielleicht wird dann auch endlich der müßige

Streit um die „Erfindung“ der für diesen Stil grundlegenden konzertanten Mehrchörigkeit verstummen, dem der Hrsg. in seiner „*General Introduction*“ Tribut zollt, indem er (S. I) schreibt: „*The usually held view that the poly-choral style (gemeint ist natürlich nicht Stil, sondern Technik) originated and was greatly popularised by the architecture of St. Mark's is now thoroughly discredited.*“ Sicher ist die Mehrchörigkeit nicht in der Markuskirche und durch deren Emporen entstanden, aber ebenso sicher hat sich die spezifisch venezianische Mehrchörigkeit von den Gegebenheiten des Ortes beeinflussen lassen, an dem sie vorzugsweise erklang.

Die Ausgabe soll nach der „*General Introduction*“ in vier Abteilungen in dieser Reihenfolge erscheinen: Kirchenmusik der Sammlungen von 1587, 1597 und 1615, Instrumentalmusik, Kirchenmusik außerhalb der oben genannten Individualdrucke, Weltliche Werke. Dankenswerterweise sollen Revisionsberichte nicht am Ende der ganzen Ausgabe, sondern zu jeder Abteilung erscheinen.

Die „*General Introduction*“ betont mit Recht den fast weltlichen Charakter der venezianischen Kirchenfeste, die (allerdings vorerst nicht zu beweisende) Bindung der meisten Werke Gabrielis an „*specific occasions*“ dieser Art, die enge Verbindung von Hofmusik und Markus-Kapelle und die daraus resultierenden Möglichkeiten für einen Aufwand instrumentaler und vokaler Mittel, dem im übrigen Italien meist weder die Hofkapellen noch die Kirchenmusiker allein gewachsen waren. Einleuchtend (wenn auch nicht erschöpfend) erklärt der Hrsg. daraus die zunächst geringe Verbreitung und Drucklegung von Gabrielis Werken in Italien. Ebenso würde sich die Konzentration der nordischen Gabrieli-Nachfolge (die einer Untersuchung wert wäre) auf offenbar wenige Orte (Graz, Kassel, Wolfenbüttel, Dresden) erklären lassen.

Kurze Bemerkungen beschäftigen sich weiter mit dem Kontraststreben, der vor allem durch Praetorius und einige handschriftliche Quellen belegten Aufführungspraxis (detaillierte Besetzungsvorschläge werden für die Revisionsberichte in Aussicht gestellt) und der Neigung zu einfacher Dreiklangsharmonik im Werk Gabrielis. All dies gilt jedoch (unausgesprochen) eher für die späteren Werke als für den Inhalt des vorliegenden Bandes. Als Kuriosum sei die Übersetzung „*Winter-*

field“ für Winterfeld angemerkt. Der vorliegende 1. Band bringt die fünf Motetten Gabriellis aus den *Concerti di Andrea et di Gio: Gabrieli* (1587) und die ersten 20 Werke aus den *Sacrae Symphoniae* (1597). Die Bemerkung im Vorwort, die beiden Sammlungen seien wahrscheinlich als einzige unter Gabriellis eigener Aufsicht erschienen, wirkt verwirrend: man hätte bei dieser Gelegenheit gern erfahren, was es mit den *Ecclesiasticae Cantiones* (Gardano, 1589) auf sich hat, die mir bisher nur in der Sekundärliteratur (aber noch in des Herausgebers MGG-Artikel *Gabrieli*) begegnet sind.

Das stilistische Bild der vorliegenden Kompositionen ist bunt, aber im ganzen noch konservativ. Neue Gesichtspunkte über die vor allem von A. A. Abert (*Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, 1935) und Roselore Wiesenthal (*Giovanni Gabrieli. Ein Beitrag zur Geschichte der Motette*, Diss. Jena 1954, Maschinenschrift) erarbeiteten hinaus ergeben sich zunächst nicht. Die sechs- bis siebenstimmigen Werke gehen in ihrer ausdrucksmäßig sehr gezügelten Scheinpolyphonie nirgends über den Stil Andrea Gabriellis und des mittleren Lasso hinaus, und auch die mehrhörigen Sätze geben sich in ihren polyphonierenden Einleitungen betont traditionell. Ausdrucksgesten (Chromatik und ausgeprägt „moderne“ Harmonik) wie in „*Miserere mei*“ sind selten, sie stehen charakteristischerweise nicht im Dienste markigalesker Einzelausdeutung und Kontrastierung der Textabschnitte, sondern sind zur Erzielung einer allgemein erhöhten Ausdrucksintensität über das ganze Werk gebreitet. Die Chorspaltung der doppelhörigen Werke ist ganz offenkundig noch kein Ausdrucksmittel, sondern ein formales Problem, dessen Möglichkeiten experimentell erkundet werden. Die mystische Glut der Klangkontraste in der Sammlung von 1615 deutet sich erst bescheiden an, während die mit wachsendem Umfang der Werke immer dringlicher werdenden Formprobleme (einfache und kontrastierende Reihung, Reprisen-, Rondo- und Rahmenformen und ihre Entwicklung und Verknüpfung) fast alle schon hier auftauchen.

Der Text der Ausgabe ist, von Schönheitsfehlern abgesehen, zuverlässig. Zur Editions-technik sind jedoch einige kritische Bemerkungen angebracht.

Der Gebrauch der (modernen) Schlüssel ist nicht ganz konsequent; S. 18 ff. erscheinen zwei Stimmen, die im Original gleich geschlüsselt sind, gleichen Umfang und gleiche bevorzugte Lage haben, in zwei verschiedenen Schlüsseln (Violinschlüssel normal und oktaviert). Hier hat das Bestreben, die beiden Chöre klanglich möglichst stark zu kontrastieren, den Hrsg. von der Transkription zur sachlich nicht gerechtfertigten Interpretation verführt.

Die Mensurstriche werden in den mehrhörigen Werken fast immer regelmäßig nach der vorgeschriebenen zwei- oder dreiteiligen Mensur, in den einhörigen Werken dagegen entsprechend der Phrasenabgrenzung frei gezogen. Abgesehen von der Inkonsequenz, die in der Vermischung einer rein ordnenden Übertragungstechnik mit einer formanalytischen Interpretation liegt, enthüllt die Erklärung dieses Vorgehens (Vorwort S. IV) den Pferdefuß der Methode: wenn die regelmäßige Mensurstrichsetzung gewählt wird, um die praktische Ausführung zu erleichtern, so wird indirekt zugegeben, daß die entgegengesetzte Methode die Praxis eher behindert. Moderne Taktzeichen sind, wie meist im *Corpus Mensurabilis Musicae*, durch 2 und 3 ersetzt. Das Prinzip ist sicher richtig, die Erklärung (S. V: „... one figure denoting the prevailing harmonic accents“) irreführend. Es kann sich hier nicht um „harmonic accents“, sondern nur um Zählzeiten handeln. Ohne die Quantitäten des modernen Taktes kann eine Übertragung von Mensuralmusik kaum auskommen, daß aber seine Qualitäten eliminiert sein sollen, wird eben durch die Verwendung einfacher Zahlen statt der Taktzeichen angedeutet.

Die originalen Mensurzeichen sind ebenso wie die Verkürzung der Notenwerte aus den jedem Werk vorangestellten originalen Anfängen ersichtlich. Bei den häufig eingeschobenen Episoden in perfekter Mensur wäre eine Angabe der originalen Mensurzeichen und der Verkürzung (die gegenüber der der Hauptteile in imperfekter Mensur stets verdoppelt ist) nur konsequent gewesen. Leider ist das unterblieben.

Die Verkürzung der Notenwerte befriedigt am wenigsten. Es wird teils im Verhältnis 1:2, teils aber im Verhältnis 1:4 verkürzt, wodurch natürlich völlig verschobene Tempo- und Ausdrucksverhältnisse entstehen müssen. Die doch nicht zufälligen Tempo-Kontraste vieler Motetten, die „ausgeschriebenen Accelerandi“ und ihr Verhältnis zu-

einander werden bedenklich verändert; ihr Vergleich wird erheblich erschwert. Auch die krause, der praktischen Verwendbarkeit nur abträgliche Kompliziertheit des Notenbilds in „*Ego dixi*“, „*Miserere mei*“ oder „*Sancta Maria*“ spricht nicht gerade für die Methode. Für deutsche Editionsverhältnisse ungewöhnlich ist die Geltungsdauer der Akzidentien für nur eine Note. Der normale Brauch, auch die unmittelbar folgenden Noten gleicher Tonhöhe miteinzubeziehen, hätte unschöne Akzidentien-Häufungen (S. 7 T. 11 Cantus 2, T. 14 Cantus u. ö.) überflüssig gemacht. Statt dessen hätte man an einigen Stellen gern Vorsichts-Akzidentien gesehen (z. B. Auflösungszeichen S. 96 T. 32 letzte Note 8. vox und Parallelstellen). Eine überflüssige Komplizierung ist ferner die Kennzeichnung der Auflösung von idem-Zeichen bei der Textunterlegung durch Kursivdruck (echte Textergänzungen dagegen in Klammern). Daß hemiolische Schwärzungen durch offene Klammern bezeichnet werden (S. 91–92, 6. vox), hätte bei den Erklärungen zur Editionstechnik (S. IV–V) vermerkt werden können.

Abschließend seien einige Schönheitsfehler und Errata genannt, die den Wert der wichtigen Ausgabe natürlich nicht berühren. Im Index muß es heißen „*O quam suavis est*“ (statt „*es*“); ebenso „*O Jesu mi dulcissime*“ (statt, wie im Original-Index, „*dulcissimae*“). Bei Mensurwechsel soll der vorausgehende Mensurstrich offenbar, wie üblich, durchgezogen werden. Das geschieht S. 40, 90, 92, 109 und 110 (40 und 110 sollte aber die Trennung der Chöre gewahrt bleiben), nicht dagegen S. 15, 17, 39, 149 und 150. Einige überzählige Mensurstriche sind zu tilgen: S. 40 T. 32/33, 138 T. 18/19. Mensurstriche fehlen S. 173 T. 57/58, 178 T. 35/36. S. 24 T. 29 sollte die Textlegung im Baß analog den übrigen Stimmen emendiert werden.

Kleinere Errata:

8	16	Baß: muß rhythmisiert sein wie 5. und 6. vox
36	13 ³	Baß: fehlt Punkt
42	41 ¹	6. vox: dergl.
74	5 ⁴	Baß: fehlt Textsilbe „ <i>fi-</i> “
87	12 ³	5. vox: Achtel, nicht Viertel
90	29 ¹	5. vox: Text „ <i>ce-</i> “, nicht „ <i>cel-</i> “
95	29 ³	6. vox: fehlt Kreuz vor der Note
98	47 ²	6. vox: desgl.
170	30 ²	Cantus: fehlt Punkt

Der opulent ausgestattete Band hätte durch Faksimile-Wiedergaben der schönen Gardano-Titelblätter und der Widmungsschriften noch bedeutend gewinnen können.

Ludwig Finscher, Göttingen

Josquin Desprez: Drei Motetten zu 4–6 Stimmen. Hrsg. von Helmut Osthoff, Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk 57.) IV, 32 S.

Dem Schaffen des großen Niederländers Josquin ist das „Chorwerk“ zu Recht besonders verpflichtet (Messen: Chorwerk 1, 18, 42; Motetten: 18, 23, 33). H. Osthoff, der bereits in Heft 54 zwei Vergilmotetten veröffentlichte, legt hier drei geistliche Motetten in der bewährten Editionstechnik (halbierte Werte, Mensurstriche, Übersetzung des lateinischen Textes) zum praktischen Gebrauch vor, die in mancherlei Beziehung eine glückliche Auswahl darstellen. So vermitteln sie einen guten Einblick in die Kompositionsweise der verschiedenen Schaffensperioden. „*O bone et dulcissime Jesu*“ zeigt die charakteristische paarweise Imitation, von der dieses textlich und formal sehr klar aufgebaute Stück bestimmt wird. Dagegen stellt die 6stimmige Cantus-firmus-Motette „*O virgo virginum*“ mit dem zur Hauptstimme korrespondierenden Tenor größere Anforderungen; der reiche, überwiegend linear geführte Satz, der nur durch eine doppelhörige Kontrastierung hoher und tiefer Klangbereiche zeitweilig aufgelockert wird, verlangt vor allem in den übrigen Stimmen fast instrumentale Leistungen. Von den drei bekannten Vertonungen des 129. Psalms „*De profundis clamavi*“ (Vgl. GA Nr. 47 und Chorwerk 33) ist die neu veröffentlichte 5stimmige wohl die reifste und kunstvollste; reizvoll besonders die in den drei kanonischen Stimmen streng durchgeführten Tripletaktpartien zu den anderen, weiterhin geradtaktig fortgeführten Sekundärstimmen. Alle drei Motetten werden hier erstmals aus abgelegenen, meist römischen Quellen sehr sorgfältig ediert. Als besondere wissenschaftliche Ergebnisse, die vom Hrsg. in der knappen, aber sehr fundierten Einleitung mitgeteilt werden, sind vor allem zwei Punkte hervorzuheben. Die in der von A. Smijers betreuten GA unter Nr. 18 publizierte Motette „*O bone et dulcis Domine Jesu*“ ist wahrscheinlich mit dieser ähnlichen Textes verwechselt worden und daher als „*Opus dubium*“ zu betrachten. Der Hrsg. legt über-

zeugend dar, daß der 129. Psalm wahrscheinlich durch das angefügte Requiem in Verbindung mit einer überlieferten Devise in einen Zusammenhang mit dem Tode König Ludwigs XII. (1515) zu bringen ist. Sollte diese Annahme berechtigt sein, so wäre hier erstmals eine präzise Datierung möglich.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Compositione di meser Vincenzo Capirola, Lute-book (circa 1517), edited by Otto Gombosi. Published with the assistance of the Newberry Library of Chicago. Neuilly-sur-Seine (Paris), Société de musique d'autrefois, 1955 (= Publications de la société de musique d'autrefois, Leitung: G. Thibault, Textes musicaux, Band I). XCII und 136 S.

Der Hrsg., dessen frühen Tod die Musikforschung als einen schweren Verlust beklagt, widmet sich in dieser posthumen Arbeit einem in italienischem Ziffernsystem intavolierten Lautenmanuskript des frühen 16. Jahrhunderts, das in der Newberry-Bibliothek Chicago aufbewahrt wird. Soweit wir sehen, ist dieser Codex mit 45 Seiten die älteste handschriftliche Quelle der Art überhaupt, sie war dem Berichterstatter bei der Abfassung seines *Chronologischen Anhangs sämtlicher Lautentabulaturen (Studien zur Lautenpraxis, Berlin 1943)* noch nicht in Autopsie erreichbar. Lediglich J. P. N. Land verwies beiläufig auf das Objekt (*Het Luitboek van Thysius, 1889*). Über B. Quaritch (London), Leo Olschki (Florenz) kam die Hs. 1904 in amerikanischen Besitz. Die Wasserzeichen verweisen auf Bergamo, Treviso, Udine 1515–1521. Die Notation deckt sich ziemlich mit den frühen Petruccidrucken 1507–1509 (11 Saiten, 6 Chöre voraussetzend, 6 Linien, 12 Bünde, die drei letzten Bünde sind, der frühen italienischen Praxis entsprechend, durch Modifikation des Zeichens X dargestellt). Das Festhalten einzelner Töne wird durch diagonale Striche vermerkt, analog der Kreuzchenpraxis Judenkunigs. Ungewöhnlich sind halbkreisförmige Zeichen (nach oben oder nach unten geöffnet, das erstere Zeichen mit Strich), die der Hrsg. als eine Markierung von Anfang und Ende durchklingender Tongruppen deutet. Durchaus neu ist der frühe Gebrauch von Zeichen für mordentähnliche Verzierungen, die zwar im Vergleich zum Tastenstil zu erwarten, doch mit Sicherheit erst bei M. de Fuenllana und V. Bakfark zu erkennen sind.

Die rhythmischen Symbole erscheinen alle ausgeschrieben, die Hs. verzichtet also auf die übliche Abbreviatur bei Wiederkehr. Außer Zweifel war für die notationstechnische Ausstattung doch wohl der dekorative Zweck dieser mehrfarbigen, mit figürlichen Randleisten reich illustrierten Blätter nicht ohne Einfluß. Als Stimmung erkennen wir $G-c-f-a-d'-g'$, wobei sogar schon der Abzug (liuto discordato, F statt G) in drei Sätzen gefordert ist. Die 43 Nummern sind Umschriften von Messenteilen, Motetten, Chansons, Frottolen, ferner Tänze mit praeexistenter Fundamentstimme, ein Ballett, sowie 13 Ricercari, d. h. nur etwa die Hälfte des Repertoires verrät Transkription eines vokalen Modells. Einziger Autorname ist A. Brumel, doch waren durch Konkordanz A. Agricola, H. v. Ghizeghem, Josquin, B. Tromboncino, M. Cara, Obrecht, Ghiselin, Févin u. a. zu ermitteln, wobei Petrucci seit dem *Odhecaton* das meiste Material bot und einzelnes schon bei Spinacino und Dalza intavoliert vorlag.

Der gewichtigste Beitrag des Hrsg. ist mit dem Abschnitt über die cantus-firmus-Tänze gegeben. G. sieht bei jenen für Laute intavolierten Abkömmlingen einer Bassadanza richtig den didaktischen Wert der melodischen Substanzen, und er vergleicht den aus dem spärlichen italienischen Repertoire überlieferten *La Spagna*-Tenor des Codex Capirola mit anderen Bearbeitungen. Hier wird ein ausgezeichnetes Material für die spezifische Lautentechnik vor 1540 gegenüber solchen Sätzen gewonnen, die bei gleicher Tenorsubstanz für Tasten- oder Blasinstrumente geschrieben sind. Dabei ist auch eine noch unbekannte frühe Lautenquelle (Ms. G. Thibault, ich datiere sie auf 1525–1533) verwertet. Zur *La Spagna*-Gruppe können wir noch die folgenden Lauten-Handschriften ergänzen: Berlin ehem. Preuß. Staatsbibl. 40032 (um 1580), *ibid.* 40085 um 1590 (für Gitarre); vergleichbar sind die *Aria spagnola* in dem Ms. *ibid.* 40591 und die *Pauana espagnole* im hs. Anhang an den Druck *Villanelle d'Orlando di Lassus, Libro II.*, Rom (V. Dorico) 1555 (fehlt bei Eitner Q, jetzt Leipzig) und der Satz *Spagnolet* in der Hs. Danzig 4022. — Die Ricercari des Codex Capirola vervollständigen das Gegenbild zum Tastenstil, wenn man K. Jeppesens Funde vor Cavazzoni in Betracht zieht. G. erklärt den Terminus „ricercar“ als eine Art Ritornell, also im Sinn einer fast unspezi-

fischen Form des Prae- und Postludiums. Dies trifft sich in der Tat mit den anderen frühesten hs. Quellen der Zupfinstrumente, die bei dem *ricercar* kaum eine motivische Organisation erkennen lassen. (Eine Quellenstudie zu diesem Sachverhalt wird der Berichterstatter in Kürze vorlegen.)

Die Übertragung in modernes Notenbild, der dankenswerterweise die Tabulatur beigegeben ist, sucht die polyphone Struktur. Bei diesem Verfahren bleiben die Grenzen — namentlich in den primär instrumentalen Sätzen — weitgesteckt und werfen die alte Frage nach der Ergänzungsbedürftigkeit der Griffschrift auf. Hält man sich an das Faktum der Spielbarkeit und an den vielfach verbürgten Schematismus bei den Intavolatoren, so setzt G.s Übertragung mehr vokale Anschaulichkeit voraus, als sie den Zupfinstrumenten jener Zeitebene erreichbar gewesen sein dürfte. Das Problem bedarf noch einer schriftpsychologischen Erörterung. Denn die Umschrift in unser hochempfindliches Notensystem läßt den Wunsch nach einem reduktiven Verfahren offen. Immerhin hat diese Übertragung G.s hohen demonstrativen Wert für den, der das ideale Stimmbild sucht. Das Spezifische der frühen Lautentechnik bleibt aber mit der Tatsache verbunden, daß die polyphone Struktur nur approximativ hervortritt. Der stattliche Band, dem neben einer vollständigen Wiedergabe der Stücke ein sorgfältiger textkritischer Kommentar mitgegeben wurde, ist eine der gründlichsten Publikationen in diesem Gebiet aus jüngerer Zeit und eine sehr wichtige Materialsammlung für die künftige Forschung, die noch oft dieser Leistung des verstorbenen Gelehrten gedenken wird. Nicht unerwähnt bleiben kann die hervorragende Ausstattung mit mehrfarbigen Reproduktionen, die beim Studium der Vorlagen eine treffliche Hilfe gewähren.

Wolfgang Boetticher, Göttingen

Zwei Lieder: *Servas van Koninck*: Arie aus „*Athalie*“; *David Petersen*: „Schrei niet meer.“

Jan-Baptist Loeillet und *Elias Broennemuller*: Zwei Sonaten für Flöte und Klavier.

Sämtlich hrsg. und bearb. von *Julius van Etsen*, „*De Ring*“ V.Z.W. Antwerpen.

Der um 1720 in Amsterdam verstorbene, zu seiner Zeit mit der (leider verloren gegangenen) Musik zu dem 1688 in der Amsterdamer Schouwburg aufgeführten Schäfer-

spiel *De Vrijagie van Cloris en Roosje* besonders erfolgreiche *S. van Koninck* vertonte auch einige Nummern aus *Racines Athalie*, von denen die hier vorliegende Arie „*De tous les vains plaisirs*“ ein kurzes, aber eindrucksvolles Beispiel bildet. Durch Zwischenspiele mit Melodie-Imitationen in der Anlage weiträumiger, durch die etwas hausbackene Kontrapunktik aber auch spröder wirkt das Lied *D. Petersens*, das der Sammlung *Abraham Alewijn's Zedeen Harpzangen*, Amsterdam 1694 (2. Druck Haarlem 1715; 3. Amsterdam 1733) entstammt. Wie diese beiden Gesangsstücke, lassen auch die Flötensonaten von *Loeillet* (um 1720 bei Walsh in London als Nr. 11 der *XII Sonatas or Solos for a Flute with a Thoroughbass for the Harpsichord or Bass Violin, opera quarta* im Druck erschienen) und von *Broennemuller* (geb. 1666, Schüler *Scarlattis*, *Lunatis* und *Corellis*, von 1709 bis 1762 in Amsterdam) keine ausgeprägten, individuellen kompositorischen Züge erkennen; sie bleiben vielmehr einer gewissen Gesellschaftskonvention der Zeit verhaftet. Immerhin werden die Freunde gefälliger Hausmusik Hrsg. und Verlag für die geschmackvolle Neuausgabe der vier Werken niederländischer Tondichter um 1700 Dank wissen.

Der am authentischen Klangbild interessierte Musiker und Wissenschaftler muß es allerdings bedauern, daß *van Etsen* keine der Kompositionen mit der originalen Baß-Bezifferung veröffentlicht, sondern sie lediglich „*met Klavierbegeleiding volgens Basso-Continuo*“ versieht. Continuomäßig ist indessen nur der Klavierpart der *Loeillet*-Sonate gesetzt, wenngleich auch hier vielfach die zeitgemäßen Generalbaßregeln nicht streng beachtet sind (unnötige Parallelführung der Klavieroberstimme mit der Flötenmelodie, zu hohe Lage, zuweilen unmotivierete Sprünge, zu dicker Satz etc.). In den anderen drei Stücken kann die Klavier-„Bearbeitung“, der als solcher größere Freiheiten eingeräumt werden müssen, ebenfalls nicht voll befriedigen. Vornehmlich stilwidrige Harmonik und ungelenke Stimmführung beeinträchtigen, besonders in den Vokalstücken (vgl. u. a. Lieder: *S. 7*, Zeile 1, T. 2 u. 3; *S. 7*, vorletzter T.; *S. 9*, Zeile 2; *S. 10*, Zeile 2), einen positiven Gesamteindruck. Es ist dem Verlag und der „*Vereniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen*“, unter deren Protektorat die Lieder gedruckt worden sind, zu raten,

die Hrsg. alter Musik in Zukunft auf die Notwendigkeit der Quellentreue und Erfordernisse der barocken Generalbaßpraxis besonders hinzuweisen.

Herbert Drux, Köln

Johann Caspar Ferdinand Fischer: Musikalischer Blumenstrauß. — Johann Kaspar Kerll: *Modulatio organica*. Beide hrsg. von Rudolf Walter. Altötting 1956, Musikverlag A. Coppenrath.

In diesen beiden Neudrucken legt der Hrsg. zwei für die Geschichte der Orgelmusik wichtige Werke vor. Die von ihm mit dem Exemplar der Augsburger Staatsbibliothek sorgfältig verglichene Werrasche Ausgabe des *Blumenstrauß* von 1901 ist längst vergriffen. Kerlls *Modulatio* war für die DTB vorgesehen, die Ausgabe ist aber nicht zustande gekommen. Nur einzelne Stücke aus beiden Sammlungen sind in verschiedene Auswahlen übergegangen — ohne Angabe, daß es sich bei Kerll um Magnificat-Versetzen handelt, wie auch der Annahme des Hrsg. beizupflichten ist, daß Fischer Versetzen ebenfalls für das Alternatimspiel bereitstellt. Kerlls kürzer gehaltenes Werk, an musikalischem Wert der wohl mehr als 16 Jahre jüngeren Sammlung nicht nachstehend, schreibt Pedal (und da noch mehrfach ad libitum) jeweils im Versus ultimus vor, während Fischer es in den (bei Kerll fehlenden) oft besonders großartigen Präludien und im Finale einsetzt. Walter hat in dieser für den praktischen Gebrauch gedachten Ausgabe, der ein über geschichtlichen Wert, Spielart und Quellenlage alles Notwendige besagendes Vorwort vorausgeschickt ist, wertvolle Arbeit geleistet. Der Druck ist klar und fehlerfrei, die — sparsamen — Zusätze sind kenntlich gemacht.

Reinhold Sietz, Köln

Mitteilungen

Die bisherige Anschrift der Gesellschaft für Musikforschung: Kiel, Neue Universität, ist ungültig geworden. Es wird gebeten, in Zukunft alle Zuschriften geschäftsmäßigen Inhalts, die nicht den Präsidenten der Gesellschaft betreffen, an: Die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich Schütz-Allee 35, zu richten. Die Privatadresse des Präsidenten lautet: Schlüchtern (Hessen), Feierabendgrund 26.

Am 6. Dezember 1957 verschied in Salzburg Professor Dr. Theodor Wilhelm Werner nach längerem Kranksein im Alter von 83 Jahren. Den aus einer Hannoverschen Familie Stammenden drängten seine geistigen Interessen zunächst zum Studium der Germanistik, dann die künstlerisch-musikalischen zum Gesangs- und Kompositionsstudium in Dresden, wo er die Hofopernsängerin Maria Keldorfer heiratete, schließlich die wissenschaftlichen und musikalischen Interessen vereint zum Studium der Musikwissenschaft in Berlin und München. 1917 promovierte er bei Sandberger mit einer Arbeit über Adam Renner. So gaben Veranlagung und Bildungsgang seiner Berufstätigkeit ein weites geistig-künstlerisches Fundament. Von 1920 an wirkte er in seiner Vaterstadt Hannover vielfältig anregend als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule, seit 1927 mit dem Professorettitel, dazu als Musikreferent am Hannoverschen Kurier. Seine musikwissenschaftliche Arbeit galt hauptsächlich Themen der Hannoverschen Musikgeschichte. Darüber hinaus greifen vor allem eine knapp und klar gefaßte Darstellung der *Musik in Frankreich* und einige Denkmälbände (G. Benda, *Der Jahrmarkt*; Telemann, *Pimpinone*; Werke von Andreas Crappius). Als Komponist ist er mit Liedern, kammermusikalischen und sinfonischen Werken hervorgetreten. Gegen Kriegsende in Hannover ausgebombt, verlebte er seine letzten Jahre in Oberbayern und Salzburg. Die deutsche Musikwissenschaft wird das Andenken dieses kenntnisreichen und gründlichen Mitarbeiters in Ehren halten. Rudolf Steglich

Am 21. Januar 1958 verstarb in Darmstadt Professor Dr. Friedrich Noack im Alter von 67 Jahren. Der Entschlafene hat sich um die Musikwissenschaft als Dozent an der Technischen Hochschule zu Darmstadt und an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Frankfurt am Main und durch Veröffentlichungen große Verdienste erworben. Sein Andenken wird in Ehren gehalten werden.

Am 28. Februar 1958 ist in Weiler (Allgäu) P. Dr. Chrysostomus Großmann (Beuron) verstorben. Der Verstorbene war 1948 bis 1953 als Lehrbeauftragter für Gregorianik

am Musikwissenschaftlichen Seminar Freiburg i. Br. tätig. Sein Andenken wird in Ehren gehalten werden.

Monsignore Prof. Dr. Highini Anglès (Rom-Barcelona) konnte am 1. Januar 1958 seinen 70. Geburtstag feiern. Auch „Die Musikforschung“ gratuliert dem Jubilar herzlichst und wünscht ihm noch sehr viele Jahre ungebrochenen und fruchtbaren Schaffens. Sie fühlt sich mit ihm um so enger verbunden, als er zur deutschen Musikwissenschaft immer die besten Beziehungen unterhalten hat.

Im Januar 1958 wurde Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer (Köln) von der Universität Löwen zum Ehrendoktor ernannt.

Prof. Dr. Thr. G. Georgiades, München, ist seit 1957 Vorsitzender der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

An der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen hat sich Dr. Georg von Dadelsen im Februar 1958 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*.

Dr. Rolf Dammann hat sich am 8. Februar 1958 an der Universität Freiburg i./Br. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Struktur des Musikbegriffs im deutschen Barock*.

Zweites Preisausschreiben

Hierdurch teile ich mit, daß die Jury für das Zweite Preisausschreiben „*Edtheitsfragen in den Sonaten Mozarts für Klavier und Violine*“ ihre Prüfung bis zum 20. 1. 1958 abgeschlossen hat. Drei Arbeiten sind fristgerecht unter Kennwort eingereicht worden. Keine der eingereichten Arbeiten konnte preisgekrönt oder zum Ankauf empfohlen werden. Die Entscheidung des Preisrichterkollegiums ist bindend und unanfechtbar.

Blume

In München wurde eine *Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte* gegründet. Sie will sich in enger Zusammenarbeit mit der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften der Erforschung der Geschichte der Musik in Bayern sowie der Erschließung und Erhaltung der musikalischen Denkmäler dieses Raumes widmen und diese Aufgabe durch einschlägige Publikationen fördern. Vorsitzender ist Univ.-Prof. Dr. Oskar Kaul, stellvertretender Vorsitzender Univ.-Prof. Dr. Thr. Georgiades. Die wissenschaftliche Tätigkeit wird von einem Arbeitsausschuß aus Vertretern der Musikforschung in Bayern betreut. Anfragen und Anmeldungen sind an die Briefanschrift der Gesellschaft, München 1, Schließfach 731, zu richten.

Nachtrag. Die im Anschluß an den Nekrolog für Rudolf Gerber vorgesehene Bibliographie wird zu einem späteren Zeitpunkt vorgelegt werden. Es sei vorerst auf meinen ausführlichen kritischen Literaturbericht zur älteren und jüngeren Gluckforschung verwiesen, der in Heft 1/2 (1958) der „Acta musicologica“ zum Abdruck gelangt und der auch dem Beitrag des Verstorbenen für die von ihm begründete Ausgabe der Sämtlichen Werke Chr. W. Glucks, insbesondere den erschienenen Bänden der Serien I, III und IV, eine eingehende Würdigung zuteil werden läßt. Wolfgang Boetticher

Zu J. A. Scheibes „Compendium Musices“ (Mf. X, 1957, S. 508 ff.): Eine Kopie des Traktats von der Hand Chr. Graupners befindet sich, wie mir Brooks Shepard jr., New Haven, dankenswerterweise mitteilte, in der Yale University. Sie ist „Ao. 1736“ datiert. Meine Annahme, Scheibes Schrift sei um 1730 entstanden, wird durch die nun gesicherten Grenzdaten 1728 und 1736 zuverlässig bestätigt. Peter Benary

Im Auftrage der Neuen Mozart-Ausgabe suche ich den Erstdruck der Klavier-Variationen KV. 24 (B. Hummel, Haag, 1766).

Prof. Dr. K. v. Fischer,
Laubholzstraße 46,
Erlenbach-Zürich (Schweiz)