

## Musikgeschichtliches aus Rapparinis Johann-Wilhelm-Manuskript (1709)

VON GERHARD CROLL, GÖTTINGEN

Zum Namenstag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658—1716) verfaßte dessen Sekretär für die französische Korrespondenz Giorgio Maria Rapparini<sup>1</sup> eine „Festschrift“ mit dem barocken Titel:

*Le portrait du vrai mérite dans la personne serenissime de Monseigneur L'Electeur Palatin. Ebauché par George Marie Raparini et exposé le Jour du Nom de son Altesse Elect. l'An 1709.*

Rapparinis Schrift — das Manuskript befindet sich heute in der Landes- und Stadtbibliothek zu Düsseldorf — ist schon vor geraumer Zeit vor allem von der kunsthistorischen Forschung benutzt worden<sup>2</sup>, die in ihr mancherlei Angaben sowohl zur Biographie der am kurpfälzischen Hof tätigen Künstler als auch über die Bautätigkeit und -pläne des Düsseldorfer Kurfürsten fand. Der zeitgenössische Bericht eines viele Jahre am Düsseldorfer Hof weilenden Mannes erwies sich als ebenso ergiebige wie zuverlässige Quelle — Theodor Levin bezeichnet in seinen *Beiträgen zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg*<sup>3</sup> Rapparinis Manuskript geradezu als „die unmittelbarste und vertrauenswerteste Quelle, soweit es sich um künstlerische Tatsachen handelt“<sup>4</sup>.

Die musikgeschichtliche Forschung hat es dagegen bisher entweder ganz übersehen oder kaum beachtet. F. Walter kannte es nicht, Einstein<sup>5</sup> ist es, obwohl er Levins Artikel zitiert, entgangen. Meines Wissens war Levin der erste, der — im Rahmen seiner oben genannten kunsthistorisch-lokalgeschichtlichen Studie — auch einige der Äußerungen Rapparinis über die Musik am Hofe Johann Wilhelms wenigstens streifte. In einem knappen Kapitel über die Musik gibt er einige Personalien als Ergänzung zu Walters Angaben<sup>6</sup>. Er entnahm sie — wie wenig später auch Einstein — großenteils den Akten des Geheimen Staatsarchivs in München<sup>7</sup>. Die Angaben über Sebastiano Moratelli gründen sich außerdem auf Rapparini. In dem Kapitel *Johann Wilhelm und Carl Philipp* erwähnt Levin, daß Rapparini die Musiker Johann Sigismund Weiß, Wilderer, Kraft und Schenk nennt<sup>8</sup>. Versteckt in einer Anmerkung findet sich schließlich noch ein Hinweis auf Rapparinis Wür-

<sup>1</sup> Rapparini ist von 1685 bis 1716 in Düsseldorf nachgewiesen; im Jahre 1710 wurde er Hofkammerrat. Vgl. Friedrich Lau, *Die Regierungskollegien zu Düsseldorf und der Hofstaat Johann Wilhelms (1679—1716)*. 1. Teil. In: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*. Bd. 39 (Düsseldorf 1937), S. 228—242; s. besonders S. 239, Nr. 51 u. S. 240, Nr. 20. — Der zweite Teil von Laus Artikel erschien im 40. Bd. des *Düsseldorfer Jahrbuchs* (1938), S. 257—288. — Über Rapparinis Opernlibretti berichtet Friedrich Walter in seiner *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe* (Leipzig 1898), S. 57 passim; vgl. a. u. S. 261

<sup>2</sup> Beispielsweise für Thieme-Becker, Bd. 1 (Leipzig 1907), Artikel *Alberti, Graf Matteo*.

<sup>3</sup> Als Folge von drei Artikeln in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*. Bd. 19 (Düsseldorf 1905), S. 97—213; Bd. 20 (Düsseldorf 1906), S. 123—249; Bd. 23 (Düsseldorf 1911), S. 1—185.

<sup>4</sup> a. a. O., Bd. 19, S. 175.

<sup>5</sup> *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614—1716*. In: *SIMG* 9 (1907/08), S. 336—424.

<sup>6</sup> Levin a. a. O., Bd. 23, S. 96—102.

<sup>7</sup> Von der lokalgeschichtlichen Forschung wurde — wie hervorgehoben sei — die Parallelität der Arbeiten von Levin und Einstein bemerkt und festgestellt, daß beide Autoren „teilweise dieselben Korrespondenzen“ benutzen, daß aber Levins Ms. bereits 1905 abgeschlossen vorlag. (O. R. Redlich, *Musikpflege am Neuburg-Düsseldorfer Hofe* in: *Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*. Bd. 24 (1911), S. 271—274.

<sup>8</sup> a. a. O., Bd. 20, S. 186.

digung des Sekretärs und Hofdichters Stefano Benedetto Pallavicini<sup>9</sup>. Da es für Levin außerhalb seiner Aufgabe lag, näher auf die Musikverhältnisse einzugehen, hat er dem Musikhistoriker eine reiche Nachlese gelassen. Es nimmt nicht wunder, daß sich Rapparini als zuverlässiger Gewährsmann auch für die Musik erweist. Der Ertrag wird bereichert durch die beigegebenen Porträts, die Rapparini mit der Feder in Form kleiner Medaillen zeichnete<sup>10</sup>.

Im folgenden soll zunächst der den Hofmusikern gewidmete Teil des Rapparini-Manuskripts vorgeführt werden<sup>11</sup>. Die Einleitung zu diesem Abschnitt lautet: „*Le nombre des excellens vertueux que ce Prince (Johann Wilhelm) entretient pour les delices de ses oreilles n'est pas à calculer ici: il est trop grand*“<sup>12</sup>. Er beschränkt sich deshalb darauf, fünf der bedeutendsten Musiker der Hofkapelle vorzustellen.

### Johann Hugo Wilderer

Wilderer stammt aus Bayern. Seit einigen Jahren ist er kurfürstlicher Kapellmeister. Er studierte bei dem berühmten Italiener „*Negrentius*“. So wie dieser einst als Haupt des venezianischen Orchesters glänzte, so steht Wilderer jetzt an der Spitze der kurpfälzischen Hofmusik. Seine Kompositionen zeichnen sich durch sorgfältige Ausarbeitungen aus, „*sa Symphonie pleine touchée à des modulations exquisés, et s'empare de l'attention.*“

Die über Wilderers Herkunft angestellten Vermutungen werden durch Rapparinis Angabe, er stamme aus Bayern, berichtigt. Hinter „*Negrentius*“ verbirgt sich wohl Giovanni Legrenzi (gest. 1690). Wilderer ist seit 1687 in Düsseldorf nachgewiesen, vielleicht war er vorher in Italien<sup>13</sup>. Rapparinis ungenaue Angabe über den Antritt des Kapellmeisteramts läßt sich auf das Jahr 1700 präzisieren<sup>14</sup>. Dieses Amt hatte Wilderer noch im Jahre 1723 als Haupt der „*Mannheimer*“ inne<sup>15</sup>.

### Georg Kraft<sup>16</sup>

Er kommt aus Nürnberg. Als „*Chef du concert des violons*“ führt er die kurpfälzische Kapelle an. Zur Vervollkommnung seiner musikalischen Ausbildung schickte ihn („*en sa*

<sup>9</sup> a. a. O., Bd. 23, S. 57, Anm. 1. Vgl. hierzu Anm. 41.

<sup>10</sup> Die Medaillen haben einen Durchmesser von 8 cm. — Musikgeschichtlich interessant ist neben den Musikerporträts eine Medaille „*pour l'erection du Theatre*“, die Rapparini dem Abschnitt über den Hofmaler Antonio Bernardi beigab (S. 169 des Ms.). Die Medaille zeigt das Proszenium und trägt das Datum 1695. Eine andere Medaille mit der Aufschrift „*Erectio Theatri Musici Dusseldorpti*“ wurde bereits 1694 geprägt (Staatliche Münzsammlung München). Freilich handelte es sich nicht, wie die Medaillen vermuten lassen, um einen Theaterneubau, sondern um die Neuausgestaltung eines Gebäudes (neben dem Marstall in der Mühlenstraße). Mit dieser Aufgabe hatte der Kurfürst zwei „*artefici marargoni*“ betraut, die er im August 1695 aus Venedig kommen ließ. Eröffnet wurde das Theater erst im folgenden Jahr (vgl. Anm. 13).

<sup>11</sup> Im Ms. S. 80 ff.

<sup>12</sup> Leider gibt Rapparini nicht einmal die Zahl der Kapellmitglieder an. Diese Lücke wird geschlossen durch einen wertvollen Fund, den Lau machte. Er entdeckte eine handschriftliche „*Lista Musicorum*“ aus dem Jahre 1711, die ein Mitglied der Hofkapelle als Grundlage für die Hofstaatsquartierlisten zur Frankfurter Kaiserkrönung anlegte. In dieser Liste sind — im Gegensatz zu dem „*Fourier-Zettul*“ im gedruckten Krönungsdiarium (vgl. Anm. 21) — 61 Musiker namentlich (!) verzeichnet (Lau a. a. O., Bd. 40, S. 269 ff.). Eine Veröffentlichung über diese und eine zweite — bisher unbekannte — Liste aus dem Jahre 1711 wird vom Verf. des vorliegenden Artikels vorbereitet.

<sup>13</sup> Wilderers erste Oper liegt jedenfalls nach der Begegnung mit Legrenzi: Seine *Giocasta* (Text von G. A. Moniglia — St. B. Pallavicini) wurde zur Eröffnung des neuausgestatteten Opernhauses am 12. Februar 1696 erstmals in Düsseldorf aufgeführt.

<sup>14</sup> Vgl. Lau a. a. O., Bd. 40, S. 272, Nr. 91. Freilich wird Wilderer im Textbuch zu seiner Oper *La forza del giusto* (Düsseldorf 1700) noch als „*Vice Maestro di Capella*“ bezeichnet.

<sup>15</sup> Vgl. Walter a. a. O. — Die von G. Fr. Schmidt (*Die frühe deutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmann's*, Bd. 2, Regensburg 1934, S. 79, Anm. 156) erwähnte Studie seines Schülers Jos. Lotzkes über *Die Werke des kurpfälzischen Kapellmeisters Hugo Wilderer, nebst neuen Beiträgen zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf unter dem Kurfürsten Johann Wilhelm (1679—1716)* ist nicht zum Abschluß gekommen (freundliche Mitteilung der Herren Professoren Albrecht, Kiel, und Fellerer, Köln). — Eine Arbeit über Wilderer wird z. Z. von G. Steffen als Kölner Dissertation vorbereitet.

<sup>16</sup> Rapparini schreibt „*Krafft*“; der Name kommt in verschiedenen Schreibweisen vor.

jeunesse“) der Kurfürst nach Rom zu Arcangelo Corelli. Krafts kompositorisches Schaffen am Düsseldorfer Hof ist den Ouvertüren und Balletten für die Opern gewidmet. Er ist mit Wilderer befreundet und diesem ebenbürtig.

Die Angaben über Krafts Herkunft und musikalische Ausbildung sind besonders wichtig, weil über ihn biographisch bisher fast nichts bekannt war<sup>17</sup>. Zudem läßt die Entsendung des jungen Kraft nach Rom zu Corelli darauf schließen, daß zwischen Johann Wilhelm und Corelli lange vor 1708<sup>18</sup> nähere Beziehungen bestanden haben. Von den zahlreichen Opern, für die Kraft in Düsseldorf die Ballette und (oder) die Ouvertüren lieferte, seien diejenigen genannt, die im übrigen Wilderer komponierte und deren Musik erhalten ist: *Giocasta* (Düsseldorf 1696), *Il giorno di salute, ovvero Demetrio in Athene* (Düsseldorf 1696 und 1697), *La monarchia stabilita* (Düsseldorf 1703 und 1705). Leider scheinen die zusammen mit Sebastiano Moratelli komponierten Opern sämtlich verloren zu sein<sup>19</sup>.

### Johann Schenk („Schenck“)

Er wurde — wie auch Wilderer und Kraft — vom Kurfürsten persönlich nach Düsseldorf berufen. Schenk kam „*depuis peu*“ aus Holland. Als Gambenvirtuose sucht er seinesgleichen. (Rapparini läßt eine wortreiche Beschreibung von Schenks Gambenspiel folgen.)

Diese biographisch leider nur wenig ergiebige Stelle ist im Vorwort der Neuausgabe von Schenks *Le Nymphe di Rheno* zitiert<sup>20</sup>. Als Ergänzung bzw. Richtigstellung zum biographischen Teil dieses Vorworts sei folgendes angemerkt. Die Erwähnung durch Rapparini ist nicht „*das letzte Lebenszeichen, das wir von Schenk haben*“. Im Diarium zur Krönung Kaiser Karls VI. in Frankfurt a. M. (am 22. Dezember 1711)<sup>21</sup> wird der „*Herr Cammer-Rath Schenck*“ unter den Kammerdienern des Kurfürsten von der Pfalz genannt. Bei Lau<sup>22</sup> ist Schenk sogar bis 1716 verzeichnet. Damals war er sechzig Jahre alt — vielleicht ist die von Pauls erwähnte alte Überlieferung<sup>23</sup> doch richtig, die besagt, daß er nach Beendigung seiner kurpfälzischen Dienste (also nach dem Tode seines Herrn am 8. Juni 1716) nach Amsterdam zurückgekehrt sei.

### Johann Sigismund Weis(s)

Er ist ein Schlesier, fast noch ein Kind, aber unnachahmlich in der Kunst des Lautenspiels. Ausgebildet wurde er von seinem Vater, der sich nun, da der Schüler den Lehrmeister überflügelt hat, an dem Erfolg des Sohnes freut. (Auch hier gibt Rapparini eine ebenso ausführliche wie enthusiastische Beschreibung der Vortragskunst.)

Die Familie Weiss hat eine ganze Dynastie von großen Lautenisten hervorgebracht<sup>24</sup>. Über die beiden Düsseldorfer Weiss gibt Lau an, Johann Sigismund

17 F. Lau weist ihn in Düsseldorf von 1679 bis 1716 nach (a. a. O., Bd. 40, S. 271, Nr. 44; s. a. Bd. 39, S. 238, Nr. 35).

18 Vgl. A. Einstein a. a. O., S. 414 u. 420 ff.

19 Vgl. S. 260 f.

20 Erschienen als Bd. 44 des „*Erbes deutscher Musik*“ (Kassel 1956), hrsg. v. Karl Heinz Pauls.

21 *Vollständiges Diarium alles dessen, was vor, in und nach denen höchstansehnlichsten Wahl- und Crönungs-Solennitäten des . . . Herrn Caroli des VI. . . in . . . Frankfurt am Mayn . . . passiret ist.* Frankfurt a. M. 1712 (mit einer „*Continuatio Diarii*“ *ibid.*).

22 a. a. O., S. 269, Nr. 30 u. S. 271, Nr. 75.

23 a. a. O., S. 67, Anmerkung.

24 Am bekanntesten wurde Sylvius Leopold Weiss, 1686–1750 (vgl. H. Volkmann, in: *Die Musik* VI, 3, S. 273 ff.). Sein Sohn Johann Adolph Faustinus setzte als kurfürstlich-sächsischer Kammerlautenist die Familientradition fort (vgl. E. L. Gerber, *Tonkünstler-Lexikon* und H. Volkmann, a. a. O.).

sei der Vater von Johann Jakob, beide weist er 1708—1716 in Düsseldorf nach<sup>25</sup>. Das Verwandtschaftsverhältnis war aber umgekehrt; denn Rapparini sagt ausdrücklich, Johann Sigismund sei noch sehr jung, und gibt dazu ein Porträt von ihm, das einen Knaben zeigt. Wahrscheinlich war es Vater Johann Jakob Weiss, den Kurfürst Johann Wilhelm am 5. Mai 1706 zu Pfalzgraf Karl Philipp nach Breslau zurückschickte<sup>26</sup>. Wenig später dürfte er zusammen mit seinem Sohn Johann Sigismund ganz an den Düsseldorfer Hof übergesiedelt sein. Zwei Lautenisten Weiss finden sich noch 1734 im Mannheimer Orchester; Johann Sigismund führte damals den Titel eines Konzertdirektors, 1735 wird er als Besitzer eines Hauses in Mannheim genannt<sup>27</sup>. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß er mit jenem Siegmund Weiss identisch ist, den E. G. Baron<sup>28</sup> als jüngeren Bruder von Sylvius Leopold nennt. Siegmund war seinem noch berühmteren Bruder fast ebenbürtig, so berichtet Baron, und „über diss ein vortrefflicher Gambist und Violinist und Componist“, die Brüder haben beide „schon in ihrer zarten Jugend was grosses praestirt“. Diese Angaben passen gut zu dem, was über Johann Sigismund in Düsseldorf und Mannheim überliefert ist<sup>29</sup>.

### Carl (Luigi) Pietragrua

Pietragrua kam aus Mailand nach Düsseldorf. Als Sänger und Komponist ist er in gleichem Maße bewundernswert; diskret weiß er auf dem Cembalo zu begleiten, in den Kadenzen variiert er kunstvoll. „Depuis peu“ wurde er vom Kurfürsten zum Vizekapellmeister ernannt.

Die Lebensgeschichte der verschiedenen Grua ist noch weniger als die der Familie Weiss aufgeklärt<sup>30</sup>. Der von Rapparini genannte Musiker hieß mit vollem Namen Carlo Luigi Pietragrua<sup>31</sup>. In Düsseldorf — hier wird er noch als „Peter Grua“ geführt — ist er nach Lau von 1693 bis 1716 nachweisbar. Wann er Vizekapellmeister wurde, ist nicht bekannt —, vermutlich im Jahre 1700, als Wilderer zum Kapellmeister aufrückte. Vor 1707 hat er sich am Kaiserhof in Wien aufgehalten; von dort kehrte er im April 1707 nach Düsseldorf zurück. In Wien hat er offenbar sehr gefallen, noch im Sommer 1712 schickte der Düsseldorfer Kurfürst eine Komposition seines Vizekapellmeisters an die Kaiserin.

Ganz am Ende seiner Festschrift gibt Rapparini einen Nachtrag<sup>32</sup> zu dem Abschnitt über die Hofmusiker und gedenkt des damals schon verstorbenen ersten Kapellmeisters des Kurfürsten

### Sebastiano Moratelli

In Vicenza geboren, kam Moratelli nach längerem Aufenthalt in Wien — u. a. als Musiklehrer am kaiserlichen Hof — zusammen mit Johann Wilhelms erster Gemahlin nach

<sup>25</sup> a. a. O., S. 272, Nr. 89 und 90.

<sup>26</sup> Vgl. Levin im Düsseldorfer Jahrbuch Bd. 20, S. 186; Einstein a. a. O., S. 411.

<sup>27</sup> Vgl. Walter a. a. O., S. 77, 80 und 204.

<sup>28</sup> *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Nürnberg 1727. S. 77 ff. Vgl. a. den betr. Artikel im Lexikon von J. G. Walther, der Baron ausschreibt.

<sup>29</sup> Die verwandtschaftlichen Verhältnisse zwischen den erwähnten Lautenisten Weiss waren also wohl wie folgt: Johann Jakob Weiss (ca. 1665 bis nach 1734 (?); dessen Söhne: Sylvius Leopold (1686—1750) und Johann Sigismund (ca. 1690—?); Sohn des Sylvius Leopold: Johann Adolph Faustinus (gest. nach 1813).

<sup>30</sup> Vgl. den Artikel über die Familie Grua in MGG, den die folgenden Angaben ergänzen mögen.

<sup>31</sup> „*Musica di Carlo Luigi Pietra Grua*“ ist in der Partitur seiner Tragedia in musica *Telegono* angegeben (Cod. 18976 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien). Der Text dieser Oper stammt von Stefano Benedetto Pallavicini; diese Angabe der Partitur wird von Rapparini bestätigt (vgl. den Abschnitt über Pallavicini).

<sup>32</sup> S. 330 ff. des Ms.

Düsseldorf. Hier wurde er Geistlicher Rat und kurfürstlicher Kapellmeister, ein Amt, das der bescheidene Moratelli erst nach langem Sträuben übernahm. Unter seiner Leitung blühte die Musik am Hof, seine Kompositionen trugen wesentlich dazu bei: „*Il a mis en musique plusieurs Pièces de Théâtre, et plusieurs Serenades, dans les quelles les recitatifs ont été considerez par la naturelle, et par la force de l'expression qu'il y donnoit . . .*“ Insgesamt diente Moratelli nahezu fünfzig Jahre in Wien und Düsseldorf. Als alter Mann bat er um Befreiung vom Kapellmeisteramt; er zog sich nach Heidelberg zurück und starb dort, „*fort regrette de toute la musique*“. Sein Porträt malte Douven im Auftrage des Kurfürsten.

Das Bild, das Rapparini hier von dem Manne gibt, der mehrere seiner Operntexte komponierte und dem er sicherlich nahegestanden hatte, wird ergänzt durch die Briefe Moratellis und die des Kurfürsten an und über ihn in den Staatsarchiven zu München und Düsseldorf. Es sei hier auf Walter und Einstein, vor allem aber auf Levin<sup>33</sup> verwiesen, der auch Rapparini herangezogen hat. Diese Angaben ergänzend, gibt Lau<sup>34</sup> das Todesjahr an: Moratelli ist 1706 in Heidelberg gestorben. Leider ist bisher kein Werk dieses fraglos auch als Komponist hochbedeutenden Mannes aufgefunden worden. Manches wird bei der Zerstörung Heidelbergs verloren gegangen sein. In der Hoffnung, daß sich die eine oder andere Partitur vielleicht unter den Anonyma versteckt findet, setze ich die für Moratelli gesicherten Düsseldorfer Opern hierher.

*Erminia ne' boschi*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1687 (zur Feier des Geburtstages der Erzherzogin Maria Anna).

*Erminia al campo*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1688, Karneval.

*Didone*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1688 (zur Vermählung von Pfalzgraf Karl Philipp mit Louise Charlotte von Radziwill).

*I gioidi olimpici ovvero Che fingendo si prova un vero affetto*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1694 (zur Feier des Namenstages der Kurfürstin Anna Maria Luisa)<sup>35</sup>.

*Il fabbro pittore*

Text: G. M. Rapparini;  
Aufführung: 1695, Karneval.

Nachdem Rapparini im Hauptteil seiner Schrift die bedeutendsten Mitglieder der Hofkapelle gewürdigt hat, leitet er zur Dichtkunst über und stellt Stefano Benedetto Pallavicini vor. Bevor wir ihm dabei folgen, muß noch die Frage beantwortet

<sup>33</sup> a. a. O., Bd. 23, S. 96 ff.; zu dem Douven-Porträt vgl. S. 21.

<sup>34</sup> a. a. O., Bd. 40, S. 271, Nr. 51.

<sup>35</sup> Zwischen den 2. und 3. Akt ist ein „*Intermedio allusivo al giorno del nome*“ eingefügt.

werden, warum Rapparini an der Spitze der Hofmusiker nicht den klangvollsten Komponistennamen am Hofe nennt: Agostino Steffani. Dieser war seit 1703 in Diensten des Kurfürsten, und es ist bekannt, daß seine drei letzten Opern in Düsseldorf aufgeführt worden sind: 1706 *Arminio*; 1709 — also im selben Jahr, in dem Rapparini seine Festschrift abschloß — die Opern *Amor vien dal destino* und *Tassilone*. Es ist sehr aufschlußreich sowohl für das Ansehen Steffanis bei Hofe als auch für die Beurteilung seiner Persönlichkeit, wo und wie er von Rapparini gewürdigt wird. Dieser beginnt die Vorstellung der am Düsseldorfer Hof wirkenden Persönlichkeiten mit den Politikern. Als ersten nennt er Steffani<sup>36</sup>.

*„Parmi les hommes consommés, et donc l'expérience a vieille devant l'âge, il se presente maintenant Monsieur L'Abbé Stephany Italien, dont la haute renommée en dit beaucoup plus je ne saurois écrire.“*

Er erwähnt Steffanis diplomatische Tätigkeit an zahlreichen deutschen Fürstenhöfen, vor allem am bayerischen und in Hannover; seit einigen Jahren sei er hier in Düsseldorf, durch erfolgreichen Abschluß mehrerer „*commissions très delicatas*“ habe er sich bereits große Verdienste auch um Kurpfalz erworben. Von Papst Clemens XI. zum Bischof erhoben, sei er nun im Begriff, nach Rom zu reisen, um als Vermittler in dem zwischen Kaiser und Papst entbrannten Streit zu wirken. — In diese Würdigung des Diplomaten Steffani hat Rapparini einige Sätze eingeflochten, die dem Musiker gelten:

*„C'est pour honorer son mérite que je frapperai la medaille suivante allusive au même tems a l'art de musique qu'il possède en science, et science en lui de simple mais précieux ornement et de la quelle il se pare parfois pour préparer un doux entretien aux oreilles raffinées des Princes, avec toute la modestie qui est propre de son caractère. Ce sont en lui des parures accidentelles, des atours merveilleux de son esprit, que d'autres seraient ravis de posséder a ce degré pour principale vocation de leur vie. L'Epigramme ci jointe se contente d'expliquer cette pensée:*

*En celebrem Stephanum decus orbis lumen  
et aulae insignem mira dexteritate virum.  
Si has aleret dotes alter quas negligit  
ipse dicet tota parit non mihi terra parem.“*

Eine treffliche Charakterisierung der Steffanischen Persönlichkeit: ein Musiker durch und durch mit großen Gaben, hochbegabt aber auch für die Diplomatie, deren Bahnen er schon als junger Mann betrat, die ihn immer wieder und im Laufe der Zeit immer mehr in ihren Bann schlug, die seine Begabung sich entfalten und seinen Ehrgeiz immer weiter treiben ließ. Er stand vor dem Höhepunkt seines Lebens, als Rapparini dieses Bild von Steffani aufzeichnete<sup>37</sup>.

Für die Ausführungen über den Geheimen Sekretär Stefano Benedetto Pallavicini ist der musikgeschichtlich interessierte Leser Rapparini zu besonderem Dank verpflichtet<sup>38</sup>; denn dieser gibt neben einigen Bemerkungen zur Biographie eine Liste der von Pallavicini in Düsseldorf verfaßten Operntexte.

<sup>36</sup> S. 47 ff. des Ms.

<sup>37</sup> Es war sicherlich nicht Kurfürstin Sophie von Hannover allein, die an Steffanis Reise nach Rom (Winter 1708/09) die Hoffnung knüpfte, er werde dort den Kardinalshut erhalten. — Eine Studie über Agostino Steffani wird vom Verf. dieses Artikels vorbereitet.

<sup>38</sup> Der Abschnitt über Pallavicini findet sich im Ms. auf S. 95 ff.

Stefano Benedetto Pallavicini kam „*depuis quelques années*“ in die Düsseldorfer Residenz. Er ist der älteste Sohn von Carlo Pallavicini aus Salò (sic!), dem berühmten Komponisten, der vor allem mit seinen für die Theater Venedigs geschriebenen Opern starken Beifall erzielte. Stefano Benedetto hat in Düsseldorf bald großes Ansehen gewonnen, folgende Libretti entstammen seiner Feder: „*Les opéras du Thélegone, du Tibère en orient, le Faustus Pastorale, puis le Arminius . . . et en dernier lieu le rapté de Proserpine, et le Taxillon Tragedie.*“ Aus Bescheidenheit läßt Pallavicini „*toutes ces productions d'esprit*“ in der Anonymität, aber sein Stil verrät den ungenannten Dichter.

Von den aufgezählten Opern war bisher nur *Telegono* als Dichtung Pallavicinis bekannt<sup>39</sup>. In der folgenden Übersicht sind den Operntiteln — sie stehen hier, unter Beibehaltung der Rapparinischen Reihenfolge, in ihrer originalen italienischen Form — jeweils Aufführungsjahr und Komponist (soweit bisher ermittelt) beigegeben.

<i>Telegono</i>	1697	C. L. Pietragua
<i>Tiberio imperator d'orienté</i>	1703	
<i>Faustolo</i>	1706	J. H. Wilderer
<i>Arminio</i>	1707	A. Steffani
<i>Proserpina rapita</i>		
<i>Tassilone</i>	1709	A. Steffani

Wie sich zeigt, hat Rapparini die Operntexte Pallavicinis chronologisch geordnet<sup>40</sup>. Als Aufführungsjahr für *Proserpina rapita* (oder *Il ratto di Proserpina?*) wird man 1708, vielleicht auch 1707 oder 1709 annehmen dürfen. Freilich habe ich diese Oper sonst nirgends erwähnt gefunden und bisher weder Partitur noch Textbuch nachweisen können. Als Komponist kommt in erster Linie wohl Wilderer in Frage, möglich wären auch C. L. Pietragua oder Steffani. Wilderer möchte ich auch für *Tiberio imperator d'orienté* vermuten; leider fehlt auch hier bisher die Partitur, im Textbuch ist kein Komponist genannt<sup>41</sup>.

Dichtung und Komposition der letzten von Rapparini genannten Oper, Pallavicini-Steffanis *Tassilone*, dienen dem gleichen Zweck, wie letztlich auch Rapparinis Manuskript: der Huldigung des Kurfürsten, der Verherrlichung seiner Person und

<sup>39</sup> Vgl. die in Anm. 31 genannte Partitur und die diesbezüglichen Angaben in Mantuanis Katalog.

<sup>40</sup> Als Ergänzung dieses Verzeichnisses der Düsseldorfer Operntexte von Pallavicini sei noch eine Oper genannt, die im Jahre 1713 — also vier Jahre nach Rapparinis Schrift — aufgeführt wurde: die fünfaktige Tragedia per Musica *Amalasuata*. Das Textbuch nennt zwar den Komponisten (Wilderer), verschweigt aber (wie auch die anderen Libretti Pallavicinis) den Namen des Dichters. Anlage und Stil des Librettos lassen jedoch kaum einen Zweifel an der Autorschaft Pallavicinis zu. Eine Würdigung des Librettisten Pallavicini — er ist einer der wichtigsten Vertreter der „Vor-Zenoschen-Opernreform“ — wird in der Anm. 37 erwähnten Arbeit ihren Platz finden.

<sup>41</sup> An diese Oper werden von Walter und Levin verschiedene Vermutungen geknüpft. Walter (a. a. O., S. 65 f.) vermutet, sie sei identisch mit der gleichnamigen Oper, die ein Jahr vor der Aufführung in Düsseldorf, also 1702, in Venedig im Teatro di Sant'Angelo gegeben wurde. Er stützt sich dabei auf Allacis *Drammaturgia* (Venedig 2/1755, Sp. 763), die als Autoren des venezianischen *Tiberio* Giovanni Domenico Pallavicini für den Text und Francesco Gasparini für die Musik nennt. Levin (a. a. O., Bd. 23, S. 57, Anm.) knüpft daran und an Rapparinis Bemerkung, der Düsseldorfer *Tiberio* stamme von Stefano Benedetto Pallavicini, die Vermutung, die beiden Pallavicini seien identisch. Weder das eine noch das andere trifft zu. Das Düsseldorfer Libretto ist, soweit ich bis jetzt sehe, eine Bearbeitung des venezianischen; auf Grund der Zuschreibung Rapparinis darf man annehmen, daß diese Bearbeitung — sie lehnt sich offenbar eng an das Textbuch Giovanni Domenicos an — von Stefano Benedetto Pallavicini stammt. Ob dieser die Bearbeitung der Musik Gasparinis anpaßte, oder ob Wilderer (wie bei *Monoglia*—Pallavicinis *Giocasta*) eine neue Partitur lieferte, diese Frage muß noch offenbleiben. Möglich ist beides, zumal da zwischen Gasparini und dem Düsseldorfer Hof Kontakte bestanden.

der von ihm im Sommer des Jahres 1708 erreichten politischen Erfolge<sup>42</sup>. Während der acht Jahre, die Johann Wilhelm nach diesem Gipfelpunkt seines Lebens noch vergönnt waren, mußte er auf alles politisch Erreichte wieder verzichten — der Abstieg bedeutete Niedergang auch für die höfische Oper in Düsseldorf.

## Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

VON HELLMUT FEDERHOFER, GRAZ

Die ebenbürtige Anerkennung künstlerischen Schöpfertums neben philosophisch-mathematischer Spekulation durch Humanismus und Renaissance ließ im 16. Jahrhundert als neuen Wissenszweig die *musica poetica* aufblühen<sup>1</sup>, die, vermischt mit Elementen der *musica speculativa* und *practica*, als Kompositionslehre seither den höchsten Rang innerhalb der Musiktheorie einnehmen sollte. In der deutschen Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts stehen in dieser Hinsicht neben den gedruckten Werken von Calvisius, Lippius, Herbst und Crüger vor allem die von Weckmann und Reinken aufgezeichneten „*Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*“ in der Fassung seines Schülers Jakob Prätorius<sup>2</sup> und die ebenfalls nur handschriftlich überlieferten Traktate Christoph Bernhards, die die Lehre von Heinrich Schütz widerspiegeln<sup>3</sup>, an erster Stelle. Sie bezeugen den hohen Stand der an Zarlino anknüpfenden Musiktheorie in Nord- und Mitteldeutschland. Ehrfurcht vor dem großen Erbe des 16. Jahrhunderts, dem *stylus antiquus* oder *gravis*, dessen Zusammenhang mit dem *stylus modernus* oder *luxurians* von Schütz klar erkannt und von seinem Schüler Bernhard mittels der Figurenlehre begrifflich formuliert wurde, verbindet sich in fortschrittlichen Lehrschriften, unter denen jene von Bernhard hervorragen, mit Einsichten, die auf der zeitgenössischen Praxis fußen.

Riemann erblickte bekanntlich erst in Rameau einen Zarlino ebenbürtigen Musiktheoretiker, ohne Namen wie Bernhard, Bontempi oder Berardi, auf dessen Bedeutung im Zusammenhang mit Heinrich Schütz erst kürzlich F. Blume hingewiesen hat, auch nur zu erwähnen<sup>4</sup>. Man wird daher seine geringe Meinung von der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts, die er allein unter dem Aspekt der handwerklichen Generalbaßlehre und einer falsch verstandenen konservativen Kontrapunkt-

<sup>42</sup> Beide Werke sollen anlässlich des Johann-Wilhelm-Jubiläums ediert werden: Die Ausgabe des Rapparin-Manuskripts bereitet Hermine Kühn-Steinhausen, die des *Tassilone* der Verf. dieses Artikels vor.

<sup>1</sup> W. Gurlitt, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, in: Bericht über d. internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953. Kassel, Basel 1954, 103 ff.

<sup>2</sup> Hrsg. v. H. Gehrmann in *Werken van Pieterszon Sweelinde*. D. X. 's-Gravenhage, Leipzig 1901.

<sup>3</sup> *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Eingel. u. hrsg. v. J. M. Müller-Blattau. Leipzig 1926.

<sup>4</sup> H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*. 2. Aufl. Berlin 1920, 436; F. Blume, Art. A. Berardi in MGG I, 1670 ff.; Berardi war ein Schüler von Marco Scacchi, der seit 1628 (nicht seit 1623) Nachfolger seines Lehrers Giovanni Francesco Anerio als polnischer Hofkapellmeister war und dieses Amt 30 Jahre bekleidete. Er kann daher nicht vor 1658 nach Gallese zurückgekehrt sein, wo der Unterricht Berardis stattfand. Das stimmt mit Blumes Annahme überein, daß Berardi um 1660 Schüler Scacchis war. Er dürfte daher um 1640 geboren sein. Vgl. *Nachmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio* in: Die Musikforschung. VI, 1953, 346 f. Über *Angelo Berardi als Musiktheoretiker* berichtet neuestens eine mschr. Kieler Diss. 1955 von K. F. Waack.

gesinnung gesehen hat<sup>5</sup>, nicht teilen können, obwohl auch heute noch kein abschließendes Urteil über sie möglich ist<sup>6</sup>. Fehlen doch Untersuchungen selbst über namhafte Theoretiker oder Komponisten des 17. Jahrhunderts, von denen Lehrschriften erhalten sind (z. B. Carissimi, Pasquini, Bononcini)<sup>7</sup>, wie andererseits noch manche quellenkundliche Vorarbeit geleistet werden muß, insbesondere was die handschriftliche, z. T. anonyme oder mit fragwürdiger Autorangabe versehene musiktheoretische Literatur betrifft.

Als Teilproblem der bisher noch unbeantworteten Frage nach dem spezifischen Anteil Italiens, Deutschlands, Frankreichs und Englands an der Entwicklung der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts soll im folgenden ihr Stand in Österreich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts an Hand von bisher kaum beachteten handschriftlichen Quellen aus der Zeit vor und um 1700 behandelt werden. Diese Frage, die schon im Hinblick auf den *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Wien 1725) erhöhte Bedeutung beansprucht, wurde von A. Orel angeschnitten, der auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Bamberg über zwei Kompositionslehren referierte, die in der mitgeteilten Quelle (Wien, Stadtbibliothek, MH 6273/e) Alessandro Poglietti, bzw. Antonio Bertali, zwei führenden Wiener Hofmusikern aus der Mitte und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zugeschrieben werden<sup>8</sup>. Doch gibt es zu der Poglietti zugeschriebenen Kompositionslehre, die die umfangreichere und inhaltlich ergiebigere der beiden Abhandlungen ist, drei im wesentlichen übereinstimmende Parallelquellen, von denen nur eine, heute verschollene Quelle Poglietti, die beiden übrigen dagegen den Münchner Hofkapellmeister und späteren Wiener Amtskollegen Pogliettis, Johann Caspar Kerll, als Verfasser nennen<sup>9</sup>. Abgesehen von lateinischen Kapitelüberschriften und einzelnen oft stark

<sup>5</sup> H. Riemann, a. a. O., 401, 414 f., 425; daher ist dort auch Stellung und Bedeutung des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux verzeichnet.

<sup>6</sup> Nach R. H. Robbin, *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*, Berlin 1938, versucht J. Hein, *Die Kontrapunktlehre bei den Musiktheoretikern im 17. Jahrhundert* (Köln, mschr. Diss. 1954), einen allgemeinen Überblick über dieses wichtige Gebiet der Musiktheorie zu geben. Die Arbeit enthält eine wertvolle „Bibliographie der von 1500 bis 1700 verfaßten musiktheoretischen Schriften“, bleibt aber mangels entsprechender Spezialstudien in vieler Hinsicht unbefriedigend. Auch verfährt der Verf. gelegentlich allzu kursorisch, wo es die Quellenlage ohne weiters gestattet hätte, Zusammenhängen intensiver nachzuspüren. Ferner stören verschwommene Formulierungen und falsche Begriffsbestimmungen, so etwa, wenn der Kontrapunkt als „Weg von der Polyphonie zur Harmonik“ (S. 30) definiert wird oder wenn es (S. 71) heißt: „Der Kontrapunkt hört da auf zu sein, wo die Dreiklänge eine eigene Funktion erhalten, also bei Rameau“ (als ob die Stimmführungslehre durch die Funktionsharmonik ersetzt werden könnte!) u. a. Von den in vorliegendem Aufsatz behandelten theoretischen Leitfäden, die Poglietti, Bertali, Kerll und Carissimi als Verfasser nennen und z. T. erst in jüngster Zeit bekannt geworden sind, kennt Hein nur die Handschrift Wien, Stadtbibliothek MH 6273/e aus dem Bamberger Kongreßreferat von A. Orel (vgl. Anm. 8). Der Begriff „species“ ist erstmals wohl nicht bei Bononcini verwendet (Hein, S. 51); er kommt schon bei Carissimi und Bertali vor.

<sup>7</sup> Carissimi, *Regulae compositionis*. Ms. Berlin, Deutsche Staatsbibl. Mus. ms. theor. 170. B. Pasquini, *Saggio di contrapunto*. Berlin, Staatsbibl. Mus. ms. L. 214. Beide fehlen in der bibliographischen Übersicht bei Hein. Vgl. Anm. 6. G. M. Bononcini, *Il musicco pratico*. Bologna 1673; deutsche Übersetzung des zweiten Teils, Stuttgart 1701.

<sup>8</sup> A. Orel, *Die Kontrapunktlehren von Poglietti und Bertali*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953. Kassel-Basel 1954, 140 ff. Herr Prof. Orel hat mir diese Quelle zur weiteren wissenschaftlichen Behandlung überlassen, wofür ich ihm aufrichtigen Dank schulde.

<sup>9</sup> Poglietti war bis 1661 Kapellmeister und Organist bei den Jesuiten in Wien, nachher bis zu seinem tragischen Tode im Jahre 1683 kaiserlicher Hoforganist. Über ihn vgl. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, 62, 112; A. Koczirz, *Zur Lebensgeschichte Alexander de Pogliettis* in: Studien zur Musikwissenschaft, III, 1915, 116 ff. u. Anm. 10. Über seine Herkunft ist nichts bekannt, doch tritt der Vermutung Walthers („Polietti“), daß er ein Deutscher gewesen sei, schon Koczirz entgegen. Daß er gleich Bertali (geb. 1605 in Verona, gest. 1669 in Wien) in Wien als Lehrer hervortrat, wo seit den Zeiten Ferdinands II. italienische Musiker, begünstigt durch die Gegenreformation, die höfische Musikpflege beherrschten, ist durchaus verständlich. Auf das pädagogische Wirken Kerlls und auf dessen Schülerkreis, aus dem Fr. X. Murschhauser als Theoretiker hervortrat, hat schon A. Sandberger in DTB II, 2, Einl. XLV hingewiesen. Über Bertali vgl. den betreffenden Artikel in MGG I, 1798 f. von A. Ließ. Die dortige Behauptung, daß unter

verbalhornten italienischen Fachausdrücken, sind sie samt den z. T. voneinander abweichenden Anhängen durchweg in deutscher Sprache geschrieben. Obwohl sich im Verlaufe der Untersuchung zeigen wird, daß weder Poglietti noch Kerll als Verfasser in Betracht kommen können, lassen doch die Breite der Überlieferung und die namentliche Zuordnung die Bedeutung dieses Quellenkomplexes für die zur Behandlung stehende Frage erkennen.

H. Botstiber hat bereits vor über 50 Jahren alle vier Quellen gekannt und aufgezählt<sup>10</sup>, nachdem kurz vor ihm drei dieser Quellen im Zusammenhang mit der Biographie J. C. Kerlls bei A. Sandberger Erwähnung gefunden hatten<sup>11</sup>. Doch lag beiden Forschern eine nähere Beschäftigung mit ihnen ferne. Infolge mittlerweile eingetretenen Besitzwechsels und Kriegsverlustes je einer Quelle haben insbesondere die vollständigeren Angaben Botstibers heute dokumentarischen Wert.

Sie erweisen zunächst eindeutig, daß die von A. Orel behandelte Quelle, die vor etwa 20 Jahren aus dem Antiquariat in die Musiksammlung der Stadtbibliothek Wien gelangte, wo sie sich heute befindet<sup>12</sup>, mit der von Botstiber an erster Stelle genannten Handschrift — im folgenden mit (1) bezeichnet — identisch ist. Die bei Botstiber und Orel übereinstimmende Titelfassung, sowie die Nennung des Schreibers A. Schweiggel, der 1693, vermutlich als Jesuitenschüler in Brünn, die Abschrift besorgte, lassen darüber keinen Zweifel, sondern bestätigen vielmehr die bereits von Orel ausgesprochene Vermutung, daß die Handschrift ehemals einem Wiener Minoritenkloster gehört habe, vollauf. Wichtig ist ferner Botstibers Bemerkung, daß die von Johann Adam Reinken besorgte Abschrift „eine nahezu übereinstimmende Kopie“ der obigen Quelle dargestellt habe, denn sie ist infolge Bombenschadens in den Jahren 1943–1945 in Verlust geraten<sup>13</sup>. Nur die beiden übrigen von Botstiber genannten Quellen, die J. C. Kerll als Verfasser nennen, befinden sich noch an Ort und Stelle. Es handelt sich demnach um folgende vier Handschriften, die im weiteren Verlauf der Kürze halber mit (1), (2), (3), (4) bezeichnet werden.

1. Wien, Stadtbibliothek (ehemals Wien, Minoritenkloster) MH 6273/e. *Regulae compositionis ab hon[orabili] Signo[re] Alexandro de Poglietti, Sacrae Caes[areae] Maie[statis] Organoedo compositae*. Darunter steht von derselben Hand geschrieben *Compendiosa Relation von den Contrapunct D. Al. Pogli.* Am Ende dieser Abhandlung Blatt 28<sup>r</sup> *Finis coronat opus. Descripsit Christianus Schweiggel, Anno 1693 t[unc] t[emporis] o[lim] a[lumnus] S[ocietatis] J[esu] Brunae*. Bl. 28<sup>v</sup> folgt die zweite Abhandlung: *Sequuntur regulae compositionis alterius authoris* (von derselben Hand später ergänzt) *nempe Domini Antonii Bertalli*, und am Ende Bl. 42<sup>r</sup>: *Haec de modo componendi dicta sufficient. Descripsit C[hristianus] S[chweiggel] o. a. S. J. B.* (wie oben). Hochformat 317 : 251 mm; 42 Blätter in einer Lage (21 in der Mitte geheftete Großblätter). Davon sind 41 Blätter foliiert. Eine neuere Foliiierung mit roter Tinte stammt vermutlich von der Hand S. Mantuanis. Die letzte Seite ist leer. Gelbliches Papier; Wasserzeichen: Wappen mit Krone. (1)

der Rubrik „*musici instrumentales*“ im „*Status particularis Reg. S. C. Majestatis Ferdinandi II. de anno 1636–1637*“ nur die Spieler der Streichinstrumente geführt würden, trifft nicht zu. Vgl. *Musica disciplina* IX, 1955, 201 f.

<sup>10</sup> *Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts; Alessandro Poglietti, Ferdinand Tobias Ridter, Georg Reutter d. Ältere*. Bearb. v. H. Botstiber. Einl., XVIII = DTÖ, Jg. XIII, 2.

<sup>11</sup> J. K. Kerll, *Ausgewählte Werke*. Eingel. u. hrsg. v. A. Sandberger, T. 1, Einl. XCI f., Anm. 8 = DTB II, 2.

<sup>12</sup> A. Orel, a. a. O., 140.

<sup>13</sup> Mitteilung der Staats- u. Universitätsbibliothek Hamburg v. 10. August 1955.

2. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. 5396, seit 1945 verschollen.  
Bl. 14: *Regulen der Composition von den Con: et dissonantien: abgefaßt von den berühmten Cammerorganisten Alexandro Polietti von deß itz Regierenden Kaiserß Leopoldo: geschrieben von Johann Adam Reinken.* 126 Bl.; auf Bl. 12 von J. P. Sweelincks eigener Hand Canon a 4. *Sine Cerere & Baccho friget Venus J. P. S.* auf Bl. 13 *Jan P. sweelinck.* Darunter 5 Zeilen Noten ohne Text; neben der letzten Zeile rechts: *Ter eeren des vromen Jongk-/mans Henderick Sdeytmán, / van Hamborgh. is dit / geschreven by my Jan P. swelick / Organist tot Amsterdam op den 12. Novemb. 1614.* Auf Bl. 1 stand vermutlich *Musicae artis praecepta*; Bl. 2–11 und 112–126 waren leer<sup>14</sup>. Reinkens Abschrift erfolgte wohl noch zu Lebzeiten Pogliettis, also vor 1683. (2)
3. Wien, Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde. Ms. 1307 / Schulen.  
*Ein compendiose Relation von den Contrapunct von H[er]r[n] Joanni Casparo Kerl. S. 33: Annotata zu den Contrapunct d'Allessandro Poglietti libero et sciolto.* Hochformat 330 : 220 mm; 28 Blätter (einschließlich Umschlag und Vorsatzblätter) in unregelmäßiger Lagenblattanzahl. Davon sind 49 Seiten gezählt. Gelbliches Papier; wappenförmiges Wasserzeichen. Abschrift ca. 1700, vermutlich in Wien; Kopist ungenannt. Aus dem Besitz Erzherzog Rudolfs. (3)
4. Wien, Archiv des Minoritenklosters, Abt. B, Musikalische Handschriften, Nr. I o.  
*Modo componendi dal Sig[no]re Gio[vanni] Gasparo Kerl Maestro di Capella del Sereniss[imo] Ellettore di Baviera a Monaco.* Bl. 13<sup>v</sup> *Il fine del modo componendi dal Sig. Giovanne Casparo Kerl Maestro di capella del Sereniss: Elettore di Baviera a Monaco.* A[nno] 1720 die 26. Februarij. In der Mitte von Blatt 1<sup>r</sup> oben ist von anderer Hand hinzugefügt *Ad usum Fr[atris] Venantii Stanteyski.* Hochformat 337 : 215 mm. 16 Blätter in einer Lage (acht in der Mitte gefaltete Großblätter). Das letzte Blatt ist leer. Gelbliches, grobkörniges Papier; Wasserzeichen: eirundes Ornament. Der ungenannte Schreiber ist, wie bereits A. Sandberger mitteilt, der langjährige Regenschori am Minoritenkonvent und Komponist P. Alexander Giessel<sup>15</sup>. (4)

Der Hauptteil von (1), (3) und, nach Botstiber, wohl auch von (2) ist in 28 Kapitel (Caput I–XXVIII) gegliedert, von denen die letzten sechs die Lehre des doppelten Kontrapunktes behandeln. In (4) ist der Inhalt in derselben Weise angeordnet, doch wird das erste Kapitel von (1) und (3) auf zwei Kapitel verteilt, indem die Lehre von der Quart ein eigener Abschnitt behandelt, ohne daß dieser gegenüber (1), (3) inhaltlich Neues brächte. Dadurch verschiebt sich die in (4) verdeutschte Kapitelzählung („Bericht“) um einen Stellenwert, so daß (1), (3) Caput II, dem „dritten Bericht“ in (4) usf. entsprechen. (4) bricht mit dem 24. Bericht ab, unter dem die bei (1), (3) auf sechs Kapitel verteilte Lehre des doppelten Kontrapunktes zusammengefaßt wird.

Abgesehen von dem durch Botstiber behaupteten Zusammenhang zwischen (1) und (2), der heute freilich nicht mehr überprüft werden kann, läßt sich keine Quelle als Kopie einer der genannten anderen Quellen ansprechen. Trotz Vollständigkeit und oft wörtlicher Übereinstimmung von (1) und (3) verbieten Unterschiede im einzelnen, Fehler, Kürzungen im Anhang und voneinander abweichender Schluß,

<sup>14</sup> Zitiert nach H. Botstiber und Titelkopie in der Staats- u. Universitätsbibliothek Hamburg. Offenbar wurden die Kanons von der Hand Sweelincks (Faks. und Übertragung in *Werken van Jan Pieterszoon Sweelinck*. Deel IX. 1901, 77, 81, 83, 85) später mit Reinkens Abschrift vereinigt.

<sup>15</sup> Der aus Böhmen gebürtige P. Venantius Stanteyski (geb. 1671, gest. 5. Dez. 1729 in Wien) war Vikar und Organist in den Minoritenklöstern Wien, Linz, Brünn und seit 1705 Regenschori im Minoritenkloster Wien. Der auch als Komponist hervorgetretene P. Alexander Giessel aus Schlesien (geb. 19. März 1694, gest. nach 1729) war sein Nachfolger seit 1726. A. Sandberger, a. a. O., LXXI, Nr. 12 u. 14; Eitner, Quellenlexikon (Giessel).

vor allem aber die Zuweisung an verschiedene Verfasser die Annahme einer unmittelbaren Beziehung zwischen ihnen. Hingegen stimmen (3) und (4) zwar in der Autorenangabe überein, doch weicht (4) bei grundsätzlicher Beibehaltung der Disposition von (1) und (3) durch Kürzungen, Zusätze, etwas veränderte Beispiele sowie in der Formulierung stärker von den beiden anderen Quellen ab. Dazu kommt ferner, daß (1) in Brünn, (2) in Hamburg, (4) in Wien geschrieben sind und (3) vermutlich ebendort angelegt worden ist, da diese Quelle wohl mit der in Traegs Verzeichnis von 1799 als „Kerl, *Compendiose Relatione, von dem Contrapunct. 3 Theile* g[es]chrieben“ angeführten Handschrift identisch ist<sup>16</sup>. Somit muß es von der unter den Namen Poglietti und Kerll handschriftlich verbreiteten Kompositionslehre noch mehrere Abschriften in Österreich gegeben haben, die heute verschollen sind.

Bereits Sandberger und Botstiber haben die Frage der Verfasserschaft berührt<sup>17</sup>. Während sich Botstiber für Poglietti entscheidet, doch ohne überzeugende Gründe beizubringen, läßt Sandberger, mangels genauerer Einsicht in die Quellen, die ganze Frage offen. Er bezeichnet zwar Kerll als Verfasser eines theoretischen Leitfadens, behauptet aber keineswegs, wie Botstiber irrtümlich meint, dessen Identität mit obigen Quellen, sondern beruft sich auf Mattheson, der in der *Critica musica*<sup>18</sup> schreibt: „J. C. Kerl hat selbst eine *Regul nelle formatione delli Toni e Regole del Contrapunto, die heisset so: Due 8. o due 5. una nera non salva, quando sono in tempo die buona, l'una e l'altra. Und abermahl schreibt er: Una minima non salva due 5. ne due 8. se non per salto e contraria movimento, it[em] per sincopa.*“ Daraus konnte Sandberger mit Recht schließen, daß sich Mattheson im Besitz eines theoretischen Leitfadens von Kerll befunden habe; er stellt aber ausdrücklich in Abrede, daß die von Mattheson zitierte Regel Kerlls in (3) enthalten sei. Sie fehlt daher, wie nicht anders zu erwarten, auch in den Parallelquellen. Näheres teilt Mattheson über jenen Traktat Kerlls nicht mit. Er ließ sich jedoch auf Grund von R. H. Robbins Literaturverzeichnis als handschriftlicher Anhang zu einer Abschrift der *Musica poetica* von J. A. Herbst ermitteln<sup>19</sup>:

5. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. theor. 370 *Formatione delli Tuoni è Regole del Contrapunti D[e] S[ignore] C[asparol]? Kerl. (5)*

Diese nur sechs Seiten umfassende Tonarten- und (im wesentlichen) zweistimmige Kontrapunktlehre in italienischer Sprache mit praktischen Beispielen enthält u. a. in fast wörtlicher Übereinstimmung auch obige, von Mattheson zitierte Stellen<sup>20</sup>. Sie läßt weder in der Anordnung des Stoffes noch in den wiedergegebenen Regeln eine Verbindung mit (1)–(4) erkennen und scheidet daher aus deren Überlieferungszusammenhang aus. Dagegen begegnet das in (5) breit dargestellte Transpositionswesen der zwölf Kirchentönen, das in (1)–(4) vollkommen fehlt, in

<sup>16</sup> Frdl. Mitteilung von Frau Archivdirektor Dr. H. Kraus v. 8. März 1957. Nach Traegs Verzeichnis von 1799 auch von E. L. Gerber, *Neues Tonkünstler-Lexikon* III, 37 erwähnt.

<sup>17</sup> H. Botstiber, a. a. O., XVIII; A. Sandberger, a. a. O., XLVI.

<sup>18</sup> Hamburg 1722, I, 22.

<sup>19</sup> R. H. Robbins, *Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz*. Berlin 1938, 112. Die Abhandlung Kerlls fehlt in der bibliographischen Übersicht bei Hein.

<sup>20</sup> Zur zweiten Regel steht noch der Zusatz „*si devono pero sempre scivare l'ottave è le quinte in battuta una doppo l'altra die fanno brutto sentire.*“ Für die Synkope folgt ein eigenes Beispiel.

gleicher Ausführlichkeit in Murschhausers *Academia musico-poetica bipartita*<sup>21</sup>, der sich in der Vorrede ausdrücklich auf seinen „werthesten Herrn Lehr-Meister Johann Caspar Kerll/ sel. (welcher aus gnädigster und Mildreichster Verordnung des Durchl. Ertz-Hertzoglichen Hauses Oesterreich/ von dem weltberühmten Carissimo zu Rom ad Sanctum Appolinarem Capellae Magistro p.m. in der Composition die Unterweisung empfangen / und mit seiner erworbenen Virtu gleiches Lob verdienet/)“, beruft. Damit ist die Verfasserschaft Kerlls von (5) außer Zweifel gestellt.

Wer aber ist der Verfasser der Poglietti, bzw. Kerll zugeschriebenen Quellen (1)–(4)? Ein Vergleich mit der Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard<sup>22</sup> hat ergeben, daß die genannten Quellen nicht nur in Bezug auf die Gliederung des Stoffes nach Kapiteln und Absätzen, sondern meist wörtlich samt den zahlreichen Beispielen mit dem *Ausführlichen Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* Christoph Bernhards übereinstimmen. Damit treten zu den sechs bisher bekannten Handschriften dieses Leitfadens, der bloß eine „stark kürzende Umarbeitung“ des *Tractatus compositionis augmentatus* Bernhards<sup>23</sup> ist, einschließlich der verschollenen Hamburger Quelle (2), vier weitere hinzu.

Sowohl der *Ausführliche Bericht* als auch der *Tractatus compositionis augmentatus* enthalten einen kurzen, im wesentlichen gleichlautenden Anhang, der die Lehre vom doppelten Kontrapunkt in sieben Kapiteln behandelt. Er ist von Müller-Blattau, der beide Abhandlungen samt Bernhards Singfundament *Von der Singekunst oder Manier* veröffentlicht hat, nach dem *Ausführlichen Bericht* nicht nochmals abgedruckt worden. Den 28, bzw. 24 Kapiteln in (1)–(4) entsprechen daher in der Neuausgabe von Müller-Blattau der *Ausführliche Bericht* Caput I–XXII und anschließend der Anhang (*Von denen doppelten Contrapuncten*) Kapitel 64–69 des *Tractatus*, da das letzte Kapitel 70 (*Vom vierfachen Contrapuncto*) in den neu hinzugewonnenen Quellen stets fehlt.

Auf den nunmehr als geistiges Eigentum von Schütz-Bernhard identifizierten Hauptteil folgt in (1), (3), (4) ein auf eine gemeinsame Quelle zurückgehender Anhang, der eine Reihe von herkömmlichen Kontrapunktregeln in knappen Leitsätzen, doch ziemlich unsystematisch zusammenfaßt und zahlreiche Beispiele als praktische Nutzenanwendung folgen läßt. Der Verfasser steht nicht fest, denn der Name Poglietti in der Überschrift von (3) „*Annotata zu den Contrapunct d'Alessandro Poglietti libero et sciolto*“ kann sich in diesem Zusammenhang (entgegen Botsibers Meinung<sup>24</sup>) wohl nur auf „*Contrapunct*“ (d. h. auf den vorangegangenen, J. C. Kerll zugeschriebenen Hauptteil), nicht auf „*Annotata*“ beziehen, während die Zuweisung an J. C. Kerll durch den Schlußvermerk mit Autorangabe auf Blatt 13<sup>v</sup> in (4) sicher unmaßgeblich ist. Im übrigen lauten die Überschriften in (1) bloß „*Annotata zu der [!] Contrapunct*“ und in (4) „*Appendix. Etliche nuzliche Observationes in dem Contrapunct*“. Eine inhaltliche Abstimmung auf den *Ausführlichen Bericht* läßt sich, abgesehen von grundlegenden Stimmführungsregeln, die hier wie dort wieder-

<sup>21</sup> Nürnberg 1721, Vorrede. Leider ist der zweite Teil von Murschhausers Werk, der von den „*Contra-Punct Schulen*“ handelt „und neben mehr anderen hierzu gehörigen Musicalischen Documentis auch einen *Appendice, oder Anhang von denen Licentis und Figuris Poeticis*“ enthalten sollte (offenbar infolge der gehässigen Kritik durch Mattheson) nicht mehr erschienen.

<sup>22</sup> Vgl. Anm. 3.

<sup>23</sup> Müller-Blattau, a. a. O., 11.

<sup>24</sup> H. Botsiber, a. a. O., Einl. XVII.

kehren, nicht erkennen. Am ausführlichsten ist der Anhang in (1). Zunächst werden 29 Gebote und Verbote samt einigen kurzen, erläuternden Beispielen angeführt. Daß sie kein Italiener, sondern ein heimischer Lehrmeister verfaßt hat, geht aus dem zweitvorletzten Leitsatz hervor: „*Item wirdt noch ein species zuegelassen in die 4 Notten von einer batutten, das heißen die Welschen [!] nota cambiata*“<sup>25</sup>. Es folgen dann unter „*Notanda*“ noch einige kurze Erläuterungen und mit der Überschrift „*Exempla von Contrapunct auf die vorige Regl zu beßerer Erklerung componiert*“ sechzehn zweistimmige Kontrapunktbeispiele im Artensystem mit mannigfachen rhythmischen und melodischen Varianten, wie solche auch Zacconi und Berardi<sup>26</sup> bringen. Die Vorliebe für derartige Übungen ist zweifellos durch die hohe Bedeutung, die der Variation im 17. Jahrhundert zukommt, gefördert worden. Der Cantus firmus liegt stets in der Unterstimme. Auf die Fuxschen Arten von ganzen Noten, Halben und Vierteln in der Gegenstimme folgen zuerst Achtel („*Chromae*“) dann „*Ligaturae*“ und Beispiele für „*syncopationes*“ (Viertelpause, punktierte Viertel, Achtel, punktierte Viertel, Achtel usw. in demselben Rhythmus), „*de gradu*“ (Viertel mit Achtel im Sekundanschluß), „*Tutti salti*“ (durchweg Achtel) sowie an rhythmisch und melodisch weniger strenge Vorschriften gebundene Beispiele in (punktierten) Vierteln und Achteln, worauf ziemlich unsystematisch neuerlich „*syncopationes*“ und „*ligaturae*“ und dann die noch fehlende Gattung vier Noten gegen eine ohne besondere Bezeichnung folgen.

In den vier anschließenden, z. T. mit „*Fuga*“ bezeichneten dreistimmigen Beispielen liegt der C. f. ebenfalls stets in der tiefsten Stimme, während die Oberstimmen fugiert sind; ebenso sind in den fünf vierstimmigen Beispielen mit C. f. im Baß die Oberstimmen z. T. fugiert. „*Hiernach folgen etliche exempl von den Contrapunct alla 8<sup>a</sup>, alla 10, alla 12<sup>a</sup>.*“ Die Umkehrungen sind stets ausgeschrieben. Dann „*folgen etliche Subiecta zu erzeugen, wie man solde formieren solle*“. Es sind rhythmisch und melodisch einfache Thematik, an denen die reichliche Verwendung von Chromatik bemerkenswert ist. In (3) und vor allem in (4) fehlen viele Kernsätze und Beispiele. Ein Einschub in (4), der sich auf die Anzahl der Tonarten, deren Schlüsselung und teilweise Transposition bezieht, ist für das Chivattenproblem von Interesse. Die Figurenlehre findet keine Erwähnung.

Der formlose Schluß zeigt keine Übereinstimmung, ebenfalls ein Beweis, daß die drei Quellen nicht unmittelbar miteinander zusammenhängen können. Während (1) in acht Regeln über die Auflösung von Synkoppendissonanzen und die gerade Bewegung nach vollkommenen Konsonanzen im mehr als zweistimmigen Satz handelt, worauf der Schluß- und Schreibervermerk auf Bl. 42<sup>r</sup> folgt, enthält (3) abschließend eine kurze Taktlehre und zwei Ricercari a 5 und 6 soggetti, die in Cod. 18580 der Nationalbibliothek Wien J. C. Kerll zugeschrieben werden<sup>27</sup>, und (4) verschiedene Bemerkungen über verminderte und übermäßige Intervalle, über die Verwendung von Achtelnoten, Ligaturen und einzelnen Intervallen, die mit „*Caput decimum*“ abbrechen. Die Zusätze sind zweifellos, der Formulierung nach zu schließen, dem lebendigen Kompositionsunterricht nachgeschrieben worden.

Ist dieses Ergebnis auch in gewisser Hinsicht enttäuschend, so bezeugt es andererseits doch schlagend die Verbreitung der Schütz-Bernhardschen Lehre im deutschen Südosten, wo sie offenbar schon sehr frühzeitig Fuß gefaßt hat. Es fällt nämlich auf, daß in (4) Kerll als Münchner Hofkapellmeister bezeichnet wird, was er nur 1656–1673 war, da er nach seiner Rückkehr aus Wien nach München dieses Amt dort nicht nochmals bekleidet hat; somit scheint ihm der Traktat schon vor 1673 zugeschrieben worden zu sein. Ferner dürfte nach (2) auch die Zuweisung an

<sup>25</sup> Gemeint ist die Wechselnote auf relativ betontem Taktteil bei Bewegung in Viertelnoten.

<sup>26</sup> K. Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*. Leipzig 1956, 31 f.

<sup>27</sup> A. Sandberger, a. a. O., Einl. XCI.

Poglietti zu dessen Lebzeiten erfolgt sein, denn es ist nicht anzunehmen, daß Reinken, der beim Tode Pogliettis (1683) bereits 60 Jahre alt war, die Abschrift erst im hohen Alter besorgt hätte. Der bisherige terminus ante quem des *Ausführlichen Berichts*, der durch die mit Dresden, 8. Mai 1682, datierte Abschrift Johann Kuhnnaus gegeben ist<sup>28</sup>, würde sich damit um über ein Jahrzehnt gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hin zurückverschieben. Da andererseits der dem *Bericht* zeitlich vorausgehende *Tractatus* nicht vor 1657 entstanden sein kann<sup>29</sup>, so scheint die Kurzfassung der Schütz-Bernhardschen Lehre tatsächlich schon wenige Jahre nach ihrer Abfassung nach dem Süden gelangt und dort in mehreren Abschriften verbreitet gewesen zu sein.

Besonderes Gewicht erhält diese Annahme durch einen erst kürzlich von A. Kellner in der Regenterei des Benediktinerstiftes Kremsmünster nachgewiesenen Musiktraktat Pogliettis<sup>30</sup>, der alle die Praxis eines Organisten betreffenden Fragen (Registrierung, Generalbaß, Fingersatz u. a.) oft recht eingehend behandelt und nach bisheriger Kenntnis die ausführlichste musiktheoretische Abhandlung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Österreich ist. Sie enthält zwar keine Kompositionslehre, läßt aber klar erkennen, daß Poglietti die Schütz-Bernhardsche Lehre vielleicht schon vor dem Jahre 1666, sicher aber vor 1676 kennen gelernt hat. Bevor die Frage der fälschlichen Zuschreibung des *Ausführlichen Berichts* an Kerll und Poglietti und die Möglichkeit eines Plagiats erwojen wird, sei daher zunächst das Verhältnis dieses im folgenden als Quelle (6) bezeichneten Traktats zu den bisher besprochenen Quellen überprüft. Der Titel lautet:

6. Kremsmünster, Benediktinerstift, Regenterei. L 146.

„*Compendium oder Kurtzer Begriff und Einführung zur Musica. Sonderlich einem Organisten dienlich. Worinnen Erstlich von der Orgel, dem Clavir, dessen gebrauch, denen Thonen, der Partitur, Accompagnirung, Toccaten, Fugeten, Ricercaren, Praeludien, sowol bey dem Choral, als sonsten zu gebrauchten tractirt wird. Sodann seind auch in Appendice mancherley Caprizien angeführt, wie man auf dem Clavier unterschiedlicher Thür, Voglgesänger, und anders imitiren möge. Zusamben Componirt und gesetzt durch der Röm. Kais. May. Camerorganisten Allessandro Poglietti. Anno M.DC.LXXXVI.*“ Hochformat, 70 nicht folierte Blätter. Der Schreiber ist unbekannt, doch könnte er möglicherweise identisch mit jenem von Quelle (3) sein. Die Handschrift wurde im Jahre 1676 von P. Sigismund Gast, der von 1670—1678 die Stiftsmusik in Kremsmünster leitete und mit Pogletti persönlich bekannt war, erworben. (6).

Poglietti stellt einleitend fest, daß das *Compendium* „so allein in Principiis der Orgel und Claviers bestehet“, keine Kompositionslehre enthält, kündigt eine solche aber an, indem er sich auf sein „unter handen habendes Opus, worinnen weitleunffig von der Musik, deren Reglen, Exemplen, dem rechten Contrapunct und wie herauß die Music nach dem gehör regulariter zurichten seye“, bezieht. Es folgen zwei Skizzen von Orgelpfeifen und die Darstellung der äußeren Ansicht einer einmanualigen Orgel mit Pedal, deren beide Flügel geöffnet sind. Auf der oberen Randleiste steht als Inschrift „*Laudate Dominum in cordis et organo MDCLXXVI*“. Zweifellos bezieht sich die Jahreszahl auf die Abfassung des *Compendiums*. Fraglich bleibt nur, ob die Divergenz zur Jahreszahl in der Titelangabe ein Schreibversehen ist. Nach einem zeitüblichen historischen Exkurs kommt Poglietti

<sup>28</sup> Müller-Blattau, a. a. O., 9.

<sup>29</sup> B. Grusnick, Art. *Christoph Bernhard* in MGG I, 1786.

<sup>30</sup> A. Kellner, *Musikgedichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel-Basel 1956, 245.

sogleich auf die Programmmusik, die ihm sichtlich am Herzen liegt, zu sprechen: „*Herentgegen können auch etliche Gattungen der Vögl mit ihren lieblichen Singen des Menschen Herz dermaßen einnemen, das es billich zu verwundern: können auch dergleichen Stimmen der Vögl auf dem Instrument nachgefolgt werden, gleichwie zu End dieses generis, allwo solche Capricien specificirt sein, wird können abgenommen werden . . .*“ Auf eine Anweisung für den Gebrauch der Orgelregister mit wertvollen Registrierungsangaben (Manual, Pedal und Rückpositiv) folgen eine Elementarlehre (Noten, Pausen, Schlüssel, Transposition, Taktzeichen, Taktarten, Solmisation), traditionelle Konsonanzentabellen, eine mathematische Darstellung der Intervallverhältnisse, sowie eine aufschlußreiche Fingersatzlehre mit zahlreichen Beispielen, darunter auch Auszierungen, wie „*Trilli Gagliardi*“, „*Trillo*“ und Mordent. Auf Athanasius Kircher wird Bezug genommen, dessen *Musurgia universalis* Poglietti sicher gekannt hat.

Dann bespricht Poglietti die acht „*Toni chorales*“ samt dem *tonus peregrinus* und anschließend die zwölf Kirchentöne beginnend mit *d* als erstem Kirchenton. „*Hierzue hab ich guet geachtet, etliche Praeludia, Cadenzen und Fugen beyzusezen, welche über die acht Choral Ton gerichtet sein und zu Vespern wie auch Ämbtern sehr tauglich zu schlagen.*“ Sie dürften mit den „*Cadenze et Praeludia cum Fuga p. 8 tonos*“ in einem Ms. „*Ad Usum Fr[at]ris Venantii Stanteysky*“<sup>31</sup> des Wiener Minoritenkonvents identisch sein und entsprechen jener neuen Tonartenordnung, die u. a. Carissimi, Bertali und Mattheson behandeln<sup>32</sup>. Die anschließende, etwa 40 Seiten umfassende Generalabflehre enthält neben zehn Hauptregeln zahlreiche Beispiele, die sich allerdings meist auf die Bezifferung der Baßstimme beschränken und nur einmal die drei- und vierstimmigen „Griff“ der rechten Hand mit einer die Singstimme überschneidenden melodischen Linie andeuten. In weiteren Beispielen, die teilweise Carissimi als Verfasser angeben, bleibt leider das für die rechte Hand ausgesparte System leer. Unvermittelt folgt dann als Beispiel, „*wie die transpositiones durch das ganze clavier geschlagen werden*“, ohne Verfasserangabe ein „*Capricio sopra do re mi fa sol la, la sol fa mi re do*“, das identisch ist mit jenem schon von Seiffert und Botstiber erwähnten merkwürdigen Stück über die Solmisationssilben von John Bull aus dem Fitzwilliam Virginalbook und später unter Pogliettis Namen gedruckt wurde<sup>33</sup>. Daran schließt „*eine beschreibung, wie man ein Canon schlagen oder singen soll*“ mit praktischen Beispielen (Zirkelkanon a 5 voc.; „*Canon a 2 vice versa*“, „*Canon a 2a contraria*“, „*Canon a 3 im Triangel*“), „*wie aber solche entspringen und componiret werden, soll im folgenden Buech von der Composition handlend tractirt werden*“. Nach einem Hinweis, „*wie man ein Instrument mit gebührlichen numeris der Saitten beziehen soll im Subbaß*“ und „*wie man ein Instrument rain und perfect stimmen soll*“, kommt Poglietti wieder auf sein Lieblingsthema zurück und bringt im Ausmaß von zwei bis dreizehn Takten Incipits von „*allerhand Capricien, so auf dem Instrument unterschiedliche Harmonias sowol der Vögel als anderen Klang imitiren: Bergwerckh oder Schmidten Imitation, Der Khüchalter, Die welsche Kinder-Wiegen sonst Piva genandt, Pindter Imitation, Die Leyren, Französische Mode, Alter Weiber-Krieg am Wienerischen Graben, Glocken-Geleith an der Pauren Kirchtag, Imitation von dem Canari Vogl, Imitation von der Nachtigal [= Beginn des Capriccio per lo Rossignolo], Imitation des Guggu, Hennen Geschrey, Hannen Geschrey [beide aus der Canzon vber dass Henner vnd Hannergeschrey] Lamento oder Der Tott [Beginn von „la decapitation“ aus Pogliettis Suite „Sopra la rebellione di Ungheria“]*“.

Den Beschluß bilden Ricercare mit mehreren Subjekten, je ein kurzes Beispiel für den doppelten Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime, und der neuerliche Hinweis auf

31 H. Botstiber, a. a. O., Einl., XVII.

32 Vgl. Anm. 37.

33 *The Fitzwilliam Virginal Book*. Ed. by J. A. Fuller-Maitland and W. Barclay-Squire. Vol. I, Leipzig Nr. LI, 183 ff.; M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig 1899, 66, 181. Anm. 4. Vermutlich ist das Stück nach (6) unter Pogliettis Namen gedruckt worden; H. Botstiber, a. a. O., Einl. XVII.

seine Kompositionslehre: „Daß andere Exempla [des doppelten Kontrapunkts] noch mehr zu finden sein, ist wahrhaftig, dan es werden solche gefunden, die sich mit der Terz, Quart, Quint 6<sup>t</sup>, 7<sup>t</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>ma</sup> vmbkheren, von welchen zu discuirren aniezo die Zeit solches nit zuelasset, sondern dieses soll in denen Compositions Reglen eingebracht werden. — Deßgleichen auch von verbottenen Sprüngen, von Dissonanten, von Ligaturn und Syncopation, von dem Transitu, von den figuris superficialibus, de Superfectione, de Subsumptione, de Variatione, de Multiplicatione, de Eclysi, de Retardatione, de Heterolepsi, de Quasi-Transitu, de Abruptione, de Anhanu [!] und dergleichen. — Was anlangt die Canzonen auszuführen, hat man eben solche Observanz wie in Ricercaren; die Praeludia und Toccaten aber haben kein gewisse Regl, sondern werden pro libitu des Organistens producirt, doch muelß man observiren, daß man das End dem Anfang gleich !: was den Ton anlangt :/ formire.“

Der letzte Absatz erweist klar den Zusammenhang der von Poglietti erwähnten Kompositionslehre mit dem *Ausführlichen Bericht* Chr. Bernhards. Die Motivierung des freien Dissonanzgebrauchs mittels der Figurenlehre, der terminus technicus „*figurae superficiales*“ sowie Benennung und Reihenfolge der einzelnen Figuren stammen aus ihm, ohne daß der Name Bernhards allerdings genannt würde. Das läßt den Verdacht aufkommen, daß sich Poglietti selbst als Verfasser der unter seinem Namen kursierenden Quellen (1) und (2) bezeichnet hat, denn eine zweite von diesen abweichende, ebenfalls Poglietti zugeschriebene Kompositionslehre ist nicht nachweisbar. Der Zusammenhang zwischen (1) und (6) wird außerdem durch die verbalhornte Überschrift „*Anhanus*“ (statt Anhang) über den auf die Figurenlehre in (1) folgenden Anhang vom doppelten Kontrapunkt erhärtet. Dasselbe verbalhornte Wort kehrt auch in (6) nach Aufzählung der Figuren wieder, als ob es sich um einen weiteren lateinischen Figurenbegriff handelte. Andererseits kann nicht übersehen werden, daß Poglietti doch kaum folgenden Satz unverändert gelassen hätte: Quelle (1): *Caput XV, de subsumptione*, 4) „*Wan man der noten an [=am] endt eine anhängt, so kundt man sie subsumptionem postpositivam nennen; in singenden Sachen heissen sie die Italianer [!!!] zuweihlen anticipatione della stylta [= syllaba], zuweihlen errare [= cercare]*“. Ungeklärt bleibt auch die Frage, wie Reinken zu einer mit Poglietti bezeichneten Vorlage gelangte, zumal es ja viel näher gelegen hätte, eine solche Bernhards zu erhalten, der neben ihm 1664–1674 als Jakobikantor in Hamburg wirkte. Gerade aus dieser Zeit aber dürfte die Abschrift Reinkens stammen.

Daß sich Kerll als Verfasser des *Ausführlichen Berichts* bezeichnet hätte, läßt sich nicht nachweisen und ist auch ganz unwahrscheinlich. Er hatte, wie schon erwähnt, einen eigenen kurzen Leitfaden verfaßt, der, ebenso wie seines Schülers Fr. X. Murschhausers *Academia musico-poetica bipartita*, keine erkennbaren Zusammenhänge mit (1)–(4) aufweist. Zumindest die Zuschreibung an Kerll muß daher von dritter Seite erfolgt sein, entweder um den protestantischen Verfasser zu verschweigen, oder, falls die Abschriften anonym nach dem Süden gelangten, um ihnen mehr Gewicht zu verleihen. Bezeichnend ist, daß das protestantische Choralbeispiel „*Aus tieffer Noth schrey ich zu dir*“ (67. Capitel „*Von dem Contrapuncto in Duodecima*“ Absatz 7) in (1), (3) und (4) fehlt.

Die fälschliche Zuweisung des *Ausführlichen Berichts* an Poglietti und Kerll läßt auch Antonio Bertali als Verfasser der in (1) auf Blatt 28<sup>v</sup> folgenden knapp ge-

faßten, in deutscher Sprache formulierten „*Regulae compositionis*“ unsicher erscheinen, obgleich sie nichts enthalten, was einen italienischen Komponisten und Theoretiker als Verfasser in Frage stellen könnte. Gestützt wird die Verfasserschaft Bertalis durch eine erst kürzlich von A. Kellner bekannt gemachte zweite Quelle dieses Leitfadens, die sich mit der Überschrift „*Instructio Musicalis Domini Antonii Berthalli 1676*“ — im folgenden als (7) bezeichnet — in der Regenterei des Stiftes Kremsmünster befindet<sup>34</sup>. Beide Abschriften stimmen im Wortlaut und in den Beispielen fast durchweg miteinander überein. Nur in der abschließenden Tonartenlehre erweist sich (7) als die vollständigere Quelle.

Der Leitfaden hält sich im wesentlichen in konventionellem Rahmen, ohne originelle Züge aufzuweisen. Er zerfällt, ohne es äußerlich anzudeuten, in zwei Teile. Der erste Teil enthält eine kurzgefaßte Konsonanzen- und Dissonanzenlehre. Der zweite Teil wird mit den Worten „*Compositio est duplex, regularis et irregularis*“ eingeleitet. Doch geht Bertali auf den Unterschied zwischen der „*Compositio regularis, welliche ohne Basso continuo oder beyhilff einer accompagniamenth für sich selber kan gemacht werden*“ und der „*Compositio irregularis*“, die „*erst durch den undtergezogenen Bassum continuum rectificiert würd*“, nicht ein, sondern behandelt, obgleich letztere „*dieser Zeit wegen ihrer Facilitet mehrer gebrauchig*“ nur die *Compositio regularis*“, die „*umb ein beßers Fundament zu bekommen tauglicher*“ sei. Nach dem bekannten Artensystem werden zuerst ganze Noten, Halbe, Viertel und gemischte Notenwerte gegen einen Cantus firmus gesetzt, wobei der doppelte Kontrapunkt der Duodezime, der Oktave und der Dezime bei den beiden mittleren Gattungen mitbehandelt wird. Als „*Species quinta*“ folgt ähnlich wie bei A. Banchieri ein „*Contrapunctum cum Fuga*“<sup>35</sup>, in dem die Gegenstimme ein kurzes Thema selbst in der Quinte beantwortet. Dabei wird der Unterschied zwischen Fuga contraria, die in der Umkehrung die Ganz- und Halbtonabstände genau beachtet, und Fuga reversa, die diese einschränkende Bestimmung nicht kennt, erläutert.

Unvermittelt folgen darauf Anweisungen für die Bildung vierstimmiger Kadenzen. (Im folgenden wird die Vermutung bestätigt, daß an dieser Stelle ein Teil fehlt.) Der einzige Name, der am Ende im Zusammenhang mit der überlieferten Lehre der zwölf Kirchen-tonarten genannt wird, ist Adam Gumpelzhaimer, dessen Leitfaden bekanntlich bis in das Ende des 17. Jahrhunderts zahlreiche Neuauflagen erlebte<sup>36</sup> und Bertali daher wohl bekannt sein konnte. Er zählt zuerst nach der „*alten Beschreibung wie Adam Gumpelshaimb*“ die zwölf Kirchentöne (als *Toni naturali* und *Toni transportati per b molle*) auf, denen er dann die „8 Toni“ die „*aniezo*“ gebraucht werden, folgen läßt.

„ <i>Autenticus</i> “	1 te Ton D A F
„ <i>Plagalis</i> “	2 te — G D b
	3 te — A E C
	4 te — E H G
	5 te — C G E
	6 te — F C A
	7 te — D # F A [sic]
	8 te — G D h“

Diese neue Tonartenordnung entstand aus der katholischen Organistenpraxis mit Rücksicht auf die acht z. T. transponierten Psalm-töne. Auch die Praeludien, Kadenzen und Fugen Pogliettis aus (6), „*welche über die acht Choral Ton gerichtet sein*“ und die „*Praeambula*

<sup>34</sup> A. Kellner, a. a. O., 245.

<sup>35</sup> K. Jeppesen, a. a. O., 30 f.

<sup>36</sup> A. Adrio, Art. *Gumpelzhaimer* in MGG V, 1112 ff.

oder *Versus nach Ordnung der 8 Kirchen- oder Chorthonen*“, die der deutschen Übersetzung von Carissimis *Ars cantandi* (Augsburg 1693) beigegeben und von Commer veröffentlicht worden sind, halten die gleiche Tonartenfolge ein. Mattheson bemerkt dazu, daß „die Italiener und heutige Komponisten sich statt der 12 Kirchtöne einer anderen Art bedienen, ihre modulationes zu unterscheiden und zu nennen“ und zählt ebenfalls die obigen acht Tonarten, die „schier die bekanntesten und vornehmsten sind“, in der gleichen Reihenfolge auf<sup>37</sup>. Sie lassen den Wandel, den der Tonartbegriff durch Übertragung auf versetzte Tonarten gefunden hatte, deutlich erkennen. Bertali geht aber noch einen Schritt weiter in Richtung auf die Dur-Molltonalität zu, wenn er in (7) abschließend schreibt: „*Pro ultimo bin ich neben viellen anderen uirtuosi der französischen Meinung, daß nit mehr als zwey Toni seindt, einer per B moll, der ander per quadro von ihnen genendt. V[erbi] g[ratia]: aus den D Moll oder D Duro, aus den G Moll oder G Duro und seze die Proba hierbey, daß ich aus den 2 Ton alle die 12, so ich auffgesetzt, heraus pringen kan.*“ Es sind das die Tonarten d-moll, e-moll, f-moll, g-moll, a-moll, c-moll und G-dur, A-dur, C-dur, D-dur, E-dur und F-dur. Der Wechsel der Tonart im Verlaufe eines längeren Stückes und die Rückkehr in die Haupttonart (modern gesprochen die Modulation) wird als „der Zeit das Künstlichist“ bezeichnet, „gehört aber groß iudicium darzue“. Das an dieser Stelle in (1) befindliche Beispiel gehört zur Species quinta „*Contrapunctum cum Fuga*“ und steht in (7) an der richtigen Stelle. Der Schreibervermerk in (1) deutet auf Vollständigkeit hin. Ein Zusammenhang mit dem *Ausführlichen Bericht* ist nicht erkennbar. Dagegen besteht in der Verwendung des Artensystems Übereinstimmung mit den „*Annotata*“, doch ohne daß sich die Beispiele gleichen würden.

Bertali kann aber nur zum Teil Verfasser dieses Leitfadens sein, wenn er ihn auch gleichwohl zur Gänze zum Unterricht benutzt haben mag. Der zweite Teil stimmt nämlich bis auf die Anweisung zur Bildung vierstimmiger Kadenzen und die Tonartenlehre mit den kurzgefaßten deutschsprachigen „*Regulae Compositionis Autore Sign[o]re Charissimi*“ — im folgenden als (8) bezeichnet — überein<sup>38</sup>. Die Abschrift scheint nicht vor 1673 entstanden zu sein, da der unbekannte Schreiber in einer Randglosse auf G. M. Bononcinis *Musico prattico* (Bologna 1673) verweist. — Die „*Regulae*“ setzen sogleich mit der Lehre von der „*Compositio regularis*“ ein, enthalten also nicht den ersten Teil von Bertalis Leitfaden. Die Übereinstimmung erstreckt sich über die ersten fünf species. Manches ist bei Carissimi, manches bei Bertali durch Beispiele ausführlicher erläutert. Dann folgen in (8) als species VI „die Fuga, welche die vornehmste und alle andere in sich hat“, die bei Bertali ebenso fehlt wie die anschließenden neun „*Regulae in compositione trium vocum observandae*“ die, „so sie recht gemacht wird, vor die perfecteste billig wird gehalten, inmaßen sie die drey differentes Consonantes haben kan, als nemlich Unisonum, Tertiam aut Sextam et Quintam“. Beide Abschnitte fehlen bei Bertali. Mit ihnen wird die Lücke geschlossen, die in (1) und (7) zwischen der Lehre des zweistimmigen und vierstimmigen Satzes klappt. Letztere wird in (8) nicht mehr behandelt. Sie könnte daher ebenso wie der ganze erste Teil und die Tonartenlehre eine Ergänzung Bertalis sein, denn es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß nur

<sup>37</sup> Zitiert nach H. Riemann, a. a. O., 454. Auch als Einleitung zu der erwähnten Abschrift der *Musica poetica* von J. A. Herbst (vgl. Anm. 19) sind die Tonarten zunächst in dieser neueren Anordnung als „octo toni ordinarii“ aufgezählt, der die „sex toni del Signore Fux“ gegenübergestellt sind. J. C. Kerll, Fr. X. Mürschhauser und J. J. Fux halten an den alten Kirchentonarten fest. Fux betrachtet jedoch den Unterschied zwischen authentisch und plagal für unmaßgeblich. *Gradus ad Parnassum*. Viennae 1725, 230 f.

<sup>38</sup> Einen Mikrofilm der Handschrift (Berlin, Mus. ms. theor. 170) verdanke ich dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel.

Bertali aus Carissimi und nicht umgekehrt geschöpft haben könnte, obwohl beide Meister gleichaltrig waren (geb. 1605). Daß die nur in deutscher Übersetzung vorliegende Kontrapunktlehre Carissimis ursprünglich ausführlicher war, kann vermutet werden, läßt sich aber nicht beweisen. Sie kann sich jedenfalls ebensowenig wie der von ihr abhängige Leitfaden Bertalis an Bedeutung mit dem *Ausführlichen Bericht* Bernhards messen.

Ohne die Verdienste kleinerer Geister wie Daniel Hitzler, Johann Jakob Prinner oder Wolfgang Ebner<sup>39</sup> schmälern zu wollen, kann gesagt werden, daß Österreich im 17. Jahrhundert keinen führenden Musiktheoretiker aufzuweisen hat. Um so leichter konnte die Schütz-Bernhardsche Lehre dort Verbreitung finden. Die eingangs aufgezählten Handschriften in österreichischen Bibliotheken und Archiven beweisen es.

Damit im Zusammenhang gewinnt die Frage nach dem Verhältnis des *Ausführlichen Berichts* zum *Gradus ad Parnassum* an Bedeutung, da nicht anzunehmen ist, daß Fux, dessen pädagogisches Wirken sich seit etwa 1695 entfaltete<sup>40</sup>, ihn nicht unter der fälschlichen Zuschreibung an Poglietti oder Kerll gekannt hätte. Im Gegensatz zu Riemann, der das Bild dieses Meisters völlig verzeichnet hat und den *Gradus ad Parnassum* „schon zur Zeit seiner Abfassung“ für „veraltet“ hält<sup>41</sup>, ist in neuerer Zeit darauf hingewiesen worden, daß es sich um „das Werk eines geschichtsbewußten Geistes“ handle, „der tatkräftig die Folgerung zog im Sinne eines wahrhaft schöpferischen musikalischen Historismus, wie er geradezu einzigartig dasteht in der Geschichte der Musik“<sup>42</sup>. Diese schöne, aber etwas überspitzte Formulierung isoliert seine Leistung allerdings zu stark. Indem Fux an die Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts anknüpft, die ihm in Palestrina künstlerisch verwirklicht schien und deren Regeln er teils übersichtlicher, gründlicher und daher pädagogisch verwendbarer, teils auch summarischer darstellte, tat er dasselbe, was alle Lehrmeister der *musica poetica* des 17. Jahrhunderts getan haben, nur mit größerem Erfolg. Satztechnische Geheimnisse hat er nicht geoffenbart, sie waren längst bekannt, war es ihm doch auch nur darum zu tun, eine „leichte Lehrart auszufinden, nach welcher die Anfänger Stufenweise die Composition erlernen“. Auch das Geschichtsbewußtsein findet bereits in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts

<sup>39</sup> Daniel Hitzlers Lehrbuch *Extract auss der neuen musica oder Singkunst* (Nürnberg 1623), das fünf Jahre später eine zweite, vermehrte Auflage erlebte und wegen des darin entwickelten Systems der „Bebisation“ bemerkenswert ist, entstand in Linz, wo Hitzler seit 1611 an der evangelischen Landschulstiftung unterrichtet. Vgl. O. Wessely, Daniel Hitzler, in *Jahrbuch der Stadt Linz* 1951, Linz 1952, 282 ff. u. dessen Artikel *Daniel Hitzler* in MGG VI, 493 ff. — Johann Jakob Prinner, dessen „*musicalischer schlissl*“ (1677, Ms. Washington, Library of Congress, vgl. M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*. New York 1947, 427) mir leider unbekannt ist, wirkte 1652–1659 als Organist im Stift Kremsmünster, falls er mit dem von A. Kellner, a. a. O., S. 231, genannten Johann Jakob Preiner identisch ist, und später als Kapellmeister des Fürsten von Eggenberg in Graz sowie als Musiklehrer der Erzherzogin Maria Antonia. Vgl. Eitner (Prumerl!); O. Wessely, *Musik in Oberösterreich*. Linz 1951, 23; H. Federhofer, *Musikleben in der Steiermark* in *Die Steiermark, Land, Leute, Leistung*. Graz 1956, 239; P. Nettel, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in *Studien zur Musikwissenschaft* H. 8, 1921, 169. — Von dem kaiserlichen Hoforganisten Wolfgang Ebner (1612–1665) in Wien stammt die älteste Generalbaflehre auf österreichischem Boden. Das lateinische Original ist verschollen. Die deutsche Übersetzung in J. A. Herbst, *Arte prattica et poetica*, Frankfurt 1653, 43–47, u. d. T.: *Eine kurze Instruction und Anleitung zum Generalbaf: Vor diesem von Wolff Ebner / kaiserl. Maj. Ferdinandi III. Hoff-Organisten Lateinisch beschrieben / nun aber allen Liebhabern dieser Kunst zum besten in die Teutsche Sprach versetzt*.

<sup>40</sup> J. J. Fux, a. a. O., *Praefatio*. Vgl. E. Badura, *Beiträge zur Geschichte des Musikunterrichtes im 16., 17. und 18. Jahrhundert*. Univ. Innsbruck, phil. Diss. [mschr.] v. 1953, 72.

<sup>41</sup> H. Kiemann, a. a. O., 414 f. So bemängelt z. B. Riemann, daß Fux „den Schlüssel für das Verständnis der harmonischen Kunst Bachs“ nicht zu geben vermag!

<sup>42</sup> H. Birtner: *Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus*, in *Deutsche Musikkultur*. Jg. 7, 1942, 9.

Ausdruck, vielleicht nirgends deutlicher als in den Stilbegriffen Bernhards. Der *Gradus ad Parnassum* erweist sich als organisches Glied in der Kette zahlreicher Kompositionslehren des 17. Jahrhunderts, in denen die traditionelle Kontrapunktlehre trotz umwälzender stilistischer Neuerungen als lebendige und durchaus verbindliche Stimmführungslehre gelehrt wurde. Aus seinem Werk spricht derselbe Geist wie aus den bekannten Worten von H. Schütz, daß „in dem schweresten Studio *Contrapuncti* niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen, und dieselben gebühlich handeln oder tractiren könne, er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum continuum genugsam geübet“<sup>43</sup>.

Man hat bisher ganz übersehen, daß Fux nicht bloß den *stylus antiquus* nach dem bekannten Artensystem, das sich in Ansätzen schon bei G. Diruta (*Il Transilvano*, Venedig 1597) vorfindet<sup>44</sup>, behandelt, sondern auch den *stylus luxurians* (ohne ihn mit diesem Stilbegriff Bernhards zu belegen), den er in zahlreichen Werken praktisch anwendet, theoretisch anerkennt. Das beweisen die Kapitel „*De Stylo mixto*“, „*De Stylo rezitativo*“, „*De figura Variationis & Anticipationis*“ und z. T. auch das Kapitel „*De Stylo à Capella*“, in den die Vokalmusik mit Instrumentalbegleitung einbezogen wird, was Anlaß zu Hinweisen auf die Orchesterbehandlung gibt<sup>45</sup>. Obwohl die Figurenlehre begrifflich nur gestreift wird, lassen sich die in den genannten Kapiteln angeführten Beispiele unschwer im Sinne Bernhards als *Variatio* (Tab. 40, Fig. 9/10, Tab. 41, Fig. 2, 3, 4, 5, Tab. 42, Fig. 1, 2, 3), *Antizipatio* (Tab. 42, Fig. 4, 5, 6), *Passus duriusculus* (Tab. 43, Fig. 11), *Ellipsis* (Tab. 45, Fig. 15, 16), *Superjectio* (Tab. 40, Fig. 7/8, Tab. 45, Fig. 14, 17), *Multiplicatio*, *Abruptio* und *Heterolepsis* (Tab. 45, Fig. 13), *Mora* (Amenfuge, Tab. 54 mit Verweis auf Tab. 45, Fig. 10) formulieren<sup>46</sup>. Gleich Bernhard erblickt Fux das Neuartige des affektbetonten Stils in der freieren Dissonanzbehandlung, so etwa, wenn er über „*Variatio*“ schreibt, daß sie „à *communibus Contrapuncti regulis aberrare, quia de Consonantia in dissonantiam, de dissonantia rursus in dissonantiam salutando proceditur*“<sup>47</sup>. Auch Fux betrachtet unregelmäßige Stimmführungen solcher und ähnlicher Art als Prolongation einer im strengen Satz verwurzelten Urform, was aus seiner Erläuterung der „*Variatio*“ und der „*Mora*“<sup>48</sup> deutlich genug hervorgeht. Er führt sie ebenso wie Bernhard auf Stimmführungen zurück, die im strengen Satz beheimatet sind, bzw. läßt sie aus diesen erwachsen. Daraus ergibt sich für Bernhard wie für Fux die grundsätzliche Bedeutung des *stylus antiquus* für den freien Satz. Tradition ist für beide lebendige Gegenwart.

Die Übereinstimmung im Grundsätzlichen darf natürlich nicht die Unterschiede übersehen lassen, die zwischen beiden Lehrgebäuden, vor allem in methodischer Hinsicht, bestehen. Das Artensystem, das bei Bernhard nur durch die Begriffe „*Contrapunctus aequalis*“ und „*Contrapunctus inaequalis, diminutus, floridus*“

<sup>43</sup> H. Schütz, *Sämtliche Werke*. Bd. 8, hrsg. v. Ph. Spitta.

<sup>44</sup> K. Jeppesen, a. a. O., 30.

<sup>45</sup> J. J. Fux, a. a. O., 217 ff.; in der deutschen Übersetzung von L. Mizler (Leipzig 1742, 157 ff.).

<sup>46</sup> Die Beispiele sind nach der deutschen Ausgabe zitiert, wo sie bequemer zu vergleichen sind.

<sup>47</sup> J. J. Fux, a. a. O., 218.

<sup>48</sup> Betrifft die scheinbare Auflösung der Dissonanz nach oben, die Fux auf den Einwand des Josephus zur Erläuterung mit folgenden Worten auf die Urform reduziert: „*Quod tu Josephe hic tangis, id etiam ab excellenti quodam Musico circa hoc Amen objectum mihi est: non animadvertente Notam illam, nempe fusam post dissonantiam ascendentem, figuram esse variationis; & in gratiam motus, & melioris Cantus adjectam fuisse. Vide substantiam*“. S. 271; deutsche Übersetzung. S. 190 und Tab. 45, Fig. 10.

angedeutet ist, hat Fux wohl italienischen Mustern (Banchieri, Zacconi, Carissimi, Berardi., Bertali) nachgebildet, wobei das Neue nur in der Erweiterung bzw. Beschränkung auf die bekannten fünf Gattungen liegt. Ferner ist bei Fux die Formulierung der Stimmführungsgesetze mittels der bekannten vier Regeln<sup>49</sup>, mit denen er an A. Berardi anschließt, gegenüber den vielfältigen Abstufungen Bernhards, der alle möglichen Intervallverbindungen und Fortschreitungen im einzelnen auf ihre Eignung überprüft, vergrößert. Während z. B. Fux die gerade Bewegung nach vollkommenen Konsonanzen (verdeckte Quinten und Oktaven) im zweistimmigen Satz überhaupt ausschließt, worin ihm Bertali, Kerll und die „*Annotata*“ zu (1), (3) und (4) vorangehen (obwohl das Verbot in dieser allgemeinen Form selbst für den Palestrinastil zu rigoros ist<sup>50</sup>), läßt Bernhard einige Stimmfortschreitungen solcher Art, meist mit Sekundanschluß in der Oberstimme, zu<sup>51</sup>. Manche Stimmführungsregeln, die sich Fux zu eigen macht, dürften erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts formuliert worden sein, so z. B. die auch bei Kerll für die Gattung zwei Noten gegen eine wiederkehrende Regel, die besagt, daß zwar kein Terzsprung, wohl aber ein Quartsprung Betonungsquinten und -oktaven ermöglicht. Bei Bernhard kommt sie nicht vor. Auch vermeidet Fux in der dritten Gattung (vier Noten gegen eine) dissonante Drehnoten (zugunsten von Terzsprüngen nach konsonanten Intervallen), ohne sie allerdings zu verbieten, wie das Kerll und Berardi unterschiedslos für die obere und untere Drehnote gleichermaßen tun. Bei Bernhard (Caput XII, *Vom Transitus*) und Bertali kommen beide Formen vor, während im Palestrinastil nur die untere dissonante Drehnote (bei vier Vierteln) beheimatet ist. Dagegen verbindet Fux erstmals mit dem Begriff *Cambiata*, der bei Bertali, Kerll und Murschhauser die Wechselnote im heutigen Sinne bedeutet (bei Bernhard *Quasi Transitus* genannt) jene aus der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts bekannte, eine Terz nach unten abspringende Dissonanz. Die Fortschreitung an sich kennt allerdings schon J. A. Herbst, der sie, ebenso wie Fux, durch Ausfüllung des Sprunges mittels Achtelnoten, von denen die zweite entfällt, motiviert<sup>52</sup>. Nachschlagende Quinten und Oktaven in der Synkopengattung werden nach konsonanten Bindungen von Kerll<sup>53</sup> und Fux ebenso gestattet wie nachschlagende Terzen und Sexten, während Bernhard sich zu dieser Frage nicht äußert.

Eine eingehende Behandlung dieses Fragenkomplexes würde hier zu weit führen, doch zeigen schon die wenigen Anmerkungen, daß Fux aus verschiedenen Quellen geschöpft haben muß. G. Zarlino, G. M. Bononcini und A. Berardi führt er namentlich im Zusammenhang mit der Tonartenlehre an; deren Werke waren ihm daher zweifellos wohlbekannt. Palestrina war für Fux ja mehr Symbol als stilistisches Vorbild, obwohl er sich allein auf ihn beruft. Der noch stärker mit der alten Zeit ver-

49 J. J. Fux, a. a. O., 42 (deutsche Ausg., 60 f.); H. Riemann, a. a. O., 413 f.; J. Hein, a. a. O., 84 f.

50 K. Jeppesen, a. a. O., 80 f.

51 Müller-Blattau, a. a. O., 140, 6), 141, 6), 142, 7).

52 J. A. Herbst, *Arte prattica et poetica*, Franckfurt 1653, 9: „Es pflegen auch die berühmten Componisten / durch die schwartzte Noten zu springen und abzusteigen, daß die erste in der octav / die andere in septima, die dritte in quinta, die vierdte aber in sexta stehe / ist eine sehr annehmliche und liebliche Art“.

53 „Per sincopa una minima salva due 5te, anco due ottave“.

bundene Chr. Bernhard zählt dagegen neben Palestrina eine ganze Reihe von Komponisten, wie Josquin, Willaert, Gombert, Suriano, Morales, beide Gabrieli u. a. als vorbildliche Muster des *stylus antiquus* auf. Solange die Musiktheorie aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, insbesondere die Kompositionslehren von Pasquini, Bontempi und Bononcini, nicht besser bekannt ist, werden sich die einzelnen Verbindungsfäden allerdings kaum deutlich voneinander unterscheiden lassen. So viel aber steht fest, daß in solchem Zusammenhang die Schütz-Bernhardsche Lehre, die zu einer Zeit in Österreich verbreitet war, als der Aufstieg von Johann Joseph Fux erfolgte, und die Kontrapunktlehren von Carissimi, Bertali und Kerll an erster Stelle mitberücksichtigt werden müssen<sup>54</sup>.

## *Richard Dehmel und Arnold Schönberg*

### Ein Briefwechsel

VON JOACHIM BIRKE, CARBONDALE, ILL. (USA)

Der Gedankenaustausch in Briefform zwischen Dichtern und Komponisten gehört zu den wesentlichsten Dokumenten der Literatur- und Musikgeschichte<sup>1</sup>. Verschiedene Wege, die zu einer Begegnung im Briefe führten, sind überliefert worden. So kann es geschehen, daß der durch sein Werk wirkende Künstler bei einem anderen Künstler eine schöpferische Reaktion auslöst<sup>2</sup>. Das Ergebnis dieser Reaktion führte im Falle Dehmel-Schönberg zu einem kurzen Briefwechsel<sup>3</sup>, der einen bemerkenswerten Einblick in die Ideen und Gedanken beider Männer gewährt. Er ist bisher unbekannt geblieben<sup>4</sup>. Besonders das Ringen und Suchen Schönbergs hat hier einen erschütternden Niederschlag gefunden. — Zunächst sei das Verhältnis Dehmels zu anderen bedeutenden Komponisten seiner Zeit ganz allgemein kurz beleuchtet, denn Dehmel löste nicht nur den Briefwechsel mit Schönberg aus, sondern führte

<sup>54</sup> Vgl. auch meinen Aufsatz *Der Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux und seine Vorläufer in Österreich in Musikerziehung*. Jg. 11. Wien 1957, 31 ff.

<sup>1</sup> Hierzu ließe sich eine Anzahl von Beispielen anführen, auf die mit Rücksicht auf den engen Rahmen dieses Aufsatzes verzichtet wird.

<sup>2</sup> Dehmel schreibt in seinem Brief vom 15. 12. 1912 an Schönberg: „... es ist ja der einzige Beweis für unsere geistige [gemeint: künstlerische] Schöpferkraft, daß wir andre Geister schöpferisch anregen.“ Siehe den vollen Wortlaut am Ende des Aufsatzes.

<sup>3</sup> Der Verfasser dankt an dieser Stelle für freundliche Mithilfe, ohne die diese Veröffentlichung nicht zustande gekommen wäre, insbesondere Herrn Dr. Burmeister von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, der ihn auf die Musikerbriefe des Dehmelnachlasses aufmerksam machte, Frau Gertrud Schönberg, Los Angeles, die großzügigerweise die Dehmelbriefe zum Abdruck zur Verfügung stellte und die auch jede gewünschte Auskunft geduldig und entgegenkommend gab, ferner Herrn Prof. Dr. Tiemann von der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, der die Veröffentlichung der Schönbergbriefe freundlichst gewährte. Für Auskünfte ist der Verfasser Herrn Dr. Erwin Stein, London, zu Dank verpflichtet. An dieser Stelle sei auf die von Dr. Stein besorgte Ausgabe von etwa 250 Schönbergbriefen verwiesen, die im Sommer 1958 bei Schott in Mainz erscheint. Sie enthält Schönbergs Brief vom 13. 12. 1912.

<sup>4</sup> Auf eine Aufzählung der Literatur über Dehmel und Schönberg wird hier verzichtet. Vgl. die entsprechenden Bibliographien in Wilhelm Kosch, *Literatur-Lexikon*, 2. Auflage, Bern 1949, Art. „Dehmel“, und in *Grove's Dictionary*, Art. „Schönberg“. An zusätzlichen Arbeiten seien erwähnt Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin 1952, und H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zürich und Freiburg i. Br. 1951.

auch eine mehr oder weniger ausgedehnte Korrespondenz mit Gustav Mahler, Richard Strauss, Eugen d'Albert, Hans Pfitzner und Max Reger<sup>5</sup>.

Die älteste schriftliche Äußerung eines Komponisten gegenüber Dehmel dürfte wohl die trockene Bemerkung Brahms' auf einer undatierten Visitenkarte sein. Es heißt dort: „*Indem ich für die Mittheilung Ihres Gedichtes danke, bitte ich alles Mögliche zu entschuldigen u. mir d. Bemerkung zu gestatten[,] daß mir Ihr Gedicht für musikalische Behandlung nicht sehr geeignet erscheint. Hochachtungsvoll :/.*“ Andere Komponisten, unter ihnen R. Strauss, H. Pfitzner und A. Schönberg, haben jedoch mit Freude nach der Dichtung Dehmels gegriffen. Mit der Vertonung seiner Lyrik gab sich Dehmel aber keineswegs zufrieden. Er wollte den Text für eine große Oper liefern. Sein *Lucifer*<sup>6</sup> wurde daher unter dem Aspekt geschrieben, in Musik gesetzt zu werden. Das Manuskript ging an R. Strauss, E. d'Albert und vermutlich auch an G. Mahler<sup>7</sup>. R. Strauss lehnt höflich aber entschieden ab. Er schreibt<sup>8</sup>: „*Was Lucifer betrifft, so fürchte ich, daß er nicht ganz ‚mein Genre‘ sein wird, besonders 3 actig dürfte er mir wohl zu lang u. zu rein dekorativ sein, um mein schöpferisches Interesse aufrecht zu halten. Ich kenne mich leider zu gut, um voraus zu wissen, was ich nicht durchführen kann, wenn es mich auch noch so sehr interessierte. Meine Art ist Psychologie u. die fehlt mir bis jetzt im Lucifer.*“ Auch Mahler „*hat keine Zeit*“<sup>9</sup>. Schließlich sandte Dehmel den *Lucifer* an Eugen d'Albert. Wie dieser reagierte, ist unbekannt. Mit einem anderen Werk, dem *Fitzebutze*<sup>10</sup>, wandte sich Dehmel an Engelbert Humperdinck. Auch hier kam keine fruchtbare Zusammenarbeit zustande<sup>11</sup>. Dehmel sah sich also überall höflicher Ablehnung gegenüber. Aber er war klug genug, seine Dichtung nicht zweit- oder drittklassigen Komponisten zur Vertonung anzubieten. Von denen wurde er ohnehin mit unzähligen überschwänglichen und schwärmerischen Briefen geplagt. Aus dieser Situation heraus ist es zu verstehen, daß Dehmel, der im Dezember 1912 die *Verklärte Nacht* Schönbergs zum ersten Mal hörte<sup>12</sup> und ihm daraufhin sogleich dankbar schrieb, die Anregung zu einer Oratoriendichtung freudig aufnahm. Schönberg gehörte schon seit Jahren zu den Verehrern Dehmels<sup>13</sup>. Seine Vertonung Dehmelscher Gedichte hatte vor dem persönlichen Kontakt bereits eine enge künstlerische Beziehung geschaffen. Daß daneben auch die geistige Grundkonzeption Dehmels, sein soziales Gewissen und seine Kritik, den jungen Schönberg, den

<sup>5</sup> Die Zahl der Briefe, die Dehmel von unbedeutenden Komponisten erhielt, ist fast unüberschaubar. — Die folgenden Zitate sind unveröffentlichten Briefen entnommen, die sich sämtlich im Dehmelnachlaß der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg befinden.

<sup>6</sup> Genannt „*Pantomimisches Drama*“. Es erschien 1899. In dem Brief von Strauss an Dehmel vom 17. April 1898 heißt es: „*Ich freue mich . . . über Lucifer zu plaudern, dessen Fortsetzung ich mit großem Interesse entgegen-sehe.*“

<sup>7</sup> Mahler spricht in seinem undatierten Brief (wahrscheinlich 1898 oder 1899 geschrieben) nur von dem „*Buch*“. Es dürfte sich aber um den *Lucifer* handeln, das einzige dramatische Werk, das Dehmel bis zu dieser Zeit geschrieben hatte.

<sup>8</sup> In seinem Brief vom 25. 4. 1898.

<sup>9</sup> Vgl. seinen undatierten Brief, von dem schon in Anmerkung 7 die Rede war.

<sup>10</sup> Genannt „*Traumspiel*“. Das Werk erschien erstmals 1907.

<sup>11</sup> Vgl. den Brief Humperdincks an Dehmel vom 4. Mai 1910. Bemerkenswert darin ist die Aussage, die Humperdinck über sich selbst macht: „*Auch fürchte ich, daß die ‚Fülle der Gesichte‘, die Ihre Dichtung auszeichnet, an mein bescheidenes Talent, das mehr der Kleinmalerei etwa zuneigt, zu hohe Anforderungen stellt . . .*“

<sup>12</sup> Vgl. Dehmels Brief an Schönberg vom 12. Dezember 1912.

<sup>13</sup> Vgl. Schönbergs Brief an Dehmel vom 13. Dezember 1912.

Suchenden, tief beeindruckten, steht außerhalb jedes Zweifels<sup>14</sup>. Dafür spricht Schönbergs Geburtstagsbrief an Dehmel eine zu deutliche Sprache<sup>15</sup>.

Bereits in Schönbergs Opus 2 sind drei der vier Liedtexte von Dehmel: *Erwartung*, „*Schenk mir deinen goldenen Kamm*“ und *Erhebung*. Unter den sechs Liedern von Opus 3 findet sich nur eines mit einem Text von Dehmel (*Warnung*). Es ist aber wegen seiner kühnen harmonischen und formalen Gestaltung als das hervorragende Stück dieses Opus anzusehen. Dann folgt als Opus 4 *Verklärte Nacht*. Dieser ersten sinfonischen Dichtung für Kammerbesetzung (Streichsextett) liegt ein Gedicht Dehmels aus *Zwei Menschen, Roman in Romanzen* zugrunde<sup>16</sup>. Das Stück, das die Aufmerksamkeit auf Schönberg lenkte und ihn weiteren Kreisen bekannt machte, ist unzertrennlich mit dem Namen Dehmels verbunden, was heute vielfach in Vergessenheit geraten ist. Nach diesem Werk findet sich noch einmal ein Gedicht von Dehmel in Opus 6 (*Alles*). Über sieben Jahre lang, von 1905 bis 1912, greift Schönberg nicht mehr auf Dehmeltexte zurück, obgleich er in diesem Zeitraum sehr wichtige Vokalwerke komponiert<sup>17</sup>. Mit seinem Dankesbrief vom 12. 12. 1912 leitet dann Dehmel den kurzen Briefwechsel ein, der hier erstmals abgedruckt wird. Auf eine ausführliche Kommentierung kann verzichtet werden. Nur vereinzelte Fußnoten dienen dem besseren Verständnis.

Blankenese b/Hmbg. 12. 12. 12.  
Lieber Herr Schönberg!

*Gestern Abend hörte ich die „Verklärte Nacht“, und ich würde es als Unterlassungssünde empfinden, wenn ich Ihnen nicht ein Wort des Dankes für Ihr wundervolles Sextett sagte. Ich hatte mir vorgenommen, die Motive meines Textes in Ihrer Composition zu verfolgen; aber ich vergaß das bald, so wurde ich von der Musik bezaubert. Baudler hat sie übrigens ganz vollkommen mit seinen Leuten vorgetragen; ich glaube, auch sie selber hätten die reinste Freude dran gehabt, trotzdem das Werk schon 10 Jahre hinter Ihnen liegt.*

Mit herzlichem Gruß  
Ihr Dehmel

*Ein Wörtlein Dank — o schönster Schall:  
des Schöpferwortes Widerhall.  
Uns allen ahnt kein höher Glück:  
nun tönt die Welt zu Gott zurück<sup>18</sup>.*

D.

\*

14 Hier sei besonders darauf hingewiesen, daß Dehmel auch zu den Dichtern der *Deutschen Chansons* (Brettlied) gehörte. Einfluß und Verbreitung dieses Büchleins zu Beginn unseres Jahrhunderts waren ungeheuerlich. Später trennte er sich jedoch grollend von Bierbaums Unternehmen, weil er seinen Namen nicht mehr in Verbindung mit dieser seichten „Tändelkunst“, die sie durch finanzielle Machenschaften in Wolzogens „Überbrettli“ geworden war, genannt wissen wollte. Vgl. dazu die ironischen Bemerkungen Bierbaums in der Vorrede zum 41.—52. Tausend der *Deutschen Chansons*, Leipzig 1902, S. XXXI f. Vgl. auch Ernst von Wolzogen, *Ansichten und Aussichten*, 2. Auflage, Berlin 1908. Darin gibt der Aufsatz *Das Überbrettli* (1900), S. 215—241, Auskunft über das Schicksal dieses Unternehmens. Schönberg gehörte 1901 kurze Zeit zum „Überbrettli“. In einem Interview mit „La Revue Musicale“, 1928, 4, S. 1—6, spricht er von einer Composition, die er für dieses literarische Kabarett geschrieben hat. In seinem Nachlaß fanden sich laut Mitteilung von Frau Gertrud Schönberg neun weitere „Chansons“. Es konnte noch nicht festgestellt werden, ob sich unter ihnen eine mit einem Text von Dehmel befindet. Immerhin kann das „Überbrettli“, dem Schönberg schnell wieder den Rücken kehrte, weil er sich in seiner künstlerischen Tätigkeit eingeengt fühlte, als ein Berührungspunkt im Schaffen von Dehmel und Schönberg angesehen werden.

15 Vom 16. November 1913.

16 Unter diesem Namen erschien das Werk erst 1903. Das Gedicht daraus, das Schönberg benutzt, war jedoch schon in einer früheren Gedichtsammlung Dehmels (*Weib und Welt*) enthalten.

17 *Zwei Balladen*, op. 12; *zwei Lieder mit Klavierbegleitung*, op. 14; *Erwartung*, Monodrama, op. 17; *Die glückliche Hand*, Drama mit Musik, op. 18; *Herzgewächse*, op. 20, u. a.

18 Diese Verse sind in keiner der Dehmel-Ausgaben enthalten.

Arnold Schönberg, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn  
Madriower Chaussee, Villa Lepke

13/12. 1912

Sehr verehrter Herr Dehmel, ich kann Ihnen nicht sagen, wie es mich freut, endlich zu Ihnen in persönliche Beziehung gekommen zu sein. Denn Ihre Gedichte haben auf meine musikalische Entwicklung entscheidenden Einfluß ausgeübt. Durch sie war ich zum erstenmal genötigt, einen neuen Ton in der Lyrik zu suchen. Das heißt, ich fand ihn ungesucht, indem ich musikalisch wiederspiegelte, was Ihre Verse in mir aufwühlten. Leute, die meine Musik kennen, werden Ihnen das bestätigen können, daß in meinen ersten Versuchen, Ihre Lieder zu komponieren, mehr von dem steckt, was sich in Zukunft bei mir entwickelt hat, als in manchen viel späteren Kompositionen. Und Sie begreifen, daß ich Ihnen dafür eine herzliche und vor Allem eine dankbare Verehrung entgegenbringe. Und nun hatte ich die Freude Sie in Hamburg zu sehen und durch Ihre große Freundlichkeit in einer fremden Stadt sofort mich in Wärme eingehüllt zu finden<sup>19</sup>. Und jetzt Ihr so sehr freundlicher Brief und das giebt mir endlich den Mut, eine Frage an Sie zu stellen, mit der ich mich schon lange trage. Nämlich: ich will seit langem ein Oratorium schreiben, das als Inhalt haben sollte: wie sich der Mensch von heute, der durch den Materialismus, Sozialismus, Anarchie, durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Rest des alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet (siehe auch: „Jakob ringt“ von Strindberg) und schließlich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen! Nicht eine Handlung, Schicksalsschläge oder gar eine Liebesgeschichte sollen diese Wandlung bewirken. Oder wenigstens sollten sie höchstens als Andeutungen, als Anstoßgebendes im Hintergrund stehen. Und vor Allem: die Sprachweise, die Denkweise, die Ausdrucksweise des Menschen von heute sollten es sein; die Probleme die uns bedrängen sollte es behandeln. Denn die in der Bibel mit Gott streiten, drücken sich auch als Menschen ihrer Zeit aus, sprechen von ihren Angelegenheiten, halten ihr soziales und geistiges Niveau ein. Deshalb sind sie künstlerisch stark aber doch unkomponierbar für einen Musiker von heute, der seine Aufgabe fühlt<sup>20</sup>. Erst hatte ich die Absicht, das selbst zu dichten. Jetzt traue ich mir nicht mehr zu. Dann dachte ich daran mir Strindbergs „Jakob ringt“ zu bearbeiten. Schließlich endete ich dabei mit positiver Religiosität gleich zu beginnen und beabsichtigte von Balzacs Seraphita das Schlußkapitel „die Himmelfahrt“ zu bearbeiten<sup>21</sup>. Dabei ließ mich mein erster Gedanke nie los: „Das Gebet des Menschen von heute“ und ich dachte mir oft: Wenn doch Dehmel . . . ! Giebt es eine Möglichkeit, daß Sie sich für etwas derartiges interessieren könnten. Ich will gleich sagen: Wenn Sie es für möglich hielten, es wäre nicht nur überflüssig, sondern sogar schädlich, wenn die Dichtung irgendwelche Rücksicht auf eine spätere Komposition nähme. Sie müßte so frei sein, als hätte nie die Möglichkeit einer Vertonung bestanden. Denn ein Werk von Dehmel kann ich — da ich jedes Wort mitempfinden kann — so herunterkomponieren, wie es steht. Nur eine Beschränkung wäre nötig: ich glaube nicht, daß die Dichtung eines abendfüllenden Werkes, bei dem Tempo, das meine Musik durchschnittlich hat, den Umfang von höchstens 50—60 Druckseiten wesentlich überschreiten dürfte. Im Gegenteil,

<sup>19</sup> Über diesen Besuch Schönbergs in Hamburg konnte nichts in Erfahrung gebracht werden. Bevor Dehmel seinen Dankesbrief schrieb, hatte also schon eine persönliche Begegnung stattgefunden.

<sup>20</sup> Die hier dargelegte Grundidee stimmt auffallend mit dem Gedankengut überein, das Schönberg dem von ihm verfaßten Oratorientext *Die Jakobsleiter* zugrunde legt (geschrieben 1915). Vgl. auch Berthold Viertel, Schönberg's „Die Jakobsleiter“, in: Schönberg, ed. by Merle Armitage, New York 1937, S. 165—181. Dort heißt es S. 170: „Die Jakobsleiter“ looks like the catechism of a new religion. Of Schoenberg's religion“. Endgültiges kann jedoch erst dann gesagt werden, wenn der Nachlaß Schönbergs vollständig bekannt sein wird. Vgl. Josef Rufer, A Talk on Arnold Schönberg, in: The Score, Nr. 22, Februar 1958, S. 7—11.

<sup>21</sup> Strindberg und Balzac klingen in Zitate im Text der *Jakobsleiter* an. Balzacs *Seraphita* gehörte zu Schönbergs Lieblingsbüchern. Josef Rufer fand sogar Pläne für eine Oper nach diesem Text (vgl. Musical America, March 1958, S. 6). Die *Seraphita*-Idee, auf die hier nicht eingegangen werden kann, fand ihren Niederschlag auch im ersten der *Vier Orchesterlieder*, op. 22, dessen Gedicht *Seraphita* von Ernest Dowson stammt (übersetzt von Stefan George).

das wäre fast zuviel. Das ist wohl eine große Schwierigkeit. Ist es aber eine unüberwindliche? Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir Ihre Meinung schreiben wollten. Ich weiß wirklich nicht, ob man Ihnen mit einer derartigen Zumutung kommen darf. Aber ich wüßte mich doch zu entschuldigen: ich muß das komponieren! Denn ich habe das zu sagen. Nun will ich Ihnen nochmals aufs allerherzlichste für Ihren so sehr freundlichen Brief und vor Allem für die wundervollen Verse, die Sie ihm angefügt haben, danken. Darf ich noch eine Bitte hinzusetzen? Kann ich ein Bild von Ihnen bekommen? Ihr Ihnen herzlichst und verehrungsvoll ergebener Arnold Schönberg.  
Darf ich Sie noch bitten, Ihrer Frau Gemahlin meine besten Empfehlungen auszurichten?

\*

Blankenese b/Hmbg. 15. 12. 12.<sup>22</sup>

Verehrter Herr Schönberg!

Ihr Brief hat mir eine hohe Freude bereitet, wohl die höchste, die es für den Künstler geben kann; es ist ja der einzige Beweis für unsere geistige Schöpferkraft, daß wir andre Geister schöpferisch anregen. Aber nun Ihr Wunsch: vor dem stehe ich mit machtlosen Händen. Denn die Anregung darf nicht gewollt sein; sie muß unwillkürlich kommen, wie das Licht strahlt von einem Stern zum andern. Ich wenigstens kann nicht (grob gesagt) auf Bestellung dichten. Ich habe es mehrmals mit bestem Willen versucht, aber ich fühlte mich jedesmal so beaufsichtigt von dem fremden Willen, daß meine Seele nichts Innerstes hergab. Man kann zwar, wie Goethe sagte, die Muse kommandieren, aber mit wahren Erfolg nur dann, wenn sie von selbst auf dem Exerzierplatz erscheint. Und wundersam: vielleicht ist sie schon erschienen und hat Ihren Wunsch erfüllt, eh wir's ahnten. Ich habe im vorigen Jahr ein Oratorium geschrieben, das auch in dem neuen Gottglauben wurzelt und gipfelt, zu dem Sie allmählich hingewachsen sind. Es stellt zwar nicht den Kampf um Gott dar, aber die sieghafte Ruhe in Gott, die uns über die menschlichen Lebenskämpfe oder Todeskämpfe erhebt. Ich lege Ihnen die Dichtung bei; Sie werden fühlen, daß ich statt Vatergeist auch Gott hätte sagen können, statt Mutterseele auch Menschheit, aber ich wollte die neue Empfindungswelt nicht mit alten Begriffen benamen [sic!]. Ich würde beglückt sein, wenn dieses poetische Gebet „zufällig“, d. h. aus unbegreiflicher Notwendigkeit, mit Ihrer musikalischen Sehnsucht übereinstimmte. Ich habe, als ich es schrieb, immerfort Musik zwischen den Zeilen gehört<sup>23</sup>; also muß es sich doch wahrscheinlich für symphonische Ergänzung eignen, für rein musikalische Vor- und Zwischenspiele, Wiederholung der Einzelstimmen durch den Chor u. dergl., wodurch auch die kämpferische Hintergrundstimmung sinnfälliger hervorgehoben werden könnte. Ich glaube, mit solchen orchestrale Einschaltungen wird der Text lang genug sein für ein abendfüllendes Werk; die Texte der Bach'schen Oratorien sind auch nicht länger. Sehr erwartungsvoll.

Ihr Dehmel.

\*

Arnold Schönberg, Berlin-Zehlendorf-Wannseebahn  
Madinower Chaussee, Villa Lepke

28/12 — 1912

Hochverehrter Herr Dehmel, die erste freie Stunde nach meiner Rückkehr von Petersburg<sup>24</sup> benutze ich, um Ihnen für Ihren so sehr freundlichen Brief zu danken und ihn zu beantworten. Vor allem muß ich bekennen: ich ahnte Ihre Antwort voraus, denn ich kann auch nur schreiben, wenn es mich zu einer Sache drängt. Trotzdem wollte ich es nicht unversucht

<sup>22</sup> Diesem Brief liegt bei Dehmels Schöpfungsfeier / Oratorium natale. In Richard Dehmel, Gesammelte Werke, 1. Bd., Berlin 1920, ist das Gedicht als „neuaufgenommen“ bezeichnet.

<sup>23</sup> Dehmel berichtet über sein Verhältnis zur Musik und über seine musikalischen Halluzinationen (in Verbindung mit einem Text) an verschiedenen Stellen. Vgl. R. Dehmel, Bekenntnisse, 3. u. 4. Aufl., Berlin 1926, S. 21; 37 ff.; 53 ff.

<sup>24</sup> Dort hatte Schönberg eine Aufführung seiner symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* dirigiert.

lassen, denn ich rechnete damit, daß auch Sie einmal ein Bedürfnis zu einer ähnlichen Ausdrucksform haben könnten, wie ich sie jetzt nötig habe. Und ich bin fast überzeugt, daß ich einmal (vielleicht erst in Jahren) von Ihnen ein derartiges Gedicht finden werde. Verzeihen Sie mir jedenfalls; es war nicht so taktlos gemeint, als es ausfiel. — Nun aber will ich Ihnen für das herrliche Gedicht danken, das Sie mir geschickt haben. Das werde ich unbedingt, wenn auch in anderer Weise, als Sie annehmen, komponieren<sup>25</sup>. Und zwar denke ich es mir als Mittelsatz, vielleicht als Schlußsatz einer Symphonie. Ich habe bereits Ideen dafür und hoffe bestimmt, in den Ferien (im Sommer) was zustande zu bringen. Wenns mir gelingt, wirds was Gutes.

Noch ein kleines Mißverständnis will ich berichtigen: Was das Abendfüllen anbelangt, so hatte ich nicht die Sorge, daß das Werk zu kurz, sondern, daß es zu zulange werde. Aber allerdings: ich stellte mir ein sehr großes, umfangreiches Werk vor. Vor allem: ein sehr ausführliches, in dem kein Zustand verschwiegen wird, der charakteristisch ist. Und da hatte ich Furcht, das könnte mehr als abendfüllend werden, abendüberschreitend. Und das möchte ich nur im äußersten Notfalle, wenn ich im Arbeitseifer die Besinnung verloren habe, riskieren. Nicht aber vorher, wo ich sie noch habe. In diesem Sinn ist mir Ihr Gedicht „Schöpfungsfeier“ natürlich sehr angenehm. Denn das ist ja sehr kurz; das dauert höchstens eine halbe Stunde.

Indem ich Ihnen nochmals herzlichst danke, hoffe ich Ihnen bald berichten zu können, wie es mit meiner Arbeit steht, und empfehle mich Ihnen in großer Verehrung und Ergebenheit. Ihr Arnold Schönberg.

\*

Sonntag, 29. 12. 12.

Lieber Herr Schönberg!

Da haben wir einander ja eine wahre Neujahrsfreude bereitet. Und ich glaube, mein Text zu dem Oratorium deckt sich mit Ihrer Idee noch mehr, als ich neulich annahm. Wenn ich Ihnen nämlich schrieb, ich hätte statt „Mutter Seele“ auch „Menschheit“ sagen können, so war das wohl nicht tief genug gedeutet. Eigentlich meinte ich wohl das, was die Mystiker des Mittelalters unter „Natur“ verstanden, d. i. die Welt der wirren Triebkräfte, die immer wieder vom Gottgeist geordnet wird. Auch im Kunstwerk vollzieht sich ja diese mystische Hochzeit zwischen Mutter Seele und Vater Geist; und darum wird sich der Künstler immer erst nachträglich vollkommen klar, welche sinnbildliche Bedeutung seinen sinnlichen Bildern innewohnt.

Und nun will ich Ihnen auch noch bekennen, daß Sie mich seltsam richtig erraten haben, indem Sie mir auf den Kopf zusagen, ich würde doch noch etwas dichten, das einen Kampf um Gott darstellt. Schon seit 20 Jahren trage ich mich mit einem Stoff, dem diese Idee zu Grunde liegt; das ist aber kein Oratorium, sondern ein heroisches Drama (Saul, Jonathan, David — aber aus der biblischen ganz in die mythische Sphäre gerückt — ich weiß noch garnicht, ob ich den Personen überhaupt Namen geben werde). Immer wieder habe ich meine Entwürfe zurückgeschoben, weil ich mich noch nicht reif genug fühlte; vielleicht stachelt mich nun Ihre Prophezeiung, im neuen Jahr die Vollendung zu wagen<sup>26</sup>.

Mit allen guten Wünschen für uns Beide

Ihr Dehmel.

\*

Arnold Schönberg, Berlin-Zehlendorf-Wanniseebahn

Madinower Chaussee, Villa Lepke

12/1. 1913

Hochverehrter Herr Dehmel, seien Sie mir nicht böse, wegen der verspäteten Beantwortung Ihres so besonders freundlichen Briefes. Mit meinem Komponieren ist es hier für die näch-

<sup>25</sup> Es konnte nicht festgestellt werden, ob der Plan Gestalt angenommen hat.

<sup>26</sup> Auch dieser Plan ist offenbar nicht verwirklicht worden.

sten 4 Monate aus, denn der „Betrieb“ hat mich erfaßt. Ich bin ins Rad gekommen: Ich muß daran arbeiten, endlich eine Aufführung meiner vor 12 Jahren komponierten „Gurre-Lieder“ (nach Jacobsen) zu erzielen, da eine Aufführung die in Wien geplant war nicht zustande kommt<sup>27</sup>. Da gibt es Briefe zu schreiben, Verhandlungen, Wege und alle die anderen ekelhaften Dinge. Und dabei weiß ich noch nicht, ob es mir gelingen wird genug Geldleute zu finden, die der Sache die 12000 Mark kostet, auf die Beine helfen. Ich muß das aber tun, denn dieses Werk wird meinen anderen Werken Eingang verschaffen selbst bei jenen, die sich jetzt noch ganz ablehnend gegen mich verhalten.

Ich darf mir wohl, sobald ich wieder freien Kopf habe, erlauben, auf unsere Angelegenheiten zurückzukommen.

Inzwischen empfehle ich mich aufs Beste und bin in herzlicher Ergebenheit und alter Bewunderung Ihr Arnold Schönberg.

\*

Arnold Schönberg

Berlin-Südende

Berlinerstr. 17a,<sup>1</sup>

Tel.: Tempelhof 174

16/XI. 1913

Hochverehrter Meister, seit Wochen plagt mich die Sorge, ich könnte Ihren 50. Geburtstag übersehen und deshalb entschließe ich mich schon heute, Ihnen zu schreiben.

An einem solchen Tag sollte allerdings nicht alle Welt dem Dichter schreiben und ihn beglückwünschen, sondern alle Menschen sollten einander schreiben und sollten sich beglückwünschen, daß sie die Ehre haben eines solchen Menschen Geburtstag mitfeiern zu dürfen.

Ich aber habe besonders Grund mich an Sie direkt zu wenden, denn ich habe Ihnen direkten Dank zu sagen: Sie, weit mehr als irgendein musikalisches Vorbild, Sie waren es, der das Partei-Programm unserer musikalischen Versuche ausmachte. Von Ihnen lernten wir die Fähigkeit, in uns hinein zu hören, und dennoch ein Mensch unserer Zeit zu sein. Oder vielmehr eben darum: weil die Zeit vielmehr innen, in uns war, als außen, in der Realität. Von Ihnen aber lernten wir auch das Gegenteil: wie man ein Mensch aller Zeiten sein kann, indem man einfach ein Mensch ist.

Ich bin Ihnen noch anderen Dank schuldig; aber ich glaube, das habe ich Ihnen schon gesagt: daß fast an jedem Wendepunkt meiner musikalischen Entwicklung ein Dehmelsches Gedicht steht. Daß ich fast immer zu Ihren Tönen erst den neuen Ton fand, der mein eigener sein sollte; den Ton, der vom Menschen das aussagt, was es noch über ihm giebt, den Ton dessen sinnliches *diminuendo* ein geistiges *crescendo* ist; dessen Zartheit von der Kraft einer anderen Welt, dessen Kraft von der Vergänglichkeit unserer hiesigen Daseinsgefühle redet. Diesen Ton lehrte uns der Inhalt, den wir damals nicht leicht begriffen, mehr aber noch der Klang Ihrer Verse den wir voll in uns aufnahmen. Ich habe Sie immer mit dem Klang-Verstand aufgefaßt und bin ich dadurch vielleicht bald dazugelangt in den Sinnen-Sinn einzudringen<sup>28</sup>.

Ich wollte Ihnen für Bestimmtes danken, deshalb mußte ich von einem Teil sprechen. Das Ganze zu sagen, geht nicht. Möge der Teil fürs Ganze sprechen — fürs Ganze meiner Verehrung, Dankbarkeit und Bewunderung.

Mit den innigsten Wünschen für Ihr Wohlergehen bin ich Ihr Ihnen ganz ergebener Arnold Schönberg.

<sup>27</sup> Sie kam doch in Wien zustande. Franz Schreker dirigierte die Uraufführung am 23. Februar 1913.

<sup>28</sup> Eine ähnliche Aussage findet sich in Schönbergs Aufsatz *The Relationship to the Text*, in: *Style and Idea*, New York 1950, S. 5. Es heißt dort: „... So I had completely understood the Schubert songs, together with their poems, from the music alone, and the poems of Stefan George from their sound alone, with a perfection that by analysis and synthesis could hardly have been attained, but certainly not surpassed. However, such impressions usually address themselves to the intellect later on, and demand that it prepare them for general applicability...“.

## Brahmsiana

VON OSWALD JONAS, CHICAGO

Gelegentlich eines Artikels im „Musikalischen Wochenblatt“ schrieb Brahms an den Herausgeber E. W. Fritsch (7. 12. 1890): „... *Oh über die Philologen! ich weiß nicht, ob Sie nicht dazu gehören, und enthalte mich deshalb jeglichen Fluchens! Aber eine falsche Note ist ihnen wichtiger als die ganze Sinfonie und ein Datum lieber als der ganze Mensch!*“ — Nun, wir kennen auch den anderen Brahms, den höchst behutsamen und sorgfältigen Herausgeber von Chopin und Mozart, den Korrektor seiner eigenen Werke, die er makellos der Öffentlichkeit zu übergeben wünschte; wir wissen auch, wie sorgfältig er in den Noten seiner Bibliothek die Lesarten mit den Handschriften verglich und verbesserte — und so brauchen wir uns nicht allzusehr durch den oben zitierten Brief gehindert zu fühlen, auf einige Stichfehler hinzuweisen, die sich in Brahms' Werken vom ersten Druck sogar bis in die große Gesamtausgabe unbemerkt erhalten haben. Dabei handelt es sich in dem einen Fall um ein Werk, das ungezählte Male erschienen, studiert und gespielt worden ist: das Klavierkonzert B-dur, op. 83! Im großen Klaviersolo in f-moll steht eine Note, deren Unrichtigkeit sogar leicht durch Vergleich mit der später nach b-moll transponierten Wiederholung festgestellt werden kann. Sie war mir immer aufgefallen, und die Richtigkeit meiner Vermutung ist durch Einsichtnahme in die Handschrift bestätigt worden. Die Handschrift, die in diesem Fall freilich ein wenig undeutlich ist, erklärt auch, wie der Fehler in den Stich gelangt ist, in die erste Ausgabe, von wo er dann in alle folgenden Ausgaben übernommen worden ist.

Es handelt sich um folgende Stelle:

151

Klav.

Im Beginn des zweiten Taktes ist das  $g^2$  der rechten Hand falsch — es soll  $f$  heißen, da der Vorhalt in diesem Viertel das  $c$  ist. Daß dieser Fehler übersehen wurde, hängt wahrscheinlich mit dem Vorhalt  $f$  des zweiten Viertels zusammen: es wurde ein Parallelismus zwischen  $g-f$  und  $f-e$  vermutet; dieser ist aber nicht vorhanden, da vom zweiten Viertel an die Vorhalte nicht mehr, wie bisher, in Vierteln verlaufen, sondern in Achteln (siehe den Baß!). Das Notenbild hat eine optische Täuschung verursacht! In der Reprise heißt es dann richtig:

piu *f*

In der Handschrift nun ist das *f* vielleicht ein ganz klein wenig zu hoch auf die Linie geraten, kann aber doch eben nur *f* heißen!

Daß es sich hier, angesichts der sonst getreuen Transposition, nicht um ein Versehen handele, sondern gar eine von Brahms gewollte Veränderung anzunehmen sei, dürfte schwerlich zu beweisen sein; vielleicht werden nun künftige Ausgaben die notwendige Korrektur vornehmen und damit auch die zahlreichen Pianisten, die das Werk studiert haben.

Ein anderer Fehler der Gesamt-Ausgabe ist interessant durch die Art, wie er verursacht wurde. Er betrifft das Volkslied (Nr. 17) „Ach Gott, wie weh tut Scheiden“, und zwar Takt 9 der dritten und vierten Strophe. Das letzte Achtel in der rechten Hand soll „ges“ heißen, entsprechend dem *ges* in T. 9 der ersten und zweiten Strophe:

1. Stun - den der sind all - so - viel, mein  
2. mir er - frohn bei Son - nen - schein, ein

3. Äug - lein, die sind hübsch und fein, wenn  
4. kann und mag doch nicht ge - sein; ge -

*cresc. espress.*

*espress*

Dieser augenscheinliche Druckfehler ist kein Zufall, wie man leicht annehmen könnte, sondern wirklich die Folge einer bestimmten Ursache. Das Lied war in den Stichvorlagen in *fis*-moll geschrieben und auch in dieser Tonart gestochen. In den Korrekturfahnen erst merkte Brahms, daß das Lied zwischen zwei Liedern in *F*-dur

zu stehen kam. Er entschloß sich, die Tonart des fis-moll-Liedes in f-moll zu ändern. Er schreibt darüber an Fritz Simrock (9. Juni 1894):

„... Natürlich, ich kann nicht helfen, noch einen großen Gefallen müssen Sie mir tun. Nr. 16 und 18 sind zwei wunderschöne Lieder in F-dur, und dazwischen Nr. 17 in fis- statt in f-moll! Ich habe es versehen, als ich die beabsichtigte hohe Originalausgabe<sup>1</sup> herstellen wollte. Es ist, als ob man eine Ohrfeige kriegte, wenn man es sieht, und denken Sie, wenn Sie jedesmal eine kriegten! das darf nicht stehen bleiben, Nr. 17 muß durchaus f-moll sein! Es ist ja eigentlich nicht viel zu tun, nur immer vorne 4 bee statt der 3 # zu setzen — das verlangt doch keinen Neustich? Aber unter allen Umständen bitte ich, daß es geschieht — zahlen würde ich es mit Wollust.“

Es ist klar, daß nun bei dem bloßen Verändern der Vorzeichen und dem Belassen der Noten leicht ein Irrtum entstehen konnte. An der betreffenden Stelle hat Brahms das Auflösungszeichen vor dem *gis* wegzustreichen vergessen, und so gelangte das *g* mit dem nun ganz sinnlosen Auflöser in die Simrock-Ausgabe. Die Gesamt-Ausgabe hat nun die Sinnlosigkeit des Auflösers vor dem *g* innerhalb der f-moll-Vorzeichnung gesehen und es einfach weggelassen, ohne es durch ein *b* zu ersetzen!

\*

Eines der merkwürdigsten Ereignisse in Brahms' „Werkstatt“ betrifft die h-moll-Rhapsodie op. 79; das Ereignis war zwar bereits durch einen Brief der Frau von Herzogenberg, der die Rhapsodien gewidmet sind, enthüllt worden, aber nichtsdestoweniger ist die nunmehrige Bestätigung durch die Einsichtnahme in die Stichvorlage<sup>2</sup> eine fast unglaubliche Überraschung. Frau von Herzogenberg schrieb an Brahms am 23. Juli 1880 (Briefwechsel, Band 1, S. 124):

„... eine ganz merkwürdige Überraschung war mir's, den gewissen herrlichen Triolenteil ausschließlich zur Koda erhöht zu sehen, der früher außerdem als Überleitung zum Trio verwendet wurde. Denken Sie sich, daß mir das so sehr zum Bedürfnis geworden ist, dies Glied erst am Schluß auftreten und seine mächtige Wirkung für zuletzt aufgespart zu sehen, daß ich, kecker Floh, es Ihnen einmal flehentlich schreiben wollte und dann durch angeborene Bescheidenheit es doch sein ließ — und nun muß ich die Freude erleben, daß mein Gefühl sich nicht täuschte. Wie ganz genügen die fünf ahnungsvollen Takte vor dem Trio, und wie schwelgt man nun doppelt bei dem Schluß, den eine besonders gesegnete Stunde Ihnen eingegeben haben muß...“.

Der Brief beweist das tiefe musikalische Verständnis der Schreiberin; uns erscheint es heute fast unglaublich, daß die Koda tatsächlich in der früheren Fassung auch schon zum H-dur-Teil übergeleitet hat; so zeigt es noch die Stichvorlage — in der Handschrift eines Kopisten —, und in ihr hat Brahms erst die Änderung vorgenommen. Auf dem unteren System der Seite 8 entwirft er die neue Überleitung zum Trio. Auf derselben Seite versucht er auch Änderungen für die letzten Takte des Trios, und außerdem streicht er einen Takt der ursprünglichen Fassung.

<sup>1</sup> Ursprünglich war das Lied in e-moll geschrieben.

<sup>2</sup> Ich verdanke die Einsichtnahme der Liebenswürdigkeit des G. Henle Verlages München-Duisburg.

15

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as an autograph from Johannes Brahms's Piano Concerto No. 1, Op. 15. The page is numbered '15' in the upper right corner. It contains two systems of music. The first system consists of a piano part (marked 'p') on a grand staff with a circled section of notes, and a chordal accompaniment below it. The second system continues the piano part with another circled section and its accompaniment. The notation is dense and characteristic of Brahms's style.

Aus dem Klavierkonzert B-dur, op. 83 von Johannes Brahms (Autograph).  
Die durch Klammer gekennzeichnete Stelle vgl. mit dem 1. Notenbeispiel.



Seite 8 der Rhapsodie op. 79 von Johannes Brahms (Autograph)  
mit der neuen Überleitung zum Trio.

Soweit man die ursprüngliche Fassung noch erkennen kann, scheint sie gelautes zu haben:



Mit dieser Änderung aber scheint Frau von Herzogenberg nicht einverstanden gewesen zu sein; sie schreibt darüber: „... Aber den einen Takt am Schluß des Trios vermissе ich schwer; ich genieße das „Gis“ und „G“ in der breiteren Form viel mehr und halte mich künftig an mein Manuskript, nicht an Simrock! Eine Note kann und kann ich nicht begreifen. Nämlich im Trio, Seite 6, die letzte Zeile, erster Takt, das ausgehaltene E; die Stimmen gehen so schön auseinander ohne ihm



und wie sich diese dritte Stimme so eigensinnig einschleicht, kann ich halt nicht verstehen. Aber verzeihen diese, vielleicht sehr unverschämte Bemerkung.“

Die „unverschämte Bemerkung“ bezieht sich auf Takt 10 des Trios nach dem secondo. Frau von Herzogenberg übersah hier den Unterschied zwischen diesem Takt (dem Beginn der Rekapitulation der dreiteiligen Liedform) und dem Takt zu Anfang. Während Brahms am Beginn das Motiv innerhalb der ersten Stufe in H-dur einführt, beginnt er die Reprise mit demselben Motiv auf der Dominante, und um diese sicherzustellen, will er die Septime E liegend erhalten. Noch sei bemerkt, daß der viertletzte Takt am Ende des H-dur-Teiles ursprünglich in der rechten Hand *fis-d-fis* hieß (wie der nächste Takt). Brahms strich das *fis*, um so noch deutlicher das Motiv des folgenden h-moll-Teiles vorzubereiten:



Auf dem letzten Blatt der Handschrift der Händel-Variationen op. 24<sup>3</sup> befindet sich eine Skizze zum langsamen Satz des Klavierquartetts op. 26 in A-dur. Die Skizze ist meines Wissens die früheste, die sich erhalten hat, und die einzige überhaupt aus so früher Zeit. (Nach dieser kommen bereits die Skizzen zu op. 45, 52 etc.)

Die Skizze bezieht sich auf die Takte 75–109 und ist aus mehreren Gründen höchst interessant:

<sup>3</sup> Die erste Reinschrift im Besitz der Library of Congress, Washington, D.C. Vergleiche den Aufsatz des Verf. im Archiv für Musikwissenschaft, 12. Jahrgang, 1955, S. 319 ff.

The image shows a musical score for measures 75-109. The top system is a piano accompaniment with treble and bass staves. Measure 75 is marked 'T. 75'. The piano part has a 7/4 time signature. The bottom system shows string parts for Violin (Viol.) and Cello. The Cello part is marked 'Cello' and 'bis'. The Violin part is marked 'Viol.' and '(T.106)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sie gehört zu den Überleitungstakten zur Reprise — diese selbst ist nur mit ihrem ersten Takt angedeutet mit Angabe der nun geänderten Instrumentation, also bis T. 86; dann heißt es „—bis“ und geht in den T. 106 bis 109, den ersten Takt des f-moll-Teiles, wobei Brahms wieder die Änderung der Instrumentation mit „Viol.“ anmerkt.

Die Skizze erweist auch Brahms' Arbeitsmethode mit Anwendung von Generalbaßziffern, eine Methode, die natürlich auch seine Denk- und Hörweise wiedergibt und die unsere Harmonielehre-Beflissenen aufmerksam machen sollte. Eine melodische Verschiedenheit weist nur der dritte Takt auf; hier ändert Brahms später, wie es die Handschrift des Quartetts und der Druck zeigen. Das ist um so bemerkenswerter, als die Handschrift ungewöhnlich viele andere und wesentliche Korrekturen aufweist<sup>4</sup>.

The image shows a comparison between a sketch (Skizze) and a printed score (Partitur) for a melodic line. The sketch shows a sequence of notes with some corrections indicated by double lines. The printed score shows the same sequence of notes with some changes in the notation, such as the addition of a sharp sign and a change in the note values.

Brahms hat die Änderung vermutlich vorgenommen, um die Beziehung der schrittweise gehenden Achtel zu der Vergrößerung in den beiden folgenden Takten zu verdeutlichen. — Noch sei bemerkt, daß in der Skizze der Takt vor der Reprise ein „rit.“ enthält, das Brahms nicht in den Druck übernommen hat, wie er überhaupt im Druck mit derlei Bezeichnungen sparsam zu sein pflegte aus Besorgnis, daß die Ausführenden solche Bezeichnungen zu wörtlich nehmen und leicht übertreiben könnten.

<sup>4</sup> Die Handschrift ist Eigentum des Pianisten Rudolf Serkin und wird als Leihgabe in der Library of Congress, Washington, D. C. aufbewahrt.

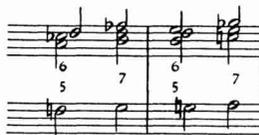
Brahms hat sich sein ganzes Leben lang intensiv mit theoretischen Fragen beschäftigt, und daß es nicht die „landesübliche“ und allgemein gelehrte und maßgebende Theorie war, die sein Denken in Anspruch nahm, wissen wir aus verschiedenen überlieferten Aussprüchen; so wenn er etwa zu Riemann gesagt hat: „Sie glauben nicht, was ich unter schlechten Lehrbüchern zu leiden hatte, was ich alles habe verlernen müssen“, oder zu Gustav Jenner: „Sehen Sie, in der Musik haben Sie noch nichts ordentliches gelernt; denn alles, was Sie mir da von Harmonielehre, Kompositionsversuchen, Instrumentieren u. dgl. erzählen, halte ich für nichts“<sup>5</sup>.

Es ist klar, daß unter all den theoretischen Fragen das Problem der „Quinten und Oktaven“ eine große Rolle spielte; bekanntlich hat er sogar für sich eine ganze Sammlung von Beispielen aus der Literatur zusammengestellt<sup>6</sup>, und sowohl hier als auch bei anderen Gelegenheiten hat er stets versucht, der Sache auf den Grund zu kommen und sich nicht mit dem üblichen, sozusagen wortwörtlichen „Verbot“ zu beruhigen. Er unterscheidet deutlich zwischen wirklich fehlerhaften Fortschreitungen und scheinbaren, die nur an der Oberfläche, im Vordergrund, vorhanden sind, aber die eigentliche Stimmführung nicht berühren.

So antwortet er bereits 1856 auf die Vorstellungen Joachims, ob ihm in bezug auf die as-moll-Fuge (T. 56/57) nicht etwas „Reineres“ einfallen könnte: „Die Quinten am Ende der as-moll hatte ich bemerkt, aber ich fand sie zuzeiten recht. Ich will sehen.“



Die eigentliche Stimmführung lautet hier:



die „Quinten“ werden davon nicht berührt! (Vergleiche auch den Briefwechsel mit Otto Dessooff vom Juli 1878.) Ebenso reagiert er auf eine Anfrage Schubrings bezüglich einer Stelle im langsamen Satz des H-dur-Trios, welche er allerdings später bei der Überarbeitung abgewandelt hat. Mehr und ausführlicher soll dieses Problem an anderer Stelle erörtert werden; hier möge nur an einem kleinen Beispiel noch erwiesen werden, wie sehr Brahms immer auf „Reineres“ bedacht war. In der

<sup>5</sup> „Ein paar kleine Erinnerungen von Hugo Riemann“, Programmbuch zum ersten Deutschen Brahmsfest, München 1909; „Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler“, Marburg a. d. Lahn.

<sup>6</sup> Veröffentlicht im Faksimiledruck und mit Anmerkungen versehen von Heinrich Schenker, Wien, Universal Edition, 1933.

ersten Ausgabe seiner Bearbeitung der Händelschen Duette findet sich folgende Stelle (Duett IX der Ausgabe von 1870):



In der späteren Ausgabe (hier als Nr. XI) verbessert er:



Eine scheinbar geringfügige und doch subtile und poetische Änderung enthält die Handschrift<sup>7</sup> zur *Sapphischen Ode*. Bei den Worten: „*doch verstreuten reich die bewegten Äste*“, wo der Allabreve-Takt in einen  $\frac{3}{2}$ -Takt verwandelt wird, ändert Brahms das lange decrescendo-Zeichen in zwei kurze; die Wiederholung atmet die Bewegung der Äste! (Der Ton *f* bei „*be*“ wegen war ursprünglich ein *d*.)

Das Lied enthält auch eine von jenen „Wortmalereien“, durch die sich Brahms' und vor allem Schuberts Lieder so vor anderen auszeichnen, sagt doch auch Jenner: „*Brahms hielt sehr auf das, was man kurz ‚Wortausdruck‘ nennen kann. Oft wird man in seinen Liedern prägnante Melodiewendungen finden, die offenbar durch einzelne bestimmte Worte des Textes veranlaßt worden sind.*“ Das — wie die folgende Stelle der *Sapphischen Ode* — wirft auch ein Licht auf Brahms als den unübertroffenen Meister des variierten Strophenliedes:

<sup>7</sup> Vgl. Faksimiledruck, Universal Edition, Wien 1921.

Das Hauptwort „*Thau*“ wird auf das lange „*fis*“ gesetzt, unter dem die Klavierstimme den chromatischen Durchgang vollzieht; beim Zeitwort „*thauten*“ (in der zweiten Strophe) wird der chromatische Aufwärtsgang der Singstimme überantwortet, gleichsam das „*Werden*“ zur musikalischen Gestalt erhoben.

Auch sei noch — um mit einem erhabenen Beispiel zu schließen — darauf hingewiesen, wie im zweiten der *Vier Ernsten Gesänge* beim Wort „*da lobte ich die Toten*“ in der Singstimme das erste und einzige Mal das tiefe G erreicht wird.

## *Die künstlerische Dreieinheit in Wagners Tondramen*

Einige „unzeitgemäße“ Betrachtungen im Geiste Richard Wagners \*

VON WILLY HESS, WINTERTHUR / SCHWEIZ

Die Musikpflege der Gegenwart zeichnet sich durch einen wohlthuenden Willen zur Werktreue aus. Ganz allgemein hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß jedes wirkliche Meisterwerk in der vom Komponisten geschaffenen Originalform am schönsten ist. Die Renaissance von Bruckners Sinfonien in ihrer originalen Gestalt, das Verschwinden der romantisierenden Bachbearbeitungen und der zwar gut gemeinten, stilistisch aber unhaltbaren Händelbearbeitungen Mozarts, die steigende Beliebtheit von Urtextausgaben — all das ist ein sprechendes Zeugnis für eine echte und von hohem Verantwortungsbewußtsein getragene Werktreue der Musikpraxis unserer Zeit.

Werfen wir aber einen Blick auf unsere Opernbühnen, so enthüllt sich uns ein anderes Bild! Jeder Regisseur und Bühnenbildner sucht den anderen durch neue, noch nie dagewesene Effekte zu überbieten; die wildesten und extremsten Experimente wuchern wie Pilze auf feuchtem Grund, und es ist, als ob die Spielleiter samt und sonders der Auffassung huldigten, die szenische Erscheinung eines musikdramatischen Werks sei nicht mehr ein Teil des Werks, sondern völlig und schrankenlos ihrem eigenen Gutdünken überlassen. *Fidelio* beispielsweise kam in der Spielzeit 1956/57 in Zürich in einer Wiedergabe heraus, von der ein Kritiker schrieb, es sei von Beethovens Meisterwerk gerade noch die Musik als solche übrig geblieben. Über eine Aufführung des *Freischiütz* an derselben Bühne in der Spielzeit 1957/58 schrieb ein Rezensent maliziös, die Angabe „*Romantische Oper*“ im Programmheft sei offensichtlich ein Druckfehler, denn von Romantik habe man beim besten Willen nichts mehr finden können. Und unlängst konnte man auch von einer ins 20. Jahrhundert versetzten *Zauberflöte* in Prag lesen, wo Sarastro im Zylinder und Papageno als Arbeiter erschien. In Bayreuth aber, wohin man

\* Angesichts der Tatsache, daß die musikalische Praxis der Gegenwart so stark von musikhistorischen Erkenntnissen (und Theorien bzw. Hypothesen!) beeinflusst ist, daß die Wiedergabe älterer Musik auf alten oder diesen genauestens nachgebildeten Instrumenten beinahe schon etwas dem Laien Bekanntes oder Selbstverständliches geworden ist, muß nach Ansicht der Schriftleitung die Musikwissenschaft wohl auch einmal zu der Frage Stellung nehmen, warum dieselbe Praxis, die sich z. B. auch um stilette Ornamentik in Händel-Opern bemüht, sich berechtigt glaubt, das Musikdrama Richard Wagners weitgehend seines originalen Stiles zu entkleiden. In diesem Zusammenhang möge der hier abgedruckte Aufsatz eines erfahrenen Musikhistorikers und Rezensenten beurteilt werden. Er scheint der Schriftleitung in seinen letzten Abschnitten entscheidende Fragen zu stellen, auf die nicht nur Dramaturgen, Regisseure und Bühnenbildner eine Antwort zu finden haben, sondern die auch den Musikhistoriker beschäftigen sollten.

bis zum Tode Siegfried Wagners noch pilgerte, um die Werke Wagners im Sinne ihres Schöpfers zu erleben, haben die Enkel seit 1951 die Angaben des Dichterkomponisten radikaler über Bord geworfen, als je zuvor eine Bühne es wagte. Man kann heute ruhig behaupten, daß ein Großteil der heranwachsenden Generation die musikdramatischen Werke der Klassik und Romantik nur noch in Verzerrungen kennen lernt und — daran irre wird.

Daß diese Experimente eine heftige und leidenschaftlich geführte Diskussion und Polemik auslösen würden, war vorauszusehen. Leider vermißt man aber allzu oft auf beiden Seiten eine der Sache dienende Objektivität. Namentlich kann man den Erneuerern den Vorwurf nicht ersparen, daß sie sich ihre Argumentation doch etwas allzu leicht machen. Jenes immer wieder aufgewärmte Axiom, Wagner würde, falls er heute lebte, ganz andere (zeitgemäßere!) Regie- und Szenenangaben verfassen, und wir hätten daher das Recht, ja die Pflicht, seine veralteten Auffassungen zu korrigieren, ist natürlich ein Verlegenheitsgeschwätz. Wagner würde als Kind der Gegenwart bestimmt auch eine andere Musik und andere Verse geschrieben haben. Leiten wir uns aber daraus das Recht ab, nun auch seine Musik und seine Dichtungen zeitgemäß herzurichten?

Mit gewichtigerem Geschütz fahren dann jene auf, die behaupten, Wagner sei überhaupt nicht zuständig für Fragen des Bühnenbildes, er sei kein Maler, kein „Augenmensch“ gewesen und seine Theorie von der Einheit der Künste und der romantischen Illusionsbühne sei blühender Unsinn. An die Stelle des überwundenen Naturalismus habe eine abstrakt-symbolhafte Inszenierung zu treten, eine Art tiefenpsychologische Ausdeutung des Dramas durch das optische Mittel einer lebendigen Lichtkunst. So einzig sei es dem Drama Richard Wagners angemessen. Was dem Meister des vorigen Jahrhunderts aus technischen Gründen habe versagt bleiben müssen, das könnten wir Heutigen endlich in seinem Sinne erfüllen. Das ist wirklich die letzte Konsequenz der Bayreuther Neuerungen seit 1951, und welche künstlerischen Konsequenzen es schließlich zeitigte, zeitigen mußte, das haben uns die Bayreuther *Meistersinger* von 1956 geoffenbart, in welchen Wagners bildhafte Visionen bis zum vollkommenen Irrsinn umgebogen wurden, der Pfiffe und Protestrufe im Festspielhaus zur Folge hatte, so daß Wieland Wagner 1957 mißmutig durch einige Konzessionen den Zuhörern „Eselsbrücken“ zum Erfassen seines neuen Stils zugestand.

Gehört eine Abhandlung über dieses Thema in eine musikwissenschaftliche Zeitschrift? Wir glauben, die Frage bejahen zu dürfen. Das Problem einer werkgetreuen Inszenierung der Tondramen berührt jeden, dem Pflege und Entwicklung der Musik am Herzen liegen. Ganz abgesehen davon, daß Blüte oder Niedergang der Bühnenkunst letzten Endes entscheidend sind für das Schicksal der Oper, des musikalischen Dramas und damit eines wesentlichen Zweiges der Tonkunst überhaupt —, wer garantiert, daß eine so beispiellose Willkür, wie sie heute unsere Regisseure und Bühnenbildner sich anmaßen, nicht auf weitere Zweige der Kunstpflege übergreifen wird? Eine „doppelte Moral“ hat sich noch immer gerächt. Man kann nicht in der Musik höchste Werktreue fordern und gleichzeitig auf der Bühne in schrankenloser Willkür schalten und walten. Die heutige Situation ist in ihrem inneren Widerspruch derart grotesk, daß eine Besinnung nottut.

Zwei grundlegend wesentliche Fragen stellen sich: Nach welchen Gesichtspunkten soll überhaupt ein Werk Richard Wagners (bzw. ein musikdramatisches Werk schlechthin) inszeniert werden? Und woher stammt dieser Widerspruch zwischen der heutigen Musikinterpretation, die höchste Werktreue als selbstverständlich ansieht, und einer Bühnenkunst, die alle paar Jahre mit neuen Axiomen auftrumpft?

Auf die zweite Frage können wir erst am Schluß eingehen. Was die erste betrifft, so könnten wir zahllose Äußerungen Wagners aus seinen Briefen und theoretischen Schriften zitieren, die an unseres Meisters Auffassung keinen Zweifel aufkommen lassen. Aber damit hätten wir das hartnäckigste Argument der Erneuerer, Wagner habe sich eben geirrt, im Grunde nicht entkräftet. Es gilt, das objektiv Richtige aus dem Wesen der Sache, in diesem Falle also aus dem Organismus des musikalischen Dramas selber zu erkennen. Wir wollen es dem Naturforscher gleichtun, der sein Objekt, unbeeinflusst durch Meinungen Dritter, untersucht, Gesetzmäßigkeiten und Tatsachen aufzeigt, beobachtet und Schlüsse zieht. Das so gewonnene Resultat ist dann frei von zeitgebundenen und persönlichen Vorurteilen; es ist in Wahrheit sachlich, weil der Natur der betreffenden Sache abgelauscht.

#### a) Der Dualismus von Musik und Dichtung

Alles Leben flutet zwischen zwei entgegengesetzten Polen, in physischen wie in seelisch-geistigen Bereichen. Die lebenszeugende Dualität zwischen Mann und Weib, Glück und Leid, Werden und Vergehen, Kälte und Wärme, Dur und Moll, Dissonanz und Konsonanz etc. etc. finden wir wieder in dem Gegensatz zwischen dem Begrifflichen der Dichtkunst und dem Unbegrifflichen der Tonkunst, einen Bund, den Wagner ebenso poetisch wie hellseherisch dem zwischen Mann und Weib verglich, die „*das eine zeugen, das mehr ist als die, die es schufen*“.

Dieses glückliche Sichergänzen, dieser lebenszeugende Strom zwischen zwei gegensätzlichen Wesenheiten darf logischerweise auch in der dramatischen Dichtung nicht angetastet werden. Wenn die moderne Auffassung durch eine abstrakt-symbolhafte Inszenierung und Lichtkunst das Spiel der Darsteller psychologisch auszudeuten versucht, so wird dadurch automatisch die Wirkung der Musik als des alleinigen Pols der Welt des Unbegrifflichen beeinträchtigt. Davon konnte man sich 1951 im zweiten Aufzug des *Parsifal* in Bayreuth eindrücklich überzeugen: Eine fast varietéhaft wirkende Kette von Farbvariationen aller Nuancen machte mit ihrer aufdringlichen Symbolik geradezu unempfindlich für die feinen Schwingungen der Musik. In diesem Zusammenhang kann auch an die Parallelen von Musik und abstrakter Farbwandelkunst von Skrjabin und László erinnert werden, die sich als Totgeburten erwiesen haben: Der Bund zwischen Gleichgeschlechtlichen ist stets unfruchtbar.

Den bildenden Künsten fällt daher im musikalischen Drama vor allem eine dienende und nicht eine führende Rolle zu: Sie haben das dichterische Geschehen sinnlich wahrnehmbar darzustellen, denn im Gegensatz zum Epos wendet sich das Drama nicht an unsere Phantasie, an unser Einbildungsvermögen, sondern verlangt Darstellung. Die Gesetze der dramatischen Dichtung sind daher von denen des Epos weitgehend verschieden. Das Epos darf sich frei in Schilderungen verströmen, darf die Phantasie anregen und beflügeln; das Drama hingegen beschränkt sich auf

einige wenige markante Punkte in voller, sichtbarer Darstellung. Auf die Kürze eines Axioms gebracht: Das Epos gestaltet eine Vielheit in der Vorstellung, das Drama eine Auslese in der Darstellung. Diese Darstellung aber ist ein Teil seines künstlerischen Organismus. Sie darf nie und nimmer bis zur Unkenntlichmachung des dichterischen Vorgangs und seines Schauplatzes verfälscht und vereinfacht werden; sie soll nicht verschleiern, sondern verdeutlichen. So erkennen wir schließlich die naturgegebene Dreieinheit von Dichtkunst, Musik und Bild: Das dichterische Geschehen wird von der Musik mit Wärme erfüllt und belebt, wobei die Leit motive im Hörer Ahnungen wecken, ihn helllichtig machen für Zusammenhänge, die mehr erfüllt als logisch denkend erkannt werden können. Das Bild aber bringt das dramatische Geschehen zur vollen, sinnvollen Wahrnehmung: Wir stellen uns nicht den Vorgang vor, sondern wir schauen ihn. Die Darstellung ist ein Teil des Werkes.

Man muß Wagner bewundern, mit welcher nachtwandlerischen Sicherheit er hier seine Ideen fundiert hat. Für ihn haben bildende Künste (Malerei, Plastik) und Tanz im musikalisch-dramatischen Werk vor allem die eine Aufgabe, das Drama so lebenswahr wie nur möglich in Erscheinung treten zu lassen. Die Illusion soll vollkommen sein. Landschaftsmalerei und Architektur haben den „*lebendig warmen Hintergrund zu schaffen für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten Menschen*“. Die Bühne wird dem durch die aus dem „*mystischen Abgrund*“ geheimnisvoll erklingende Musik helllichtig gemachten Menschen zum lebendigsten Abbild des Lebens selber. So wollte es der Meister, und daran haben wir uns zu halten. Was ist denn der Sinn des Theaters anderes als Darstellung? Die Bühne ist bei allen Völkern der Erde die Welt der Illusion; ohne Illusion keine Theaterkunst. Die Mittel zur Erreichung der Illusion haben natürlich immer wieder gewechselt; es ist eine Frage des Stils und der Epochen. Die Hochromantik Wagners erstrebt eine vollkommene Illusion mit allen Mitteln der Malerei und der Technik. Die Bühne Wagners, so wie der Meister sie wünschte, mag in ihrer Farbenpracht und Verklärung des Naturalistischen der farbenglühenden Kunst Arnold Böcklins verwandt sein, sie wird damit aber auch am ehesten der Farbenpracht des Orchesters gerecht. Wir müssen wieder lernen, Wagners Forderung nach einer blühend schönen Illusionsbühne mit dem Auge des Kindes zu sehen, das ins Theater geht und entzückt ist von den szenischen Wundern in einem Märchenspiel. Vollkommen war in dieser Hinsicht eine Aufführung von Humperdincks *Hänsel und Gretel* vor einigen Jahren in St. Gallen. Da trug man dem kindlichen Verlangen nach Bildern aus dem Märchenbuch in feinsinnigster Weise Rechnung, da vergaß auch der Erwachsene wieder, daß heute ein grüner Wald, ein lachend blauer Himmel und Großelternhausrat (in der Hütte des Besenbinders) „*abgetaner romantischer Kitsch*“ sind! Man lebte in der vollkommenen Illusion, sah leibhaftig das sich abspielen, was das Märchen berichtet, und die Musik hatte eine Kraft und Eindringlichkeit wie nie zuvor in all den sich so gelehrt und psychologisch fundiert gebenden modernen Inszenierungen der Werke Wagners. Warum? Einmal war die Polarität zwischen der ungegenständlichen Welt der Musik und der gegenständlichen von Dichtung und Bühnenbild vollkommen, und zweitens empfand man wieder, wie innig, wie untrennbar miteinander verbunden diese Musik und das Märchenbild waren.

### b) Mythos und Bühnenbild

Der Haupteinwand der Anhänger Neubayreuths aber lautet etwa: Für ein Märchenspiel sei das alles zugegeben. Wir können auch ohne weiteres begreifen, daß für Werke mit einer quasi wirklichkeitsharten Handlung der Surrealismus fehl am Platz ist. Wagners frühere Werke ertragen, ja fordern eine gewisse Dosis Naturalismus. Aber das mythische Geschehen in *Ring* und *Parsifal* verlangt eine andere Gestaltung, eine symbolhaft andeutende Traumwelt, eine Erlösung aus dem Naturalistischen.

Im Mythos offenbaren sich dem Menschen Geschehnisse aus der übersinnlichen Welt. Das Vergängliche, die äußere Handlung, ist nur ein Gleichnis, der Rahmen, dessen sich die Kräfte des Geistigen bedienen, um sich dem irdischen Menschen mitzuteilen. Diesen Rahmen aber benötigt der Mythos! Denn was er uns mitteilen will, kann er doch nur im Kleide erdhafte Wirklichkeit offenbaren. Selbst Gott muß menschliche Züge annehmen, wenn wir ihn durch das Medium der bildenden Kunst sinnlich wahrnehmbar darstellen wollen. Wird nun ein Mythos zum Bühnendrama umgegossen, so können Bühnenbild und dramatische Darstellung logischerweise nur den einen Sinn haben, das äußere, dichterische Geschehen, dessen sich der Mythos als Gleichnis bedient, lebenswahr und überzeugend zu gestalten. Man darf das nicht als „ungeistigen Materialismus“ abtun! Die Werke eines Rubens und Michelangelo bedienen sich auch des Mediums naturalistischer Formen und sind gleichwohl Gefäße göttlicher Kräfte. Nicht ob eine künstlerische Gestaltung sich abstrakter oder naturalistischer Formen bedient, ist wesentlich, sondern die Meisterschaft, mit der diese Formen gestaltet werden. Welche Art dabei in Frage kommt, muß sich gebieterisch aus der Natur des ganzen Werks ergeben. Der Tänzer, der nicht eine Dichtung tanzt, nicht Darsteller ist, sondern im Sinne des reinen, eigenständigen Kunsttanzes sichtbare Psyche, erträgt, ja verlangt sehr wohl eine abstrakt-symbolhafte Lichtkunst als sichtbaren Rahmen seines Kunstwerks, um so mehr, als die ihn begleitende Musik mehr rhythmische Folie als Ausdruck seelischen Geschehens zu sein pfllegt. Die dramatische Dichtung aber verlangt — das muß man deutlich wiederholen — Darstellung, Sichtbarmachen dessen, was sich als reale Handlung abspielt. Wagner hat denn auch zeit seines Lebens den allergrößten Wert auf eine vollkommen deutliche Darstellung gelegt und immer wieder ausdrücklich betont, daß auf seiner dramatischen Bühne nichts eben nur noch angedeutet werden dürfe, weil jede bloße Andeutung das volle künstlerische Verständnis des dramatischen Vorgangs nur beeinträchtigt. Ihm war die szenische Wirklichkeit ein fester Werkbestandteil, als solcher so wesentlich wie die Musik und das gesungene Wort. Wir werden auf die künstlerisch-formalen Beziehungen der sämtlichen Elemente des Gesamtwerks untereinander noch einzugehen haben. Hier geht es um das Bild, um den szenischen Rahmen als Ganzes, und es ist staunenswert, wie konsequent Wagner für jede seiner dramatischen Dichtungen ein überaus typisches und für die betreffende Dichtung wesenhaftes Milieu zu finden wußte, ja, seine ganze Dichtung jeweils aus dem Zauber eben dieser bildhaften Anordnung heraus schuf. Schon im Jugendwerk, im *Fliegenden Holländer*, empfindet man, wie zwingend stark dieses Werk mit der Poesie der einsamen norwegischen

Küste und des wild brandenden Meeres verwachsen ist. Ihm diese Poesie rauben heißt, das Werk seines künstlerischen Rahmens entblößen —, was elementar und unmittelbar wirken soll, wird matt und unwirksam gleich einem Gemälde, dem wir die zur Betrachtung notwendige Beleuchtung versagen.

In den *Meistersingern* weiß Wagner das hohe Lied der jungen Kunst einzubetten in den Zauber Alt-Nürnbergs, aus welchem eine Dichtung erblüht, die zum Schönsten gehört, was je ein deutscher Meister geschaffen. Wie verwässern wir die Schönheit des dramatischen Gedichts, wenn wir seine Poesie nicht mehr schauend empfinden können!

Zu großartigster Meisterschaft aber erhebt sich Wagner in seinen szenischen Visionen zur *Ring*-Dichtung. Die Naturpoesie, an sich schon verschwenderischer Reichtum an sichtbarer Schönheit, wird zum Rahmen eines weltweiten Geschehens. Mit voller Absicht schafft Wagner den szenischen Rahmen seines *Ring*-Mythos durch die künstlerische Verklärung der Natur und der vier mythischen Elemente Wasser, Luft, Feuer und Erde. Kosmische Weltenweiten, sinnlich wahrnehmbar gemacht durch eine in künstlerischer Schönheit gestaltete Naturpoesie: So wünschte sich Wagner den szenischen Rahmen seiner Nibelungen, und es ist bezeichnend, daß er, leider erfolglos, den genialen Arnold Böcklin zum Entwerfen der Bühnenbilder für seine Festspiele zu gewinnen suchte. Nicht irgendwelche abstrakte Farb- und Lichteffekte sollen Spiegel inneren Geschehens sein, sondern einzig die beseelte, allumfassende Natur selber. Alles im *Ring* ist naturhaftes Geschehen von höchster Ausdruckskraft. Die Sonne leuchtet durch das Wasser und läßt das Gold erglänzen; finstere Nacht überfällt uns nach dem Raub des Rheingolds. Fahl und bleich erscheinen die Götter nach Entführung der Freia durch die Riesen; fernes Gewölk verdeckt die Götterburg bis nach dem reinigenden Gewitterausbruch des Vorfrühlings. Siegmund findet Rast und Zuflucht in Hundings Hütte: dazu außen Sturm, im Begriff, sich gänzlich zu legen. — Das Herdfeuer flackert auf: Hoffnungsblitze in Siegmunds Brust. — Siegmund allein und waffenlos in der Hütte seines Feindes: völliges Verlöschen des Herdfeuers. — Sieglinde erscheint: Der Lenz lacht in den Saal. — Diese Beispiele lassen sich verhundertfachen. Sie zeigen, mit welcher elementarer Kraft die Natur im *Ring des Nibelungen* Spiegel seelischen Geschehens wird. Geradezu mythische Bedeutung hat das Toben des Gewitters zu Beginn des dritten Aufzuges der *Walküre*, das Toben in eines Gottes Brust, das in dem Maße, wie Wotan sich beruhigt, abklingt, in leises Abendrot übergeht und endlich der Nacht weicht, welche Wotans Seele erfüllt angesichts der unabdingbaren Nötigung, sein liebstes Kind zu verstoßen, zu verlassen. Aber mächtig lodert das Feuer auf: Mit der Gewalt der Elemente selber schützt Wotan seine Lieblingswunschmaid.

Hätte Wagner einen schöneren Rahmen finden können für das Aufblühen Jung-Siegfrieds als den märchenhaften, den unbefangenen Zuschauer immer aufs neue beglückenden Waldzauber des *Siegfried*? Eine auch noch so schöne abstrakt-symbolhafte Inszenierung zerschlägt nicht nur diese Poesie, diese Einheit von Dichtung, Bild und Musik, sondern beraubt die hier nicht wegzudenkenden äußeren Vorgänge (wie das Schmieden des Schwertes und das Töten des Drachens) des ihnen einzig zukommenden äußeren Rahmens.

Es ist nicht so, daß die von Wagner geforderte naturalistische Illusionsbühne ohne innere Symbolik nur äußeres Geschehen zeigt. Es gibt mehr symbolische Züge, als man zunächst glaubt. Aber weil Wagner die Kraft der Musik als Pol des ungegenständlichen Elements im Gesamtwerk nicht antasten will und andererseits das Sichtbarmachen des dramatischen Geschehens zwingend einen begrifflich-gegenständlichen Rahmen fordert, kann nur die Natur selber zum Träger mythischen und symbolhaften Geschehens werden. — Klingsor versinkt in seinem Turm, zugleich steigt der Zaubergarten auf: Es ist, als ob die Hölle ihre Schauer verhülle und an ihrer Stelle ein lockendes Gaukelspiel entfalte. — Parsifal schwingt den Speer im Zeichen des Kreuzes, der Zaubergarten verdorrt zur Einöde: Hier schauen wir geradezu das Wirken der göttlichen Kraft, welche die trügende Stätte in Trümmer schlägt und an Stelle eines sinnverwirrenden Trugs die Öde der winterlichen Wirklichkeit setzt.

Im *Ring*-Mythos erleben wir das Werden und Vergehen einer vom Fluch des Goldes und der Machtgier geschändeten Welt. In „*drei Tagen und einem Vorabend*“ wird uns dieser Mythos vorgeführt. Das *Rheingold*, szenisches Vorspiel zur Trilogie, bietet im Kern dieselbe Anordnung wie der *Ring* als Ganzes: Szenisches Vorspiel (Rheintöchterzene, Es-dur, dominant-dominantisch) und drei Hauptteile (Wotanshandlung, Des-dur, Werktonika des Ganzen), deren Handlung einen ganzen Tag umspannt: Die Wotanshandlung beginnt mit dem Begrüßen der Götterburg beim Sonnenaufgang und endet mit dem Einzug der Götter in Walhall im Glanz der untergehenden Sonne. Nun ist aber auch ein einzelner Tag ein Stück Ewigkeit, ein Werden und Vergehen, wie es sich im größeren Kreislauf der Jahreszeiten, im Werden und Vergehen der Menschen und ganzer Kulturen wiederholt. So wird das Naturgeschehen im *Rheingold*, dieser Rhythmus des Lichtes, wie er sich im Erwachen und Wiedererlöschen eines Tages offenbart, zum Symbol ewigen Werdens und Vergehens überhaupt und damit zum symphonisch-szenischen Prolog des Mythos vom Ring des Nibelungen.

### c) Die formbildenden Elemente in ihrem Zusammenwirken

Die Form eines jeden Kunstwerks ist das Resultat eines lebendigen Zusammenwirkens aller formbildenden Faktoren. Die Art und Zahl dieser Faktoren kann dabei sehr verschiedenartig sein. Im unbegleiteten, einstimmigen Tonstück sind es im wesentlichen Melos und Rhythmus, die die Form schaffen; im mehrstimmigen Werke kommen — summarisch ausgedrückt — die Gesetze der Harmonie und des Kontrapunkts hinzu. Je mehr formbildende Elemente, desto größerer Freiheit erfreut sich jedes einzelne: Es brauchen nicht stets alle führend hervorzutreten, und eine Freiheit, ja scheinbare Willkür des einen Elements kann durchaus organisch wirken, wenn sie bedingt ist durch das Gesetzmäßige eines anderen Elements. Diese Freiheit bedeutet aber gleichzeitig auch Abhängigkeit: Je inniger alle Elemente sich gegenseitig durchdringen, gemeinsam am Werkganzen bauen, desto stärker ist das einzelne Element nur noch Glied des Ganzen. Die melodische Gestaltung eines Liedes von Hugo Wolf ist zweifellos reicher und differenzierter als die eines schlichten einstimmigen Volksliedes, gibt aber gerade dadurch ihre Freiheit als

Melodie auf, daß viele ihrer Züge, ihrer Wendungen und ihres motivischen Baus einzig durch die hochdifferenzierte harmonische Begleitung künstlerisch-formal begründet scheinen, wogegen die schlichte, einstimmige Melodie ihre Form einzig aus sich selber schaffen kann. — Warum tendiert das atonale Werk entweder zu konstruktivistischem Linearismus oder zu einem motorischen, oft dem Jazz abgeborgten Rhythmus? Weil das formbildende Element der Tonalität durch entsprechend straffere Formgebung anderer Faktoren (eben Rhythmik und Linearität) ersetzt werden muß.

Was innerhalb der Tonkunst gilt, gilt auch im gemeinsamen Werk von Musik und Dichtkunst: Die Elemente beider Schwesterkünste bauen gemeinsam an der Gesamtform. Die Musik gewinnt dadurch Freiheiten, die der sinfonischen Musik versagt bleiben müssen, denn viele Wendungen, die im sinfonischen Werk als unbegründet und willkürlich empfunden würden, ergeben sich gebieterisch und daher als künstlerisch begründet aus dem Begrifflichen der Dichtkunst, mit anderen Worten: das Begriffliche der Dichtkunst wird Werkbestandteil, baut am gemeinsamen Werk mit. Viele Gesänge der großen Liedkomponisten würden ihre künstlerische Ausdruckskraft und formale Geschlossenheit ganz wesentlich einbüßen, wenn man ihnen die Dichtung rauben, d. h. die Melodie durch ein Instrument vortragen lassen wollte.

Kommt nun als weiterer künstlerischer Faktor noch die Darstellung, die Inszenierung einer dramatischen Dichtung hinzu, so werden — das dürfen wir logischerweise annehmen — auch Bühnenbild und dramatisches Spiel der Darsteller formbildend mitwirken, können daher nicht verändert oder gar unterdrückt werden, ohne daß im Gesamtorganismus fühlbare Lücken entstehen. Schon die Oper der Klassik kennt eine Menge solcher Stellen, wengleich natürlich der Zusammenhang zwischen Szene und Musik dort noch keineswegs die innige Einheit erreicht, die Richard Wagner verwirklicht hat. Bekannt und berühmt ist im *Fidelio*: „Ein Stoß — und er verstummt!“ Hier erklingt der „Stoß“ in der Musik vor dem Wort. Erst fühlt Pizarro in sich das satanische Verlangen nach diesem Stoß, er macht eine entsprechende heftige Geste, genau zur entsprechenden Stelle in der Musik; erst hinterher kommt das Wort. Fällt diese Geste weg, so hängt die Musik in der Luft; jener musikalische „Stoß“ ist rein sinfonisch nicht begründet, erscheint als Willkür, wenn man ihn nicht aus dem Darstellerischen heraus verstehen kann. Auf eine außerordentlich aufschlußreiche Stelle im ersten Finale der *Zauberflöte* hat Hans Pfitzner (*Werk und Wiedergabe*, S. 97) erstmals aufmerksam gemacht, auf die Akkordfolge zu den Worten „Sarastro herrschet hier — das ist mir schon genug“, die in einem sinfonischen Werke harmonisch unmöglich wäre, hier aber das Spiel der Darsteller unterstreicht: Mit zwei energischen Schritten vertritt der Priester Tamino, der unmutig abgehen möchte, den Weg — unaufgelöste Kadenz von f-moll, wie sie Mozart in einem reinen Instrumentalwerk nie schreiben würde! Fehlen die zwei Schritte des Priesters (genau auf die zwei nach Taminos Worten folgenden Akkorde c-moll und Sextakkord von G-dur), so wird die Stelle musikalisch sinnlos, unverständlich für den Hörer. Das bei Mozart, der immerhin einmal von der Dichtkunst als der gehorsamen Dienerin der Musik spricht! Wagners Musik ist in ihrer Gesamtheit aus dem Geist der Seele des Dramas erwachsen.

Jede Geste, jedes mimische Spiel ist aufs plastischste im Orchester nachgezeichnet, oder umgekehrt: aus dem Geiste der Musik zu gestalten. Hier hört man mit dem Auge und sieht mit dem Ohr. Wagner hat denn auch auf ein genaues Zusammengehen von Musik und Geste allergrößten Wert gelegt und in seinen Schriften immer wieder betont, wie sehr seine Musik künstlerisch unverständlich bleiben müsse, wenn nicht dieses Zusammengehen vollkommen sei. Nun spricht aber die Presse rühmend vom „szenischen Oratorium“ Neubayreuths! Im Oratorium sind Darstellung, Spiel, Bild eben nicht Bestandteil des Ganzen; seine Musik ist daher wesentlich anders gestaltet als die des Dramas. Versenkt man sich in die Musik zum ersten Bilde des *Rheingold*, welche eine meisterhafte Einheit offenbart sich zwischen Musik und Bild! Jede Schwimmbewegung ist plastisch nachgezeichnet und kann einzig so ausgeführt werden, wie sie sich aus der Partitur ergibt. Gleiches gilt für Hundings schwere Schritte kurz vor seinem Eintreten in die Hütte. Was soll diese Musik, wenn auf der Bühne nichts geschieht? Wie bildhaft lebendig das mehrmalige Aufflackern des Herdfeuers und sein späteres Verlöschen! Wie hängt die Musik beim Aufspringen der Tür in der Luft, wenn die Tür nicht aufspringen kann, weil gar keine Hütte vorhanden ist (Bayreuth 1956)! Wie erleben wir das Erschrecken der beiden Liebenden beim Aufspringen der Tür, aber auch ihre Wonne, wenn ihr Blick auf die vom Mondlicht überflutete Frühlingslandschaft fällt! Hier wird durch die vereinigten Schwesterkünste, deren jede vollkommen auf die andere angewiesen ist, eine beispiellose Wirkung erzielt.

Es ist ferner keineswegs so, daß nur die Musik das Drama mittels ihrer Motive symbolisch ausdeutet, sondern wesentliche Züge werden auch dem Bild überlassen. Ein Beispiel dafür bietet der erste Aufzug der *Walküre*. Das dichterische Geschehen kreist um die Gewinnung des Nothung-Schwertes. Auch musikalisch ist das festgelegt: C-dur, die Tonart des Schwertmotivs, ist gleichzeitig auch Haupttonart dieses Aktes, der unterdominantisch beginnt (d-moll, Flucht des verfolgten Siegmund in die Hütte) und oberdominantisch schließt (G-dur, Flucht des Liebespaares in die Wonnen der Lenzesnacht). Was nun musikalisch und dichterisch Mittelpunkt ist, sollte auch sichtbar sein. Wagner schreibt vor: Links das Gemach Hundings, rechts der Herd mit dem einsamen Wälsung und genau in der Mitte der Baum mit dem Schicksalsschwert. Das Schwert trennt wirklich diese beiden Männer, sie sind Todfeinde. Geistige Realitäten werden auf der Bühne sichtbar fürs Auge. Hier hat sogar das Bayreuth Cosima Wagners gegen den Meisterwillen gesündigt, indem man den Baum nach links schob, um auf diese Weise den Blick auf die Mondlandschaft nicht zu beeinträchtigen. Bei Wagner ist aber ein „Bild“, so herrlich es auch malerisch sein mag und sein soll, nie Selbstzweck. Ob nicht gerade dieser dunkle Schatten gewollt war? Ruht doch eine tiefe Tragik auf dem Liebesfrühling des von Gott und den Menschen verfolgten Wälsungenpaares!

Das Bild greift aber auch unmittelbar in den künstlerischen Organismus selber ein! Jedes Kunstwerk kennt Steigerungen und Höhepunkte, das Drama vor allem eine starke künstlerische Entwicklungslinie. Nun ist es der Musik versagt, Steigerungen von langer Dauer mit ihren eigenen Mitteln zu schaffen. Jeder Instrumentalist kennt die Schwierigkeit, ein Crescendo über eine größere Anzahl von Takten auszudehnen. Auch eine Steigerung mittels rein geistig-formaler Mittel hat im sin-

fonischen Werke ihre Grenzen. Nicht von ungefähr wird eine Sinfonie von einer Stunde Dauer bereits als lang empfunden, während wir zwei Stunden für ein Oratorium und drei Stunden und mehr für eine Oper als ganz normal empfinden. Der größere Reichtum an verschiedenartigsten Mitteln formaler und ausdrückhafter Art ermöglicht eben das Auftürmen größerer Formquadern. Im musikalischen Drama vor allem greifen nun Bild und Darstellung ein. Gerade der erwähnte erste Aufzug von Wagners *Walküre* zeigt, in welcher meisterhaften Weise Wagner durch optische Mittel, durch die Poesie des Bildes eine künstlerische Linie zu schaffen weiß. Man könnte sie graphisch darstellen: Zuerst die dämmernd erhellte Hütte, dann das allmähliche Verlöschen des Feuers, gleichzeitig auch die drückende Leere durch die Abwesenheit Hundings und Sieglindes. Bis hierher auch mehr Gespräche, mehr Erzählungen als Geschehnisse. Aber nun beginnt eine grandiose Steigerung: Aufflackern des Feuers, damit hernach die völlige Dunkelheit um so wirkungsvoller ist, und dann das rauschende Finale des hereinbrechenden Frühlings. Diese große, durch Bildwirkung geschaffene dramatische Linie verleiht dem Akt eine Einheitlichkeit, die musikalisch allein gar nicht erreicht werden könnte. Noch eindringlicher empfindet man es im dritten Akt der *Götterdämmerung*. Hier, vor der letzten entscheidenden Katastrophe, ist es, als ob wir nochmals Atem schöpfen, uns entspannen sollen in der lieblichen Poesie der waldfrischen Rheinlandschaft. Alles ist noch einmal licht, sonnig, unbeschwert. Damit gewinnt Wagner die Möglichkeit einer riesigen Steigerung mit sämtlichen Mitteln von Musik, Darstellung und Bühne. Weshalb Wieland Wagner dieses Pastorale unterdrückt und von Anfang an alles in quälende Finsternis taucht, sehr im Gegensatz zur Musik, ist unerfindlich. Oft wird die Bildwirkung auch aufgespart für besonders markante Höhepunkte oder Einschnitte. Im ersten Aufzug des *Tristan* „geschieht“ eigentlich optisch nur an zwei Stellen etwas: Wenn Brangäne das Zelt öffnet, erblickt man die arbeitenden Seeleute, und am Schluß des Werks strömt das Volk mit Marke herein. Hier sind einige im Werkorganismus wichtige Abschnitte szenisch unterstrichen worden. — Zu Beginn des *Rheingold* steht eine dichterisch-musikalische Variationenfolge: Zuerst der Urzustand der Schöpfung, charakterisiert durch das tiefe Es der Bässe, dann folgt Variation auf Variation: Nach je 16 Takten setzt eine neue Instrumentengruppe ein; das Motiv des Werdens schlingt seine Fäden. Immer klarer arbeitet sich die Wellenfigur heraus, bis musikalisch keine Steigerung mehr möglich ist: In diesem Augenblick teilt sich der Vorhang und die Musik verdichtet sich nun zum sinnlich wahrnehmbaren Bilde, zur wogenden Rheinestiefe. Dann tritt das Geschöpf in Gestalt der drei Rheintöchter in die Welt der Elemente. Wiederum muß man sich fragen: Weshalb hat Bayreuth diese vom Meister festgelegte Anordnung umgestürzt, indem man den Vorhang schon vor der Musik aufziehen läßt, ganz abgesehen davon, daß an Stelle des musikalisch so wundervoll nachgezeichneten Schwimmens der Wassermädchen eine Art Eurhythmie auf dem Bühnenboden erfolgt? Die geniale Anordnung, die Steigerung vom Reinmusikalischen über eine immer stärker beschreibende Musik bis zur Verdichtung im Bilde zeigen auch die ersten Vorspiele der drei Hauptdramen des *Rings* unter sich: Im Vorspiel zur *Walküre* wenig mehr als ein Gewitter, musikalisch auch ohne Kenntnis der Motive rein ausdruckschaft begreifbar; im Vorspiel zum *Siegfried* bereits eine feine Psychologie der

Motive, die unmittelbar hinführt zu Mimes ärgerlichem „Zwangvolle Plage, Müh ohne Zweck!“; die *Götterdämmerung* endlich bringt ein szenisches Vorspiel, die Nornenszene. So bauen Musik und Bild gemeinsam an der Gesamtform.

Die wundervolle Übereinstimmung der beiden ersten Akte der „*Meistersinger*“ im Sinne zweier Stollen ist vorzugsweise durch dichterische und szenische Faktoren gegeben. Und in der Gesamtform des *Parsifal* schafft das Bild sogar ein eigenes formales Kräftespiel, indem die Wandeldekoration das eine Mal von links nach rechts, das andere Mal aber von recht nach links abrollt und damit das Element der Spiegelung über die beiden Akten gemeinsame Bildfolge (Waldbild, Wandelbild, Tempel) wirft. So ist sogar die durch das Bild geschaffene Bogenform des *Parsifal* als Ganzes nicht mathematisch-starr, sondern in ein Kräftespiel aufgelöst.

Diese Beispiele, die man beliebig vermehren könnte, lassen keinen Zweifel daran, daß Wagner seine szenischen Angaben ganz bewußt und mit vollem künstlerischem Willen abgefaßt hat. Es darf hier nichts verändert werden, und man versteht Pfitzner, wenn er das wörtliche Befolgen von Wagners Angaben gerade für Bayreuth fordert:

*„Das Bild steht im Mittelpunkt Wagnerscher Kunst. Er hat sozusagen seine Handlungen gleich in großartigen Bildern gesehen, aus denen sich in vielen Fällen die Musik, ja sogar die Worte, vielleicht erst später ergaben. Sein Bild ist immer perfekt. Das erste Rheingoldbild! Der Feuerzauber! Die Mime-Höhle! Der Walkürenritt! Hier ist das elementare Bild von Wasser, Feuer, Erde, Luft offenbar das Primäre. Das Bild des Dichtermalers muß der Theatermaler mit dessen Augen sehen“* (Werk und Wiedergabe, S. 283/84). Wagner selbst sagt in *Über die Benennung „Musikdrama“*:

*„Ihre alte Würde als Mutterschoß des Dramas wiederum einzunehmen, dazu fühlt die Musik sich eben jetzt berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor noch hinter das Drama zu stellen; sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie euch. Denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen, und deshalb eröffnet sie sich Euren Blicken durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.“*

#### d) Das Generationenproblem

In der Einheit von Musik, Dichtung und Bild in Wagners Tondramen herrscht ein vollkommenes Gleichgewicht aller Faktoren. Aus dem Mutterschoß der Musik und ihrer Formen erwachsen die dramatische Dichtung und deren Darstellung auf der Schaubühne. Die höchste Steigerung der musikalischen Ausdrucksmittel als Welt des Unbegrifflichen, rein Seelisch-Geistigen bedingt die höchste Schönheit und Plastik in der Gestaltung des Bühnenbildes als der Welt des Naturalistisch-Begrifflichen. So, wie sich durch das Miteinander von Dichtkunst und Musik die Tonsprache bis zur Weckung von Ahnungen und Vorstellungen weit über sich selber erheben kann, ohne sich ihrer Mission als Musik zu begeben, so wird die Schaubühne im Miteinander mit Musik und dramatischer Handlung zum sichtbaren Ausdruck inneren Geschehens, ohne deswegen ihre Mission als naturalistische Illusions-

bühne zu verleugnen. So greifen die beiden Kräftepole des Begrifflichen und des Unbegrifflichen ineinander; auch hier gilt die Erkenntnis, die sich in allem Sein und Leben offenbart: Etwas von allem ist in allem. Dadurch gewinnt das musikalische Drama Wagners etwas von der Einheitlichkeit und Grenzenlosigkeit unserer Schöpfung, und die Elemente aller Faktoren schaffen gemeinsam in lebendigem Wechselspiel die Gesamtform.

*„Theoretisch habt ihr natürlich recht, aber die Praxis ist längst über dieses Ideal einer vergangenen Epoche hinweggeschritten, es sind heute andere Zeiten; eine andere Generation ringt nach der ihr gemäßen Lösung des Szenenproblems, und ihr könnt das Rad der Entwicklung nicht zurückdrehen.“* Mit diesen Worten suchte ein Anhänger Neubayreuths einst meine Einwände zu entkräften. In der Tat rühren wir hier an einen wesentlichen Punkt, das Generationenproblem. In Zeiten großer stilistischer Umbrüche hat man oft mehr Verständnis für eine längstvergangene Epoche als für jene, die unmittelbar hinter einem liegt. Die Abkehr der jungen Generation von der musikalischen Romantik ist menschlich begreifbar: Zu stark liegt der Schatten einer großen, unmittelbaren Vergangenheit über den heute Schaffenden. Sie müssen erst einmal frei werden von einer Tradition, deren Größe sie zu erdrücken droht. Erst wenn man zu einer Sache eine gewisse innere Distanz gewonnen hat, kann man sie objektiv würdigen. Die Zertrümmerung des Kontrapunkts durch die ersten Monodisten des 17. Jahrhunderts ist ebenso typisch wie das Aufheben der Tonalität durch die Gegenwart. Diese Entwicklung angreifen hieße gegen Naturgewalten anrennen.

Eine ganz andere Frage aber stellt sich dem reproduzierenden Künstler: Dürfen wir im Drange nach künstlerischem Neuland oder im Bejahen der Gegenwartskunst auch die Werke der Vergangenheit zeitgemäß herrichten, um sie unserem Empfinden näher zu bringen? Mozart hat das bekanntlich mit einigen Oratorien Händels gemacht. Wagner dagegen schreibt in seiner Abhandlung *Das Publikum in Zeit und Raum* sehr besonnen, um Mozart zu verstehen, dürften wir seinen Werken nicht die Stilmerkmale unserer Gegenwart aufpfropfen, sondern sollten im Gegenteil versuchen, uns in die Zeit Mozarts zu versenken. Diese Einsicht Wagners hat sich inzwischen in der musikalischen Interpretation allgemein durchgesetzt. Wir sind heute bereit, die Schönheit jeder Epoche, jedes musikalischen Stils und jeder individuellen Meisterleistung zu würdigen und zu pflegen, diejenige der Romantik nicht ausgenommen.

Die Kunst des Mimen und des Tänzers nimmt gewissermaßen eine Sonderstellung ein. Während der Musiker ein genau und exakt fixiertes Partiturbild zu klingendem Leben erweckt, sind die Aufzeichnungen für den Schauspieler, die Angaben über das Bühnenbild nur sehr mittelbarer Natur. Die „Interpretation“ des Schauspielers und Bühnenbildners nähert sich weit mehr dem eigentlichen künstlerischen Neuschaffen als die Wiedergabe eines Musikstückes an Hand genau fixierter Notenergebnisse. Daher ist es verständlich, daß wohl keine künstlerische Betätigung derart stark und unmittelbar in der jeweiligen Zeit wurzelt wie Tanz und Theater. Wie viele Züge des alltäglichen Lebens, der Kleidung, der Wohnstätten, der sozialen und gesellschaftlichen Struktur einer Zeit beeinflussen dauernd die Theaterkunst! Es ist durchaus begreifbar, daß sich gerade im Bühnen- und Darstellungsstil die

Extreme einer Zeitepoche austoben. Innerhalb gewisser Grenzen wird das Theater immer Spiegel seiner Zeit sein. Aber — es gibt wirklich Grenzen des, von einer höheren Warte aus beurteilt, künstlerisch Zulässigen. Auch heute noch! Wenn in der eingangs erwähnten *Fidelio*-aufführung in Zürich das Werk Beethovens szenisch in ein Konzentrationslager des 20. Jahrhunderts verpflanzt wird, so ist das undiskutabel für jeden Ernstgesinnten, ein dreistes Experiment, das an Beethovens Musik erbarmungslos vorbeigeht. Man stelle sich einmal vor, ein Cembalist würde die nur mit ein paar dürftigen Ziffern angedeutete Aussetzung eines Generalbasses völlig negieren mit der Begründung, es handle sich ja nur um eine mittelbare Verkaufszzeichnung, und überdies entspreche die Harmonik jener Zeit nicht mehr dem heutigen Empfinden! Genau so aber verfährt der heutige Spielleiter mit den mittelbaren Aufzeichnungen für Spiel und Bühnenbild!

Auch der Bühnenbildner ist ein Interpret. Ihm sind beim Neuschaffen, im Nachschaffen ungleich größere Freiheiten gegeben als dem Musiker. Ein Blick auf die Entwicklung des Bayreuther Bühnenbildes von den ersten Festspielen 1876 bis zum Tode Siegfried Wagners zeigt eindrucklich, wie sehr sich die Auffassung der Zeit in der szenischen Gestaltung offenbaren kann, ohne daß dem Werk stilistisch Einbuße getan wird. Wagner skizziert in einigen Zügen mit Hilfe einer unmißverständlichen Sprache das von ihm visionär geschaute Bild, weiter nichts. Weder Technik noch irgendwelche Details der Gestaltung sind vorgeschrieben. Es ist Spiegelfechtere, wenn die Anhänger Neubayreuths uns immer wieder vorwerfen, wir müßten konsequenterweise auch die Gasbeleuchtung von 1876 wieder einführen. Wagner verlangt nirgends Gasbeleuchtung, noch verlangt er die alten Soffiten und gemalten Wolkenzüge. Ihm ist jede Technik recht, die seine bildhaften Vorstellungen so vollkommen wie möglich verwirklicht. Wesentlich ist einzig, daß seine Angaben getreu befolgt werden und Bilder erstehen, die aus dem Geiste der Musik erwachsen. Es gibt auch hier unwägbare Kräfte, Imponderabilien, die man schwer mit Worten umschreiben, aber sehr leicht empfinden kann, wenn man nämlich überhaupt fähig ist, auf die seelische Strahlung der Musik zu achten. Diese Fähigkeit ging bei der Gestaltung des dritten Aktes der *Walküre* in Bayreuth 1933 dem Bühnenbildner offenbar ab, denn zu der häßlichen Baumleiche und der steinernen Öde seines Bildes hätten andere Töne laut werden müssen als die trauliche, fast beschützend wirkende Schlummerweise Brünnhildens. Nicht umsonst verlangt Wagner hier eine „*breitästige Tanne*“, in deren Schutz Wotan sein Kind in Schlummer bettet. Ebenso fremd war der Musik Wagners die damalige szenische Gestaltung des 2. Aktes der *Meistersinger*, obschon äußerlich alle Vorschriften des Komponisten erfüllt waren; sogar den Mond hatte man gnädigst belassen. — Was fehlte denn? Wagners Musik atmet den ganzen Zauber einer alten deutschen Stadt mit ihren Winkelchen und Gäßlein, dem traulich plauschenden Brunnen und dem Duft einer heiteren Frühlingsnacht. Was wir aber zu sehen bekamen, war durchaus 20. Jahrhundert, ausgezeichnet zu einem Werk Hindemiths passend (ich sage das ohne Ironie). Genau so empfand man bei der Gestaltung der Schusterstube des dritten Aktes. Zu diesem Bilde hätte eine andere Musik erklingen müssen. Umgekehrt schuf Siegfried Wagner in den dreißiger Jahren Bühnenbilder, die im feinsten Sinne als modern und zugleich als in Wagners Musik wurzelnd empfunden

wurden. Er beseitigte die alte Guckkastenbühne, die alten Soffiten und den ganzen archäologischen Kleinkram Doeplers und Hofmanns. Eine meisterhaft schöne Landschaftsmalerei in Verbindung mit einem plastisch gestalteten Vordergrund und einer künstlerisch fein abgetönten Beleuchtung schuf Bilder von einer berückenden Schönheit, würdig eines Arnold Böcklin, in großen einfachen Linien und einer Naturtreue, die bei aller vornehmen Stilisierung die vollkommenste Illusion wahrte. So weit, und nur so weit, hat ein Bühnenbildner die Freiheit eigenständigen Gestaltens. Wer sich in Wagners Musik nicht einfühlen kann oder gar das Naturalistische rundweg als Kitsch ablehnt, müßte logischerweise die gesamte gegenständliche Malerei, von Rubens und Rembrandt bis Böcklin und Thoma, gleichermaßen ablehnen und sollte nicht ausgerechnet Werke der Hochromantik inszenieren. Wenn man in Bayreuth 1956 im letzten Bilde der *Meistersinger*, das ein farbenfrohes heiteres Volksfest mit Aufzügen der Zünfte, Reigen der Mädchen auf bunter Wiese draußen vor der Stadt zeigen soll, in ein auditorium maximum einer Hochschule versetzt wird, auf dessen Sitzreihen ein uniformiertes „Volk“ postiert ist, während im vordersten Vordergrund parodistische Pantomimen aufgeführt werden, die weder mit der Musik noch mit der Dichtung das Geringste zu schaffen haben, so ist eine solche „Gestaltung“ zynische Verhöhnung des Genius, der sich mit unsäglich Mühe sein Theater erbaute, um seine Werke der Welt in seinem Sinne vorzuführen. Eine durch nichts zu rechtfertigende Barbarei ist es, den zweiten Aufzug desselben Werkes in eine „romantische Parodie des Sommernachtstraumes“ umzulügen, wobei Hans Sachs in der Maske Richard Wagners auftritt. Sinnlos und stillos ist es, die Darsteller entgegen dem ausdrücklichen Meisterwillen wieder nach alter Opersitte an die Rampe zu stellen und ins Publikum singen zu lassen. Hier leitet nicht mehr der Wille zum Werk, sondern eine durch keinerlei Verantwortungsgefühl und Stilreue gehemmte Sucht, alles um jeden Preis anders zu machen als bisher, dazu noch mit der Begründung, man wolle Wagners Werk aus seiner Zeitgebundenheit lösen.

Sind die Werke in einer derartigen Parodie wirklich zeitlos? Gibt es überhaupt eine zeitlose künstlerische Gestaltung? — Wir sind uns darin einig, daß Bachs Kunst Ewigkeitswerte birgt und Jahrhunderte überdauern wird. Ist aber das Kleid dieser Kunst nicht aufs innigste mit ihrer Zeit verbunden? Zeitlos sind nur die seelisch-geistigen Wesenheiten, die im Kunstwerk als in einer kostbaren, edlen Schale inkarniert zu uns sprechen. In allen Mitteln künstlerischer Gestaltung aber mit seiner Zeit verwachsen ist der Werkorganismus, die Dichtung, die Musik. Jedes Kunstwerk ist so eine Durchdringung von Zeitlichem und Ewigem, von Zeitlosem und Zeitgebundenem. Ihm die Merkmale seiner Zeit rauben, heißt, die Schönheit seiner künstlerischen Gestaltung zerstören: Diese Gestaltung aber ist Ausdrucksmittel für das Ewige, Allgültige. Unbeeinflusst durch persönliche Neigungen für diese oder jene Richtung stellt sich allen Ernstgesinnten für das Bühnenbild Wagners dieselbe Forderung, die für die Wiedergabe der Musik längst selbstverständlich geworden ist, die Forderung:

Jedem Werke sein eigener Stil.

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

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

### Verzeichnis der Abkürzungen

(1. Fortsetzung)<sup>28</sup>

AfMf	=	Archiv für Musikforschung
AfMw	=	Archiv für Musikwissenschaft
Anm.	=	Anmerkung
Bd(e).	=	Band, Bände
Beitr.	=	Beitrag, Beiträge
DKP	=	Domkapitelprotokolle
DKPM	=	Protokolle des Domkapitels Mainz
ed.	=	editio
GLA	=	General-Landesarchiv in Karlsruhe
hrsg.	=	herausgegeben
HStA	=	Hauptstaatsarchiv
KmJb	=	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
MA.	=	Mittelalter
MFm	=	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	=	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
NA.	=	Neuausgabe
NO	=	Neue Orgel
SIMG	=	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SS	=	Sommersemester
StA	=	Staatsarchiv
UB	=	Universitätsbibliothek
ULF	=	Unser Lieb Frauen(kirche)
Urk.	=	Urkunde(n)
VfMw	=	Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft
Vjh	=	Vierteljahrshäfte
Vjschr	=	Vierteljahrsschrift
WS	=	Wintersemester
ZfMw	=	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZGORh	=	Zeitschrift für die Geschichte des Ober- rheins

### Agricola (Huisman), Rudolf (Roelef)

„*In Italia summus esse poterat, nisi Germaniam praetulisset*“ (Erasmus von Rotterdam)

Der bekannte Humanist, der auch Organist und Orgelbausachverständiger war. Zu seinem Leben, seinen Werken, den Quellen, Neuausgaben sowie der gesamten bisherigen Literatur vgl. die (holländische) Biographie von H. E. J. M. van der Velden: *Rodolphus Agricola*, Leiden 1911, durch die alle früheren Arbeiten überholt worden sind (mit Ausnahme der Studie von Fr. v. Bezold: *R. Agricola*, Sitzungsberichte der kgl. Akademie der Wissenschaften zu München 1884, die hinsichtlich der Charakterisierung seiner Persönlichkeit wie seiner Bedeutung noch immer unerreicht ist).

<sup>28</sup> Vgl. Jahrg. XI, S. 160.

Nach v. d. Velden wurde Agricola zu Baflo, vermutlich am 17. Februar 1444, geboren (S. 38); sein Vater war der Kleriker Henricus Huisman, der zur Zeit der Geburt seines Sohnes Abt des Nonnenklosters von Zelwaer (nördlich von Groningen) war (S. 42). Den ersten Unterricht erhielt Agricola in Groningen (S. 48) und studierte dann in Erfurt (SS 1456, vgl. Weissenborn I 255 u. AfMf VI 25), Köln (20. Mai 1462, vgl. Keussen I 292, 62 und AfMf V 78), Löwen (dort auch Musikstudium nach Johannes Molani *Historia Lovaniensis libri XIV*, ed. P.F.X. de Ram, Brüssel 1861, I 599) Pavia (1469, Literatur bei Keussen: *Matrikel der Universität Köln I* 517), Emden (1474, v. d. Velden S. 80) und schließlich in Ferrara (1475, v. d. Velden S. 81 ff.).

Seine Beziehungen zum Hof von Ferrara und seine dortige musikalische Tätigkeit (Mitglied der Kapelle scheint er nicht gewesen zu sein, denn L. F. Valdrighi in *Atti e memorie delle Deputazioni di Storia Patria per le provincie e modenesi e parmesini* S. III vol. II, P. II, der verschiedene holländische Kapellmitglieder für diese Zeit nachweist, erwähnt ihn nicht) beleuchten u. a. die Ferrareser Notariatsprotokolle von 1478 („*Art. Doct. Rod. Agricola de Groninghen familiaris illustrissimi nostri Ducis*“), Agricolas Brief an Walter Woudensis von 1476 („*Ferrarie habito servioque duci alitque me vetus hec nostra canendi in organis ineptia*“) sowie die Biographie seiner Freunde Johann und Dietrich von Pleningen („... et divi Herculis ducis et principis optimi subtili quidem hominum estimatori virtutisque fautori optimo ministerio, ut festis sacris ac statts organa pulsaret uti libros grecos coemere honestiusque vivere posset, sese inseruit“).

1479 verläßt Agricola Italien (v. d. Velden S. 112), um in seine Heimat zurückzukehren. Auf dieser Reise weilte er einige Zeit in Dillingen auf Veranlassung von Johannes Graf von Werdenberg, des Bischofs von Augsburg, und besuchte von dort aus den Wormser Bischof und kurpfälzischen Kanzler Dalberg, den bedeutenden Förderer des Humanismus im rheinpfälzischen Raum, auf dessen Veranlassung er schließlich nach seinem Aufenthalt von reichlich drei Jahren in Holland (wo er u. a. „*secretarius und pensionarius*“ in Groningen war und mit dem Deventerer Rektor Hegius wie mit dem Antwerpener Kantor von ULF, Barbirianus, freundschaftlich verkehrte) nach Heidelberg übersiedelte, wo er am 2. Mai 1484 eintraf und mit großen Ehren empfangen wurde (v. d. Velden 114, 119/20, 140, 142, 149 ff., 221). Seine Heidelberger Tätigkeit (etwaige Zweifel über seine Vorlesungen werden durch Zeugnisse von Melanchthon und Trithemius widerlegt) wurde jäh durch seine Krankheit unterbrochen, die er sich auf einer Romreise mit Dalberg zuzog und an der er am 27. Oktober 1485 in Heidelberg starb.

Zu seiner Tätigkeit als Musiker in Heidelberg vgl. u. a. die Biographie Pleningens („... aliquando namque fidibus citharave et inter cantandum pulsabat. Interdum sonabat tibij. Organa denique tam pulsabat egregie, ut omnes seculi sui potuisset ad certamen provocasse. Cantor quoque fuit eximius et non indulsis, precipue cum voce cantaret media et nisi morte immatura raptus fuisset, librum de Musica quemadmodum instituerat scripsisset. Nullum enim genus, nullave ratio musices homini doctissimo fuit incognita“), Melanchthons *Oratio* von 1539 („... constat autem Rodolphum Agricolum ita excelluisse in Musicis, multas ut cantilenas composuerit: imo ab Italis fuerit incundior, propterea quod interdum cythara luderet in conviviis eruditorum“), wozu Alardus in der Gesamtausgabe der Werke von Agricola, Köln 1539, t. II, 163, zu vergleichen wäre („*Rodolphum musicis fuisse callentissimum, testantur numeri et cantica quae eius nomine etiamnum circumferuntur*“), Dalbergs Nachruf auf dem Epitaph („*Tum fidibus curas doctus lenire canoris / Artificique manu pingere quae libuit*“) und schließlich O. Luscinius in seinen *Musicae institutiones* (Straßburg 1515 f. a. II b). Zu Agricolas Urteil über die Heidelberger Kantorei und Johannes von Soest vgl. seinen Brief an Barbirianus vom 26. Mai 1484 (*Opera omnia per Alardum*, Köln 1539, II 200).

Sehr bemerkenswert sind auch seine feinen psychologischen Bemerkungen über das Musizieren, besonders über das „Prima-vista-Spiel“, die im 16. Kapitel (*De usu et exercitatione*) seines Buches *De inventione dialectica* stehen. Sie lauten: „*Quod quidem in omnibus artibus, quae usu actionisque causa docentur, euenire uidemus: ut nisi fuerint longa consuetudine, & exercitatione multa firmatae, futuri potius operis in agendis rebus spem, quam in praesentia subsidium praestent . . . Hoc idem in musicis contingit. Nihil profuerint multa illa, quae de conficiendis musicorum praecipuntur instrumentis, quibus proportionibus singulae consonantiae nascantur: nihil quae de uocum intervallis, quae de consonantibus et dissonantibus, & quae quibus consonantiae recte aut secus subnectantur, quae temporum spacia sint obseruanda, qui modi: si non omnia diligens meditatio assuefecerit, indiderit, & prope in naturam uerterit . . . Difficile id quidem & arduum, non tamen maius quam ut fieri possit. Ingens enim, immensa, incredibilis est uis mentis humanae, & cui nihil propemodum difficile sit, nisi quod non uult. Qua in re ut miracula transeam, quae uidi . . . ea potius quae quotidie fiunt uideamus, e quibus unum hoc suffecerit e multis, quod in eis qui musicis organis canunt, tantum potest animi uis praestare, ut manus pedesque membra rationis expertia, et sequentia alieni imperij nutum, non uisos antea canendi modos propositos ex tempore psallant, & cum suum quodque, & ab alterius parte diuersum officium notumque faciat, omnia tamen in unum iungantur concentum: cum interea ipsa mens praeter haec libro intenta sit, in quo quod canit scriptum est, unde ministris illis membris, quod sequi debeant, depromit“ (*Opera omnia*, Coloniae 1539, I 451 ff.).*

Seine Bedeutung als „Orgelbauer“ ist noch völlig ungeklärt. In Mosers *Musiklexikon* wird ihm der Bau der Groninger St. Martinsorgel (1479) zugeschrieben, deren Bau wiederum Dufourcq (*Esquisse d'une histoire de l'orgue en France* 1935, S. 217 u. 220) ins Jahr 1442 verlegt und einem Martin Agricola zuschreibt. Abgesehen davon, daß sich ein Martin Agricola für Groningen nicht belegen läßt, scheint auch das von Dufourcq gegebene Datum unrichtig zu sein. Ferner läßt nichts darauf schließen, daß Rudolf Agricola die Orgel „erbaut“ hat. Dagegen läßt er sich für die St. Martinsorgel wie später für die Orgel in Genemuiden (1485) als Sachverständiger belegen (nach frdl. Mitteilung von M. A. Vente, Utrecht, der annimmt, daß Agricola den Orgelbau stimuliert und überwacht habe).

Ein Bild (Kupferstich nach Meister WB?) von Agricola bei E. Buchner: *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, Abb. 39. Ob es identisch ist mit dem Bildnis des Epitaphs, das Nikolas Reusner in seinen *Iconibus clarorum virorum* (Basel 1591) veröffentlichte, muß noch nachgeprüft werden. Desgleichen bedarf die Einreihung Agricolas unter die Komponisten durch Melanchthon und Alardus der Nachprüfung. Sie scheint, vor allem im Hinblick auf den Heidelberger Kreis, außerordentlich verlockend und auf Grund der Universalität Agricolas sehr naheliegend. Da sie aber vorläufig im Widerspruch zu der quellenmäßigen Überlieferung steht, ist es durchaus möglich, daß eine Verwechslung mit dem damals noch sehr beliebten Alexander Agricola vorliegt.

### Albertus

1467 Domorganist in Worms (StA Darmstadt, Hs. 230, f. 45v). Vgl. G. Pietzsch (in „Der Wormsgau“ III 5 [1956], S. 257).

### Alexander

Laut Kellereirechnung des Klosters Amorbach nahm man „den bescheiden magistrum *Allalexandrum*“ am 25. Oktober 1541 als Organist an. Er kam aus Seligenstadt und amtierte in Amorbach bis mindestens 1543 (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, S. 13/14).

### Ammenreich (Ammeinreich, Armenreich, Ammenmacher), Bernhard

In Heidelberg wurde am 8. Juni 1553 immatrikuliert: *Bernhardus Amenreich Heylpronnensis dioc. Herbipol.* Am 20. Januar 1568 verzeichnet die Heidelberger Matrikel wieder: *Bern-*

*hardus Armenreich Heilbrunnensis*. Ob das derselbe ist oder der Sohn gemeint ist, der zweifelhafte Sohn der *Bernhardus Armenreich Hailbrunnensis famulus studiosus artium* ist, den die Ingolstädter Matrikel zum 26. Oktober 1575 aufführt, konnte noch nicht entschieden werden.

Um 1560 muß Bernhard Ammenreich Organist am Stift Feuchtwangen gewesen sein, jedoch konnte noch nicht festgestellt werden, wann er berufen wurde und wann er die Stelle resignierte. W. Schaudig: *Geschichte der Stadt und des ehemaligen Stiftes Feuchtwangen* (1927, S. 104) macht nicht sehr zuverlässig erscheinende Angaben. Er schreibt: „Vom eigentlichen Organistendienst in älterer Zeit erfahren wir überhaupt wenig. In einem Schreiben vom 14. Juli 1565 heißt es, das Stift habe das Werklein der Orgel aufgerichtet. Seitdem habe es nicht mehr als zwei Organisten gehabt, nämlich zuerst den Johann Beckh (falsch gelesen für: Bockh<sup>29</sup>), der auf Bitten seines Vettters Dr. Bartholomaeus Amantius angenommen und dem ein Vikarie verliehen wurde, daß er nicht nur Orgel schlagen, sondern auch zu Chor gehen sollte. Als dieser nach vielen Jahren nach Schwäbisch Hall gegangen, sei Bernhard Ammenreich angenommen worden, der dieselbe Vikarie erhielt. Dieser sei jetzt (1565) vom Fürsten nach Ansbach gezogen worden. Es wird um seine Rückkehr gebeten, sie erfolgte aber nicht. Vielmehr befindet sich bei den Akten das Gesuch des Crailsheimer Organisten Gall Kaisersperger, der dann auch die Stelle erhielt und zugleich Infimus an der lateinischen Schule wurde.“

Ammenreich muß jedoch schon um 1560 Organist in Feuchtwangen gewesen sein, denn Hans Hohe: *Kulturgeschichtliches aus den Ochsenfurter Bürgermeisterrechnungen des 16. u. 17. Jahrhunderts* (in: Mainfränkisches Jahrbuch VII, 1955, S. 178) weiß zu berichten: 1561 brachte der Organist Bernhard Ammenmacher aus Feuchtwangen seine Orgelkomposition „*octo tonus de Magnificat*“ zu Gehör.

19. September 1564 sendet Bernhard Armenreich von Feuchtwangen vier gebundene Teile von Kompositionen des Magnificat an die Württembergische Hofkantorei, wofür er 4 fl. 32 kr. erhält (G. Bossert: *Die Hofkantorei unter Herzog Christoph*, in: Württembergische Vierteljahrshefte VII, 1898, S. 159). 1564 scheint demnach Ammenreich noch in Feuchtwangen gewesen, 1565 zum Fürsten nach Ansbach übersiedelt, dort aber offenbar nicht lange gewesen zu sein, denn am 7. Juli 1568 verzeichnet G. Bossert (a. a. O., S. 161) ein Gesuch des Tenoristen Bernhard Armenreich von Nürnberg, genauer von Feuchtwangen (?), um Aufnahme in die Württembergische Hofkantorei. Dieses Gesuch scheint abschlägig beschieden worden zu sein, denn zu 1576 verzeichnet G. Bossert: *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig* (ib. Jg. IX, 1900) wieder: „*Dienst sucht Bernhard Armenreich, Organist zu Heilbronn.*“

Demnach muß Ammenreich zwischen 1568 und 1576 Organist in Heilbronn gewesen sein.

Alle Angaben nach schriftlicher Mitteilung von Georg Lencker, Schwäbisch Hall-Steinbach, dem dafür herzlichst gedankt sei.

### Andreas

Frater Andreas, Orgelschüler von L. Kleber in Eßlingen, also zwischen 1517 und 1521 (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897). Möglicherweise identisch mit dem Meister

<sup>29</sup> So G. Lenckner, der nachweist, daß Johann Bockh 1555 an der Universität Jena immatrikuliert und seine Heimat Landsberg (Bayern) war, woher auch Bartholomaeus Amantius stammte. WS 1554 war Bockh übrigens in Leipzig immatrikuliert (Bav. 13).

Während der Drucklegung wurden mir noch zwei weitere Einzelheiten zum Leben und Wirken von Bernhard Ammenreich bekannt: 1563 muß er vorübergehend deutscher Schulmeister in Windsheim gewesen sein, da ihn das Ratsentschiedbuch (aufbewahrt im Archiv der Stadt Windsheim) zum 18. August 1563 als solchen verzeichnet (vgl. J. Bergdolt: *Die freie Stadt Windsheim im Zeitalter der Reformation [1520–1580]*, Leipzig u. Erlangen 1921, S. 297 [= Quellen und Forschungen zur bayrischen Kirchengeschichte, hrsg. von H. Jordan, Bd. IV]); die einzige bisher von Ammenreich bekannt gewordene Komposition aus dem Jahre 1564, überliefert in Cod. I, 46 (alte Signatur) f. 16–19 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, bereits erwähnt von Robert Eitner: *Quellenlexikon*.

Endres, der 1517 Vorschläge für den Umbau der Nördlinger Orgel macht, und auch mit Meister Endris Spengler (s. d.).

#### **Anselm, Jörg**

22. April 1521 (*montags den abent sanct Jergen tag*) verkaufen die Gemeinden Ilsfeld und Gemmrighaim in der Lauffener Vogtei an Jörg Anselm, Organisten, Kaplan und Altaristen des Liebfrauen- und Allerheiligenaltars in der Lauffener Pfarrkirche um 240 Gulden 12 Gulden Gült (*Urk.-Buch der Stadt Heilbronn* II 139).

#### **Artocopius** (Art[h]opius, Artopäus, Pistoris de Besike), Balthasar

Geburtstag und -jahr unbekannt, Geburtsort Besigheim, Todesdatum: 29. Juli 1534 (sehr wahrscheinlich in Speyer). 12. April 1498 ist er in Heidelberg immatrikuliert als *Balthasar Pistorius de Besike*. Er könnte also ein Orgelschüler von Schlick gewesen sein. Unbekannt ist, wie lange er in Heidelberg blieb und wohin er sich dann wandte. Um 1527 bis mindestens Sommer 1530 war er Organist in Weißenburg/Elsaß, denn das Domkapitel in Speyer verhandelte 1527 mit ihm, dem Weißenburger Organisten, wegen der Brumann-Nachfolge. Diese Verhandlungen zerschlugen sich (genau wie die in den Jahren 1528/29 mit Hans Buchner d. J.), da das Domkapitel keine genügenden Mittel zur Verfügung hatte, um einen Organisten, der nicht geweiht war, besolden zu können. 29. Juli 1530 verhandelte man mit ihm, der noch immer in Weißenburg war, erneut, diesmal mit Erfolg. Es konnte noch nicht ermittelt werden, wann Artocopius nach Speyer übersiedelte. 1531, im Juni, hörte ihn jedenfalls Th. Reysmann auf der Speyerer Domorgel und widmete ihm begeisterte Verse (NA: Mitteilungen des historischen Vereins der Pfalz XXIX/XXX).

Die Identität von Balthasar Pistorius de Besike (so in der Heidelberger Matrikel und in den Speyerer Quellen) und Balthasar Artocopius (wie sein Name durch Heugel überliefert ist, vgl. SIMG VII 80) geht daraus hervor, daß ihn Th. Reysmann in einem anderen Gedicht, dem *Encomium Spirae* (vgl. Mitt. d. hist. Ver. d. Pfalz XXIII 85 ff.), *Artopäus* nennt.

Literatur: R. Jauernig in „Die Musikforschung“ VI 39/40 (dort auch die ältere Literatur sowie die Quellen). Ich kannte seine Studie nicht, als ich über Pistorius-Artocopius in meinen *Gedanken zu einer pfälzischen Musikgeschichte* („Pfälzer Heimat“ VII, 1956, Heft 1, S. 9, Anm. 35) handelte. Seine Werke bei R. Eitner, *Quellenlexicon* 1, 212 und (nebst einer Würdigung seines Schaffens) in MGG I und Neue Deutsche Biographie (von H. Albrecht). Neuerdings Werke von ihm nachgewiesen in einer neuentdeckten Liederhandschrift von Georg Sowa: *Eine neu aufgefundene Liederhandschrift mit Noten und Text aus dem Jahre 1544* (Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, hrsg. von W. Gerstenberg, H. Husmann, H. Heckmann, Kassel u. Basel 1957, S. 224).

Da das älteste Kirchenbuch der Pfarrgemeinde Besigheim, in dem allerdings der Name Becker häufig vorkommt, nur bis 1598 zurückreicht, konnte in Besigheim über Pistoris-Artocopius (Becker) nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden.

#### **Avenarius, Philipp**

1570–1571 Nachfolger Stainlins als Organist in Amorbach. Nach Februar 1571 scheint er weiter gewandert zu sein. (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, S. 19). Zu seinen Kompositionen vgl. R. Eitner: *Quellenlexicon* I, 246.

#### **Balthasar**

Aus Wimpffen, als Orgelschüler von L. Kleber in Pforzheim erwähnt (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897), demnach wohl erst nach 1521 in Pforzheim.

#### **Barthol, Bartholomäus**

1560–1563 Organist in Amorbach, von Abt und Konvent sehr geschätzt. 25. Juli 1561 spielte er die Pfarrkirchenorgel zu Miltenberg zu deren Patrocinium. Im Februar 1563 ver-

ließ er Amorbach, nachdem er noch Meister Pankratz (s. d.) geholfen hatte, die durch diesen neuerbaute kleine Orgel zu stimmen (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, S. 14).<sup>30</sup>

#### **Bauer, Jakob**

Er stammte aus Oppenheim und war 1555—1560 Organist in Amorbach. (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, S. 34).

#### **Beck, Jörg Steffan**

Herr Jörg Steffen Beck bewarb sich 1506/07 um zwei Eßlinger Orgelpfründen, die aber E. Spengler (s. d.) erhielt (Moser: *Hofhaimer* 86). J. St. Beck ist wohl identisch mit dem Herr Jörg organist und Jörg Beck messner, der noch 1521 dort erwähnt wird (ebda.).

#### **Beck, Konrad**

Orgelbauer von Erfurt (unbekannt, in welchem Verwandtschaftsverhältnis zu David Beck stehend). Er bewirbt sich 1580 um eine Anstellung in der Stuttgarter Hofkantorei (Bossert in: *Württembergische Vierteljahrshäfte*, NF. IX, 283). 1588 wird er in Stuttgart als Orgelbauer erwähnt, der „die neue Orgel zu Pforzheim verfertigte und auch das Werk in der Stuttgarter Hofkapelle reparierte“ (Bossert a. a. O. 279). 1589 schließt Konrad Beck, Orgelmacher zu Pforzheim, einen Orgelbauvertrag mit Graf Eittel-Friedrich von Hohenzollern für die Pfarr- und Stiftskirche in Hechingen ab (Vertrag bei I. Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 1940, S. 125/26). Er baute die Orgel in seiner Werkstatt in Pforzheim. Am 10. März 1591 wird Johann Taiglin vor Beck, „der die Orgel in Ellwangen schlecht repariert habe und ein Schwärmer sei“ von seinem Ulmer Kollegen, dem Orgelbauer und Organisten Christof Rinzi gewarnt (Rücker, a. a. O., S. 133). Es ist bis jetzt unbekannt, ob diese Warnung Taiglin erreichte, bevor Beck in Konstanz weilte. 1591 unterbreitete Beck jedenfalls dem Domkapitel Konstanz einen ausführlichen Bericht über die Schentzer-Orgel mit Reparaturvorschlägen (I. Rücker, a. a. O., S. 137), erhielt aber nicht den Auftrag.

#### **Bayer (Beyer), Christoffel**

1566 Domorganist in Speyer (StA Speyer, St. Guido Nr. 78). (Für diesen Hinweis sei Dr. Gugumus, Ludwigshafen, freundlichst gedankt.)

#### **Bayer, Wendelin**

1564 wurde Organist in Amorbach Wendelin Beyer aus Grünau im Speierischen, wo er Organist war. Er erhielt ein Jahresgehalt von 14 fl., später von 18 fl. und bei Festen Extraschenke (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, S. 14). Sein Nachfolger in Amorbach wurde im September 1565 Thomas Brüm (s. d.). Ab 1566 begegnet W. Beyer als Organist in Speyer (in den Urkunden des Guidostiftes StA Speyer Nr. 18). 1574 ist er Domorganist in Speyer (StA Speyer, Urk. St. German und Moritz, Rep. Nr. 378). (Frdl. Hinweis von Dr. Gugumus, Ludwigshafen.)

#### **Bentz, Jodocus**

Der von Moser (*Hofhaimer* S. 87) als Organist in Massmünster/Elsaß 1520—1540 erwähnte Jodocus Bentz war von etwa 1520 bis zu seinem Tode (1540) Organist und Kaplan der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Massmünster. M. Voegelis: *Quellen und Bausteine* S. 240 bringt zu ihm nach einem Colmarer Manuskript (B. A. O. E. fds. Ripeaupierre) noch folgende Ergänzung: „1538 her Jost, ist pirtig von Spire, nun ist bei xx ioren gewesen, do er noch ist, zuo Massmünster ob Thann by der aptissin der Ryschaderen caplan, nun diener, nun ist ir organist, ein gutter Organist.“

<sup>30</sup> 1567 wird in Heilbronn für ein Jahr als Organist aufgenommen ein Bartholomäus Bartolomäi, der aber dann das Amt wahrscheinlich doch nicht angetreten hat (frdl. Mitteilung des Stadtarchivs Heilbronn auf Grund der dort aufbewahrten Ratsprotokolle). Eine Identität beider Organisten anzunehmen, liegt sehr nahe, sie muß aber noch bewiesen werden.

**Bockensdorff, Caspar**

Immatrikuliert SS 1416 in Heidelberg: „*Caspar Bockensdorff de Arnshaym organista dioc. Myсенensis, propinatum fuit sibi propter commune seruicium*“ (Toepke I, 130). Danach war er wohl als Organist bei den Universitätsgottesdiensten, vielleicht auch an der Hl.-Geist-Kirche, tätig.

**Boulander, Simon**

Kaplan in Nürtingen, war bei der Abnahme der neuen Dominikanerorgel in Eßlingen A<sup>0</sup> 1493 auf Einladung zugegen (Moser: *Hofhaimer* 86). Demnach war er also wohl in Nürtingen Organist.

**Bracht, Peter Martin**

Seit 1534 befand sich in Frankfurt a. M. eine Kolonie aus Antwerpen geflüchteter Niederländer. Mit ihnen kam ein Organist Bracht, der um Aufenthaltsgenehmigung und Genehmigung zur Erteilung von Stunden beim Stadtrat nachsuchte. (C. Valentin: *Geschichte der Musik in Frankfurt a. Main*, 1906, S. 91). Es ist zweifelsohne derselbe Bracht, der sich im März 1577 als Peter Brächt, Musiker und Organist, um eine Anstellung am Hofe zu Stuttgart bewarb (Bossert in: *Württ. Vjh. NF. IX* 283) und seit 1588 in Heidelberg begegnet. (Einwohnerverzeichnis 1588: „*Peter Bracht, Organist von Antorff, jetzo abwesend.*“ Universitätsmatrikel 14. November 1592: „*Petrus Martinus Bracht, inscriptionem factam a<sup>o</sup> 1588 Sept 23 sub rectore dno doctore Georgio Solm renouauit 14. Nov. — Ex senatus consulto certas ob causas fuit ad praetorem ablegatus, sine infamia tamen*“ (Toepke II 164; AFMf V 70; Stein, *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg* 64). Dazu die Anmerkung in der Matrikel: „*4. Sept. 1594 quoniam hic Petrus Bracht (instrumentist) contra leges obrepserit in album studiosorum, cum tamen nunquam fuerit studiosus.*“

**Bredemers, Henry**

Seit 1. Februar 1500 Organist der Hofkapelle Philipps des Schönen als Nachfolger von Fleurequin (Flourkin). Lehrer des späteren Kaisers Karl V. und von dessen Schwestern. Er unterrichtete auch Fleurens Nepotis, der 1516 als sein Gehilfe eingestellt und später sein Nachfolger wurde.

Bredemers, in Namur um 1472 geboren, hatte der Kantorei von ULF (Notre-Dame) in Antwerpen als Choralist (1488) und Organist (1493) angehört. Daraus erklärt sich auch, daß er 1501/02 aushilfsweise die Orgel an dieser Kirche betreute.

Bredemers hat Philipp den Schönen auf seiner ersten großen Spanienreise begleitet (bei der zweiten Reise von 1506 wird er merkwürdigerweise nicht erwähnt) und somit auch Deutschland bereist. 1503 war er auf dieser Reise u. a. in Freiburg/Br., Augsburg, Innsbruck, Stuttgart, Pforzheim, Heidelberg, Worms, Oppenheim und Mainz (der Kapelle gehörten damals u. a. Alexander Agricola und Pierre de la Rue an, was wohl im Hinblick auf die Begegnung mit der Stuttgarter und Heidelberger Hofkantorei noch nicht gebührend gewürdigt worden ist). 1520/21 war er wiederum sieben Monate im Gefolge Karls V. im Raum Mainz—Worms—Heidelberg und dürfte demnach mehrfach mit Schlick zusammengetroffen sein, dem er überdies 1520 bei der Krönung in Aachen begegnet sein wird.

Zu seinem Leben vgl. J. Schmidt-Görg: *Nicolas Gombert*, 1938, 57/8, die ausführliche Biographie von van Doorslaer in *Bulletin de l'Academie royale d'archéologie de Belgique* 1915 und in *Revue belge d'archéologie* IV.

Interessant ist ferner, daß Bredemers, der offenbar für die Niederlande von ähnlicher Bedeutung wie Schlick für den fränkischen Oberrhein war, 1513 die neue Orgel der Liebfrauenkirche in Antwerpen abnahm, die Hans Süß (Johannes de Colonia) gebaut hatte, der dabei als Hans Suys von Norenborch bezeichnet wird (Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis IV, 1942, 45—7).

**Brüm, Thoma(s)**

Eines Baders Sohn, Sept. 1565 bis Ostern 1567 Organist in Amorbach (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, 14).

**Brumann, Conrad**

Als Domvikar und Domorganist in Speyer von 1513 bis zu seinem Tode am 31. Oktober 1526 nachweisbar. Die bisher einzigen Unterlagen zu seinem Leben liefern die Domkapitelprotokolle (DKP), aus denen K. Busch in seiner Ausgabe des *Liber animarum* des Speyerer Domes (1923, I 564 Anm. 1) einiges mitteilt. Moser (P. Hofheimer S. 184/5) hat darauf erstmals verwiesen.

Brumann wird zum erstenmal erwähnt am 11. Apr. 1513 mit dem Vermerk „uff flelich bitten aus gnaden 4 fl verwilligt für ein rock“ (Busch a. a. O.). Daraus kann geschlossen werden, daß er schon längere Zeit Domorganist war. Möglicherweise war er der unmittelbare Nachfolger von Andreas Rem (s. d.), der am 4. Mai 1507 letztmalig in den DKP genannt wird. Am 27. Juli 1519 bittet Brumann um eine Erhöhung seines Gehalts um 20 Gulden, die gleiche Summe, die ihm schon früher einmal auf Veranlassung des Fürstbischofs bewilligt worden war (DKP 10930 f. 349r, General-Landesarchiv Karlsruhe). Das Kapitel weist ihn nicht ab, vermag ihm aber vorläufig nur eine einmalige Aufbesserung von 10 Gulden mit der Zusage zu geben „wie etwas ledig würd oder ein Capitel ein andern weg Ime erschließlich sein mocht Ime gunstiglich zu bedenden“ (8. Sept. 1519, DKP 10930 f. 350v). 24. Sept. 1519 (DKP 10930 f. 351r) „haben m. Herrn Conrado Brumann organisten vf sein bit dwil er sich luffts halber besorgt ein vrlaub geben ein Virtel Jars doch so fer er die Orgel bestell. Vff das die fest hie zwischen vf der alten Orgel gespilt werd vnd der chorus der Orgel nit beraupt.“ Am 18. Januar 1521 sucht Brumann erneut um eine Aufbesserung seines Gehalts um 20 Gulden nach, worauf ihm, laut Beschluß vom 14. März 1521, bis auf weiteres 10 Gulden mehr bewilligt werden (DKP 10932 f. 6v). Am 4. November 1524 wird ihm seine Bitte um Verleihung der Präbende des Michael Fabri abgeschlagen, da sie nur für Pfarrherren vorgesehen sei (Busch a. a. O.). „An furgeschlagenen mitteln nit zufrieden, will meinster Conrat“ am 7. August 1526 vom Herrn von Mainz sich bestellen lassen, „es si denn dass die 100 fl. die er itzo von der orgeln hat, verschrieben“ (Busch, a. a. O.). Daraufhin ist infolge eines Briefes von Fürstbischof Georg, an den sich Brumann gewendet hatte, am 14. August 1526 „meinster Conrat zusag geschehen, so lange er bei mein herrn bleibt, das da zu ime stan sol uf der nutzung, die itzo von der vicarie versehen 20 fl. noch“.

Am 6. Mai 1525 ist Brumann verzeichnet unter den „Personen So den geistlichen Amypts halben zugeton haben die Burgerschaft zw Spier kaufft“ (Stadtarch. Speyer IA 114 232r). Aus dieser Notiz (übrigens der einzigen auf Musiker bezüglichen Notiz der Aktenbestände des StA und Stadtarchivs Speyer bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts) geht hervor, daß Brumann nicht aus Speyer stammte. Ob er jedoch aus Mainz stammte und ein Verwandter von Heinrich Brumann (s. d.) war, konnte bis jetzt noch nicht geklärt werden. Desgleichen bleiben eventuelle Beziehungen zu dem auf einer Brüsseler Grabinschrift genannten *Ludowicus Brumann (Broomannius) Jacobi filii, musices princeps* (1528—1597) vorerst völlig offen.

Zu dem Namen Brumann vgl. das unter Heinrich Brumann Gesagte.

Bisher einzig nachweisbare Kompositionen von C. Brumann in Klebers, zwischen 1520 und 1524 geschriebenem Tabulaturbuch. Während als literarische Quelle bis jetzt nur die *Musurgia* von O. Luscinius (1536) bekannt war, durch die Brumanns Schülerverhältnis zu Paul Hofhaimer belegt wird, lag schon seit 1907 in Neuauflage eine weitere Quelle vor, die *Pulderrimae Spiraе summique in ea Templi enchromata* des Humanisten Theodor Reysmann aus dem Jahre 1531 (NA: G. Bossert, in Mitt. d. hist. Ver. d. Pfalz XXIX/XXX, 1907, 156 ff). Die darin enthaltenen umfangreichen Verse über die Speyerer Domorgel bezeugen

die Berühmtheit Brumanns (*non solum Spirae, qui toto notus in orbe*) sowie die Pflege seines Schaffens durch seinen (nicht unmittelbaren) Nachfolger Balthasar Artocopus (s. d.) und sind auch sonst für die Musikauffassung und Musikästhetik der Renaissance sehr aufschlußreich. Interessant ist auch der Hinweis in den DKP (GLA Karlsruhe 10930f. 341<sup>r</sup> zum 23. Januar 1519), nach dem Brumann von Hans Dinkel (s. d.) im Orgelbau unterwiesen worden war („er sol auch erinnert werden der xxx gulden so man Ime geben meinster Conraten zu lernen das wergk zu richten damit man seyn nit bedurff“).

(Wird fortgesetzt)

## *Die Beteiligung Englands am internationalen Musikantenverkehr des Mittelalters*

VON WALTER SALMEN, FREIBURG i. Br.

Kulturtragend und -fördernd waren im Mittelalter nicht nur die an bestimmten Orten sesshaft-stabilen, sondern auch die ruhelos und unbehaust vagierenden Kräfte in allen Schichten der Bevölkerung. Ohne den bewegenden Verkehr letzterer wäre kein befruchtender Austausch, kein Zusammenwachsen und Verschmelzen zu Gemeinsamem in vielen geistigen wie auch in materiellen Bereichen zustande gekommen. Ihn belebten auch die hier in Betracht zu ziehenden musikantisch spezialisierten Fahrenden aller sozialen Grade, die man gewöhnlich Spielleute nennt, über ganz Europa hinweg in einem bisher erst zum Teil erschlossenen, erheblichen Ausmaße. Die mittelalterliche Lebenswelt Europas wurde von einer überaus regen Wander- und Pilgerlust durchpulst, die die Straßen und schiffbaren Flüsse zu ständig bevölkerten, von Wandernden und Fahrenden aller Stände reichlich benutzten Lebensadern machten. Diese durchzogen in allen Richtungen wie ein Netz den gesamten Kontinent. Europa verband neben den bekannten dynastischen Beziehungen, der Einheit der christlichen Lehre und Lebensnormen vor allem auch diese lebendige Verkehrsgemeinschaft, die sich im Westen vornehmlich auf den von den Römern angelegten alten Heeresstraßen und im Osten auf Handelswegen gebildet hatte, die sich bis in die Frühzeit zurückverfolgen lassen. In dieses großzügig angelegte Netz römischer Straßen waren über das trennende Meer hinweg auch die britischen Inseln einbezogen<sup>1</sup>. Das ist um so bemerkenswerter, als doch zu einer Zeit, in der die schriftliche Übermittlung von Musik noch im allgemeinen auf die geistliche Oberschicht beschränkt war und es im Bereiche der spielmännischen Vortragskunst keine Fixierung und Formung von Musikwerken als „*musica composita*“ gab, das persönliche Vorführen von Spiel- und Gesangstücken allein deren Verbreitung zu bewirken vermochte. Wenn mithin ein italienischer Tanz auf die britischen Inseln verpflanzt werden sollte, dann bedurfte es dazu eines fahrenden Musikers und Tänzers, der ihn vorzuführen imstande war.

Thurston Dart hat auf die besonders engen englisch-niederländischen Beziehungen, die Menge der wechselseitigen Übernahmen und Musikerwanderungen im frühen 17. Jahrhundert, die sich insonderheit für das mittelständische Musikleben als

<sup>1</sup> Dazu vgl. besonders J. Jusserand: *English wayfaring life in the middle ages*, London 1889.

fruchttragend erwiesen, aufmerksam gemacht<sup>2</sup>. Dieser produktive Austausch reicht indessen in noch frühere Jahrhunderte zurück, wovon im folgenden der Zeitabschnitt zwischen der Schlacht bei Hastings und dem Beginn des Auftretens englischer Komödianten, Tänzer und Violinisten auf dem Festland gedrängt überschaut werden möge. Es zeigt sich, daß England während des Mittelalters kein isoliert am Rande des europäischen Kontinents gelegener Außenposten war, von dem aus nur selten Musiker, wie Dunstable, und einige ihrer niedergeschriebenen Werke auf das Festland gelangten, sondern daß es weit mehr kraft der Anziehung des königlichen Hofes, vieler Adelsitze und reicher Klöster ein gern von fahrenden Musikanten besuchtes Eiland war und daß sich nicht minder auch schon vor dem 15. Jahrhundert eine große Zahl englischer Berufsmusiker aller Grade, gebend und lernend zugleich, im Ausland aufhielt. Ihr Spiel und Wandern hat wesentlich zum Zusammenwachsen Europas, zur Verbreitung spezifischer Stile und Stoffe über weite Räume hinweg beigetragen. So wie Englands Handelsbeziehungen über die Meere hinweg seit der Römerzeit vor allem mit Westgallien, Norddeutschland und Skandinavien sehr intensiv waren, sind, teilweise in ihrem Gefolge, auch die für das Musikleben fruchtbaren auswärtigen Verbindungen eng geknüpft gewesen<sup>3</sup>.

Unter den Verbindungen, die England während des hohen und späten Mittelalters mit kontinentalen Musikern unterhielt, waren die Fahrten von und nach Frankreich naturgemäß die bedeutungsvollsten für die Entwicklung einer differenzierten Musikkultur auf den Inseln. Speziell das höfische Musikleben wurde von den vielen romanischen Gästen aus Westeuropa über die vorhandenen eigenen Traditionen hinaus mitgeprägt und erweitert. Nach der Invasion der Angeln und Sachsen im frühen Mittelalter hatte insonderheit die normannische Eroberung den zweiten auch kulturgeschichtlich folgenreichen Hauptstoß vom Festland aus auf die britischen Inseln bedeutet. Frankreich war zunächst der vornehmlich gebende Partner. Die französische Sprache war bis in die Zeit Chaucers nicht nur die herrschende Handelssprache, sondern darüber hinaus auch in allen Gesellschaftsschichten allgemein bevorzugt. Die in den angelsächsischen Kernlanden des alten Königreichs wurzelnde englische Musikkultur wurde durch das zunehmende Einströmen normannischer und südfranzösischer Sänger wie Instrumentalisten, selbst wenn diese nur Gastrollen gaben, wesentlich bereichert und gefördert<sup>4</sup>. Zeichen dafür ist schon allein die Tatsache, daß nach 1150 in England die französischen Bezeichnungen *Trouvère* und *Jongleur* (*jugelour*, *jugelere* oder *jogeler*) begegnen<sup>5</sup>, außerdem Formbegriffe wie *roundel* = *ro(u)ndel*, *lay* = *lai*, *carol* = *carole*, *gestes* = *geste*, *virelay* = *virelay* hier Eingang fanden<sup>6</sup>. Die, durch den englisch-normannischen Hof begünstigt, herangezogenen Minstrels waren meist zweisprachig und dadurch

<sup>2</sup> Th. Dart: *English Music and Musicians in 17th-Century Holland*, in Kongreßbericht Utrecht 1952, 139 ff.

<sup>3</sup> Über die wichtigsten Handelswege unterrichten H. Zimmer: *Über direkte Handelsverbindungen Westgalliens mit Irland im Altertum und frühen Mittelalter*, SB Berlin 1909, 363 ff.; H. Bächtold: *Der norddeutsche Handel im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert*, Berlin 1910, 225 ff., sowie K. Liestol: *Scottish and Norwegian Ballads*, Oslo 1946. Schottische Händler dehnten bis ins 17. Jahrhundert hinein ihr Handelsgebiet nach Ostmitteleuropa aus, nach H. v. Campenhausen: *Die asketische Heimatlosigkeit im altkirchlichen und frühmittelalterlichen Mönchtum*, Tübingen 1930, 23, sowie B. Schumacher: *Der Deutsche Orden und England*, in *Altreubische Beiträge* 1933, 8 ff.

<sup>4</sup> Vgl. W. J. Courthope: *A History of English Poetry*, Bd. 1, London 1895, S. 436, sowie *The Cambridge History of English Literature*, Bd. 5, 1910, S. 3 und 26.

<sup>5</sup> H. J. Chaytor: *The Troubadours and England*, Cambridge 1923, S. 7.

<sup>6</sup> G. Schad: *Musik und Musikausdrücke in der mittelenenglischen Literatur*, Diss. Gießen 1911, S. 17.

vielen einheimischen Sängern an Gewandtheit wie an Formen- und Stoffkenntnis überlegen. In einem Gedicht über das Treiben der Minstrels aus dem 14. Jahrhundert heißt es, sie sängen:

*Stories of diuerce thynggis  
Of pryncis, prelatis, and of kynggis,  
Many songgis of diuers ryme,  
As english, frensh, and latyne*<sup>7</sup>.

Eleonore von Poitou, die Gemahlin Heinrichs II., rief 1154 Bernart de Ventadorn an den englischen Hof, Richard I. ließ eigens Jongleurs aus Frankreich kommen, damit sie Loblieder zu seinen Ehren auf den Gassen sängen<sup>8</sup>, Adam de la Hale weilte 1302 in Westminster. Das Whitsuntide-Fest von 1306 unter dem gebebreudigen König Eduard I. zierten innerhalb eines bunten internationalen Musikantenaufgebots allein sechs französische „*roys de ménestriers*“<sup>9</sup>, während Richard II. im Jahre 1392 zwei Musiker des Königs von Aragón für ihre Darbietungen beschenken konnte<sup>10</sup>. Der Sieg in der Schlacht bei Azincourt von 1415 knüpfte diese Bande noch enger, die nunmehr über die fahrenden, schriftlos musizierenden Spielleute hinaus auch auf die „*musica composita*“ verstärkt übergreifen. Wie anziehend der englische Königshof bereits vor der Regierungszeit Heinrichs VIII. für Musikanten aller Art war, belegt unausgesprochen ein Satz aus dem Reisebericht des böhmischen Adligen Leo von Rožmítal aus dem Jahre 1465: „*Die weil wir assen, begabet der kunig all trummetter, pfeufer, spilleut und herolt und hett den herolten allein geben vierhundert nobel*“<sup>11</sup>. Bis an den schottischen Hof gelangten wandernde französische Spielleute, wofür H. G. Farmer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts viele Belege erschließen konnte<sup>12</sup>, während Ch. van den Borren der Nachweis einer nicht minder stattlichen Anzahl niederländisch-flämischer Berufsmusiker auf englischem Boden zu danken ist<sup>13</sup>. Wie tiefgreifend die Folgen derartiger Begegnungen zuweilen sein konnten, zeigt etwa die Auswirkung der Reise Jakobs V. von Schottland nach Frankreich im Jahre 1536/37. Dieser Herrscher gewann die dort gehörten Blasinstrumente derart lieb, daß er die bodenständigen Klangwerkzeuge an seinem Hofe weitgehend durch die auf dem Kontinent neu kennengelernten ersetzen ließ, wodurch das Klanggefüge der schottischen Hofkapelle von Grund auf anders wurde<sup>14</sup>.

Deutsche Spielleute begegnen indessen nur selten auf englischem Boden. So gab z. B. der in seiner Jugend weit umherschweifende Ritter und Sänger Oswald von Wolkenstein auch in „*Engelant*“ eine kurze Gastrolle<sup>15</sup>, Richard III. entließ im Jahre 1483 fünf Minstrels der Herzöge von Bayern und Österreich aus seinem

<sup>7</sup> Jusserand, S. 190; siehe auch A. Brandl: *Spielmannsverhältnisse in frühmittelenglischer Zeit*, in SB Berlin 41, 1910, S. 878 f.

<sup>8</sup> W. Hertz: *Spielmannsbuch*, Stuttgart 1886, S. XXXII.

<sup>9</sup> W. Nagel: *Geschichte der Musik in England*, I, Straßburg 1891, S. 147 f.

<sup>10</sup> W. Grossmann: *Frühmittelenglische Zeugnisse über Minstrels* (circa 1100 bis circa 1400), Diss. Berlin 1906, S. 40.

<sup>11</sup> Bibliothek des Stuttgarter Literarischen Vereins, Bd. 7, 1844, S. 156.

<sup>12</sup> H. G. Farmer: *A History of Music in Scotland*, London 1947, S. 69 f.

<sup>13</sup> Ch. v. d. Borren: *Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance*, Bruxelles 1913.

<sup>14</sup> Farmer, S. 69.

<sup>15</sup> J. Schatz, Ausgabe der Gedichte Oswalds v. Wolkenstein, Göttingen 1904, S. 108 f.

Dienst<sup>16</sup>, während 1503/04 in den Hofrechnungen ein Sackpfeifer namens „*Hans Naille*“ (= Nagel) verzeichnet ist<sup>17</sup>. „*Italien menstrales*“ erscheinen seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts auf der Insel in dichter Folge. Die Prachtliebe Heinrichs VIII. (1509–1547) lockte sogar ganze Familien zum Daueraufenthalt nach London. Von Aragón über Italien bis nach Wien reicht mithin der Umkreis, aus dem sich mittel- und westeuropäische fahrende Musiker während des Mittelalters auf die britischen Inseln übersetzen ließen.

Diesen Zuwanderungen sind mindestens ebenso viele Auswanderungen englischer und schottischer Musikanten auf das Festland an die Seite zu stellen. England war neben der Bretagne, mit der es musikalisch durch eine Stilgemeinschaft verbunden war, Zentrum einer alten Harfenspieltradition und einer eigentümlichen, epischen Gesangkunst, die das ganze Mittelalter hindurch vor allem an den west- und mitteleuropäischen Höfen als beispielhaft hochgeschätzt wurde. Die Harfe gehörte im englischen Hause zum notwendigsten Besitz eines „*gentilhomme*“<sup>18</sup>. Bereits im 6. Jahrhundert läßt sich am Hofe des Frankenkönigs Childebert ein Brite namens Hyvarnion nachweisen<sup>19</sup>, Guiraut de Cabreira ermahnt die Jongleurs seiner Umgebung, ihre Gesänge nach bretonischem Muster zu beendigen:

*Non sabz finir / Al mieu albir  
A tempradura de Breton . . .*<sup>20</sup>,

während Peire de Mula eifersüchtig über die Menge bretonischer Musiker an provenzalischen Höfen klagt, die offenbar damals besonders konkurrenzfähig waren, so wie später etwa — auf anderer Ebene — die böhmischen Musikanten. Ähnlich wie um 1600 die englischen Viol-consorts insonderheit in Nordeuropa nach einem plötzlichen Aufbruch Schule machten, waren es in den Jahrhunderten vorher vornehmlich die als Solisten auftretenden Harfenisten dieses Landes. In der Chanson de geste *La Prise de Cordres et de Sébille* aus dem 13. Jahrhundert steht beispielhaft innerhalb der Schilderung einer Hochzeitsfeierlichkeit:

*Lais de Bretagne chantent cil vielor,  
Et d'Ingleterre i out des harpeors . . .*<sup>21</sup>

Mehrere britische Harfenspieler sind an spanischen Höfen des 14. Jahrhunderts nachweisbar<sup>22</sup>. Unter Karl II. von Navarra (1349–1387) erhielten 1384 neben drei Spielleuten des Königs von Schottland auch eine englische „*juglaresca de arpa*“ sowie „*maestre Tomás juglar del harpa, inglés*“ Geldgeschenke<sup>23</sup>. 1385 und später weilten weitere englische Hofmusiker in Navarra. Noch Felix Platter, der Basler Arzt und Gelehrte, berichtet in seiner Autobiographie, daß das Harfenspiel, „*daß nieman ze Basel*“ zu seiner Jugendzeit angeblich gekannt haben soll, ihn 1556 in Montpellier ein Friese und ein „*Engellender*“ lehrten<sup>24</sup>.

<sup>16</sup> E. K. Chambers: *The mediaeval Stage*, I, Oxford 1903, S. 53.

<sup>17</sup> v. d. Borren, S. 17 f.

<sup>18</sup> F. Dick: *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Diss. Gießen 1932, S. 24.

<sup>19</sup> Hertz, S. XLVII.

<sup>20</sup> F. Diez: *Die Poesie der Troubadours*, Leipzig 1883, S. 233; s. auch Hertz, S. 3 ff.

<sup>21</sup> E. Faral: *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris 1910, S. 314.

<sup>22</sup> R. Menéndez Pidal: *Poesia juglaresca y juglares*, Madrid 1924, S. 135 f., sowie MGG I, Sp. 1376 f.

<sup>23</sup> J. Donostia: *Musica y músicos en el país Vasco*, San Sebastián 1951, S. 9; siehe auch Pirro, S. 11.

<sup>24</sup> H. Boos: *Thomas und Felix Platter*, Leipzig 1878, S. 265.

Wenn man als englischer Hofminstrel Schritt halten wollte mit den in den führenden Kreisen der internationalen Adelsgesellschaft modernsten Stilen und Stoffen sowie Vortragspraktiken fremder Provenienz, dann galt es, diejenigen Stätten auf dem Festland aufzusuchen, an denen im Spätmittelalter während der Fastenzeit sowie zu großen Handelsmessen alljährlich Scharen von Fahrenden aus allen Richtungen zusammenzuströmen pflegten. Bereits im Jahre 1274 ging „James le Vilur“ mit königlicher Protektion nach Übersee<sup>25</sup>, Eduard III. gab um 1335 zwei Sackpfeifern den Freibrief „*scolas ministrallis in partibus trans mare*“ zu besuchen, „*pro cantilenis novis addiscendis confluentibus*“. 1341 sandte der englische König „2 viellatores et 2 ministralli cum cornu“ zum Grafen von Gent<sup>26</sup>. Auch Richard II. entließ 1377 Pfeifer und Fiedler „*ad partes transmarinas ad scolas*“ sowie am 2. Mai 1387 den John Caumz „*rex ministrallorum nostrorum*“ über den Kanal<sup>27</sup>. Aus Schottland wird 1473 ein Hoflautenist ebenfalls nach Flandern geschickt, damit er „*lerne his craft*“, ein anderer geht nach Brügge; 1512 waren gar „*fourre scolaris menstrualis*“ in dieser nahe gelegenen Landschaft, einem der damaligen Haupttreffpunkte für Spieleute, lernend anwesend<sup>28</sup>. Im Rechnungsjahre 1392/93 beschenkte der Rat der Stadt Brügge „*eenen camerlinc ute Ingheland de welke speilde voor de wet daer zy te gader aten, ende anderen diversen zanghers ende menestruels in hovescheden te verdrinckene*“; „*ménestrels du duc d'York et du duc de Gloucester*“ sowie Spieleute des Herzogs von Lancaster waren außerdem in Orléans und am burgundischen Hofe vor und nach 1400 oftmals zu Gast<sup>29</sup>. Diese genossen dort (Martin le Franc zufolge) einen guten Ruf. Größere Reisegesellschaften waren üblicherweise stets von heimischen Minstreln begleitet; so führte Heinrich V. 1415 auf dem Festlande 15 Minstreln in seinem Gefolge mit sich<sup>30</sup>. Auch die königliche Abordnung während des Konstanzer und Basler Konzils erschien mit eigenen Musikern, die sowohl zum Zweck der Repräsentation als auch zum Dienst bei Tisch und Tanz aufzuwarten hatten<sup>31</sup>. Von Kardinal Ippolito II. von Ferrara (1509–1572) wird berichtet, daß er in Paris einen „*inglese musico*“ in sein Gefolge aufgenommen habe<sup>32</sup>.

Nach Deutschland kamen vor dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nur wenige fahrende Musiker aus England. Im 14. Jahrhundert führten vor allem die an den Kreuzzügen des Deutschen Ordens gegen die heidnischen Litauer beteiligten eng-

<sup>25</sup> Grossmann, S. 14.

<sup>26</sup> H. G. Hamaker: *De rekeningen der grafelijckheid van Holland onder het Henegouwische huis*, in: *Werken van het Historisch Genootschap te Utrecht* NS 26, Bd. 3, Utrecht 1878, S. 48.

<sup>27</sup> Nagel, S. 149; Chambers I, S. 50 und 53.

<sup>28</sup> Farmer, S. 67.

<sup>29</sup> L. Gilliodts-van Severen: *Les Ménestrels de Bruges*, Bruges 1912, S. 36; B. Prost: *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois (1363–1477)*, I, Paris 1902–1904, S. 442; De Laborde: *Les ducs de Bourgogne*, III, Paris 1852, S. 123 f.; G. van Doorslaer: *La chapelle musicale de Philippe le Beau*, in: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 4 (1934), S. 40; E. Dahnk: *Musikausübung an den Höfen von Burgund und Orléans während des 15. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 25 (1935), S. 195; E. Dannemann: *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays*, Leipzig 1936, S. 9; R. van Aerde: *Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines, de 1311 à 1790*, Malines 1911, S. 81.

<sup>30</sup> Chaytor, S. 9.

<sup>31</sup> Basler Jahrbuch 1885, S. 44.

<sup>32</sup> MGG IV, Sp. 62.

lischen Herren Teile ihrer Hofkapellen auf das Festland herüber; z. B. befand sich 1335 in der berittenen Truppe des Herzogs von Lancaster ein Trompeter; Prinz Heinrich von Derby, der spätere König Heinrich IV., ließ sich während seiner Preußenfahrt 1390 in Königsberg und andernorts unterhalten durch die „*ministralli*“ Johann Brothir (Trompeter), Robert Krakyll (Trompeter), Wilhelm Byngley (Pfeifer), Wilhelm de York (Pfeifer), Wilhelm Algood (Pfeifer) und Magister Johannes (Nakerer)<sup>33</sup>. 1381 beschenkte die Stadt Nürnberg einige Pfeifer „*do die kungin von Engellant hie wasz*“<sup>34</sup>. Im Dezember des Jahres 1386 spielte vor dem Grafen von Oostervant in Kissingen ein „*quintaerner des conincks van Enghelant*“ gegen den Lohn von einem römischen Gulden auf<sup>35</sup>. Die Hamburger Kämmererechnungen erwähnen 1467 unter den „*histrionibus*“ einen „*heroldo regis Scocie*“<sup>36</sup>. Nachrichten, wie etwa die über einen schottischen Lautenisten namens Johann Gathran 1580 in Dresden<sup>37</sup> oder über den Aufenthalt englischer Fiedler, Pfeiffer und Trompeter am Königsberger Hofe nach 1556<sup>38</sup> sowie englischer Saquebutte-Spieler 1604 bei Karl III. von Lothringen<sup>39</sup>, führen hinüber in eine neue Epoche. Diese Fahrenden gehören einer großen Welle englischer Auswanderungen bis nach Ostmitteleuropa an, wodurch sowohl das Singen, Tanzen und Spielen der breiten Grundschichten in Stadt und Land wie auch das höfische Musikleben in Skandinavien, Holland, Deutschland, Polen oder Böhmen nachhaltig beeinflusst wurden. „*Nach Art der Engelländer*“ zu spielen war zu Lebzeiten von Michael Prätorius ein stehender Begriff geworden. Der „*Contredance*“ wurde Modegut auf dem Festland, während englische Komödiantenweisen und Ballad-Tunes als coupletartige Jedermannslieder bis um 1650 rasch in aller Munde kamen. Mit den englischen Komödianten zog die letzte bedeutsame Welle englischer Musikanten, eigene Traditionen ausstrahlend, über einen Großteil des Kontinents hinweg. Mithin kann man zusammenfassend feststellen, daß die britischen Inseln während des Mittelalters nicht nur in das Netz internationaler Musikantenwanderungen als vielbesuchtes Eiland einbezogen waren, sondern daß die Engländer und Schotten auch selbst aktiv an dem Konzert der Völker durch fahrende Sänger und Instrumentalisten teilnahmen.

<sup>33</sup> H. Prutz: *Rechnungen über Heinrich von Derby's Preussenfahrten 1390—91 und 1392*, Leipzig 1893, S. 121 f., 125 f., 129; W. Salmen: *Die musikgeschichtliche Bedeutung einiger Litauerfahrten des 14. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Ostforschung*, 7 (1958).

<sup>34</sup> Stadtrechnungen Nürnberg im dortigen Staatsarchiv 1381/82, fol. 37'.

<sup>35</sup> *Script. Rer. Pruss.* II, 767.

<sup>36</sup> K. Koppmann: *Kämmererechnungen der Stadt Hamburg von 1350—1562*, II, Hamburg 1869 ff., S. 346.

<sup>37</sup> *Archiv für sächsische Geschichte* 8 (1870), S. 221.

<sup>38</sup> E. Hagen: *Geschichte des Theaters in Preußen*, Königsberg 1854, S. 46.

<sup>39</sup> A. Jacquot: *La musique en Lorraine*, Paris 1882, S. 61.

*Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München*

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

243

(4. Fortsetzung)<sup>12</sup>

**LE CINESI.** Quest' Azione teatrale fu scritta in Vienna dall' Autore per tre soli personaggi, l'anno 1735, d'ordine dell'Imperatrice ELISABETTA, per servir d'introduzione ad un ballo Cinese: e venne rappresentata con Musica del Reutter, fra i trattenimenti del Carnevale, negl'interni appartamenti Imperiali dalle AA. RR. delle Arciduchesse MARIA-TERESA (poi Imperatrice Regina) e MARIANNA di lei sorella, e da una Dama della Corte Cesarea. Fu poi replicata da Musici, e Cantatrici l'anno 1753 col quarto personaggio aggiuntovi dall'Autore ad altrui istanza, in una signorile abitazione di campagna di S.A.S. il Principe Giuseppe di Saxon-Hilburghausen, fra gli altri magnifici divertimenti dati dal medesimo alle Maestà Imperiali di FRANCESCO I., e MARIA-TERESA, ne' giorni in cui piacque loro di far ivi dimora.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 93—117, 1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm. Komponist war Caldara, nicht Reutter.

Vgl. Sonneck 284, Loewenberg 1754.

R 251/10

244

**CIRO DRAMA PER MVSICA. NEL TEATRO A SS Gio: e Paolo L'Anno 1665. ALL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MADAME SOFIA DVCHessa DI BRANSVICH, E LVNE-BVRG Nata Prencipessa Elettorale Palatina.**

IN VENETIA, M DCLXV. Per il Giuliani. Con Licenza de' Superiori, e Priuileg.

84 p., 7,5 x 13,7 cm.

Text von Cesare Sorrentino. Drei Akte. Prologo. Argomento, Szenarium, Vorbemerkung des Verlegers und seine Widmung (4. Februar 1665). Name des Komponisten Andrea Mattioli, von dem jedoch nur einige Arien stammen. Der größte Teil der Musik wurde von Francesco Cavalli komponiert. Die erste Ausgabe, zu der die Musik Cavalli allein schrieb, erschien 1654.

Erstaufführung: 30. Januar 1654 Venedig.

Allacci 194, Loewenberg 1654, Sonneck 288, Wotquenne 42.

17 509

245

**CIRO RICONOSCIUTO.** Rappresentato con Musica del CALDARA la prima volta nel Giardino dell' Imperial Favorita, alla presenza degli Augustissimi Sovrani, il di 28. Agosto 1736. per festeggiare il giorno di Nascita dell'Imperatrice ELISABETTA d'ordine dell'Imperator CARLO VI.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. V, 123 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, Licenza.

Loewenberg 1751, vgl. Salvioli 1771, vgl. Sonneck 289.

R 251/5

246

**LA CLEMENZA DI TITO.** Drama rappresentato con Musica del CALDARA la prima volta in Vienna nell'interno gran teatro della Corte Cesarea, alla presenza degli Augustissimi Sovrani, il di 4 Novembre 1734, per festeggiare il nome dell'Imperator CARLO VI, d'ordine dell'Imperatrice ELISABETTA.

<sup>12</sup> Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und 487 ff. sowie Jahrg. XI, S. 54 ff. und 168 ff.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. III, 100 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von Ant. Baratti u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte., Argomento, Licenza.

Vgl. Sonneck 292, vgl. Savioli 780, vgl. Loewenberg 1754.

R 251/3

**CLYTHIA UND ORESTES.** *Siehe* Der glueckliche Betrug.

247

**LE COCQ DE VILLAGE, OPERA COMIQUE.** Par Monsieur FAVART. Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre du Fauxbourg Saint Germain, le 31 Mars 1743.

A PARIS, Chez PRAULT Fils, Libraire, Quai de Conti, à la descente du Pont-Neuf, à la Charité. M.D.CC.LII. AVEC PERMISSION.

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

Ein Akt. Prosa, Vaudevilles und Airs. Ohne Melodien. Komponist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 301.

15433/6

248

**COLOMBINE ARLEQUIN OU ARLEQUIN COLOMBINE.** Pièce d'un Acte. Par M. le S<sup>xxx</sup>. Représentée à la Foire de Saint Laurent 1715.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [45]—79, 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 301.

R 408/2

249

**COMBATTIMENTO, E BALLETO A CAVALLO** Rappresentato di Notte in Fiorenza A' SERENISSIMI ARCIDVCHI, & ARCIDVCHESSA D'AVSTRIA FERDINANDO CARLO, ANNA DI TOSCANA, E SIGISMONDO FRANCESCO Nel Teatro contiguo al Palazzo del SERENISSIMO GRAN DVCA.

IN FIORENZA Nella Stamperia di S.A.S. alla Condotta 1652. Con licenza de Superiori.

[19] p., 2 Tafeln, 15,8 x 21,7 cm.

p. [19]: „La Battaglia, e il Balletto fù inuenzione, e composizione del Sig. Caualiere Tommaso Guidoni.“

„Gli abiti de Caualiere, e di tutta la Festa, furono fatti con la soprintendenza del Signor Anibale Douara.“

„Il Componimento, e la Poesia fù del Signor Benedetto Rigogli.“

Ausstattung: A. Parigi und F. Tacca.

Vgl. Salvioli 808.

R 75

250

**LES COMÉDIENS CORSAIRES; PROLOGUE** des deux Pièces suivantes: Représenté à la Foire Saint-Laurent en 1726, & ensuite sur le Théâtre du Palais Royal. AVERTISSEMENT. Ce Prologue fut fait peu de tems après les *Comédiens Esclaves*, Comédie du Théâtre Italien, & à l'occasion du goût qui regne depuis quelques années dans les Pièces tant Françaises qu' Italiennes, dans la plupart desquelles on voit le fond & la forme des divertissemens Forains.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VI, p. [221]—245, 9,5 x 16,4 cm.

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

Vgl. L'obstacle favorable, Les amours déguisez.

Vgl. Sonneck 303.

R 408/6

251

**LES COMEDIENS ESCLAVES.** Comedie Française en trois actes, un Prologue & des divertissemens. Représentée le 10. Aoust 1726. PROLOGUE INTITULÉ: LES COMEDIENS ESCLAVES. ACTE PREMIER INTITULÉ: ARLEQUIN TOUJOURS ARLEQUIN. ACTE SECOND INTITULÉ: ARCAGAMBIS.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 176—185, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argumente sowie Gesangseinlagen (Texte). Bildet den Prolog zu: „Arlequin toujours Arlequin“ und „Arcagambis“ (Tragedie), „dont le plan est de Mr Lelio pere; & l'Occasion Opera Comique, par Mrs. Dominique, Lelio fils & Romagnesi...“ (p. XLV). 14199/1

252

**Comodia Von dem Seeligen Leben vnnnd Abschied deß H. Ruperti Ersten Bischoffs zu Saltzburg Dem Hochwürdigsten Fürsten vnnnd Herrn / Herrn PARIDI Ertz-Bischoffen zu Saltzburg / deß Stuels zu Rom Legat etc. als er mit sonderbarer Solennitet sein Fürstliche Hauptstatt eingeritten. Von dem Hoch Fürstl: Gymnasio PP. Ord: S: Benedicti zue vnderthänigsten Ehren öffentlich praesentirt vnd gehalten / den 12 Octobris im Jahr 1621.**

Gedruckt zu Saltzburg / durch Gregorium Kürnern.

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

Nur Inhaltsangabe des fünftaktigen Werkes, Inhalt, Prologus. Text von Andreas Vogt. Komponist nicht erwähnt. R 337

253

**LE COMPLAISANT, COMEDIE. EN CINQ ACTES. A UTRECHT Chez ETIENNE NEAULME, MDCCXXXIII.**

Le Nouveau Théâtre François, Utrecht 1734, Etienne Neaulme, t. V, 108 p., 7,4 x 13,5 cm.

Fünf Akte. Die Melodien p. 101—108. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

14197/5

254

**COMPLIMENT** Fait par le Sieur Hamoche le Samedi 28 Février 1734. à l'ouverture du Théâtre de l'Opéra-Comique.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [281]—285, 9,5 x 16,4 cm.

R 408/10

255

**COMPLIMENT** Fait par Mademoiselle de Lisle le Dimanche 5. Octobre 1732. pour la clôture du Théâtre de l'Opéra-Comique.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [217]—221, 9,5 x 16,4 cm.

R 408/10

256

**COMPLIMENT DE LA CLOTURE DE LA FOIRE S. LAURENT, 1755.** Suivi de celui de la Foire Saint Germain de la même année. Tous deux chantés à la fin de JÉRÔME & FANCHONNETTE, le 6 Octobre 1755.

Vadé, Oeuvres, t. ii, La Haye 1785, Gosse, p. [135]—146, 9,7 x 16,5 cm.

Rollenbesetzung. Melodien im Text.

19814/2

257

**COMPONIMENTO DRAMATICO DA CANTARSI,** In occasione, che si erge la Statua della Santità di N. Signore Papa CLEMENTE XII. In pubblico rendimento di Grazie della CITTA' DI CESENA. NEL dì 25. MAGGIO MDCCXXXII.

IN CESENA PER Francesco Antonio Biasini Stampator Vescovale, con licenza de' Superiori.

xvi p., 14,1 x 20 cm.

Zwei Teile. Vorwort. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt.

18985

258

**COMPONIMENTO PER MUSICA SOPRA IL FELICE ARRIVO IN MACERATA** Dell'illmo, e Revmo Monsignore IGNAZIO STELLUTI DE CONTI DI RITORSCIO PATRIZIO DI FABRIANO NOVELLO VESCOVO DI DETTA CITTA' Da cantarsi nella Chiesa di S. GIOVANNI de' PP. della Compagnia di GESU' In occasione di un pubblico letterario recitamento sopra lo stesso soggetto. La Composizione della Musica è del Sig. Giovanni Veneziani Maestro di Cappella in Napoli.

In Macerata, per gli Eredi del Pannelli Stamp. del S. Offic. 1736. Con Licenza de' Superiori.

16 p., 15 x 19,5 cm.

Zwei Teile. Widmung (Macerata, 29. Maggio 1736). Dichtung von G. C. Cordara.

Dichtung von Salvioli 824.

18333

259

**CONCORDIA VICTRIX CELSISSIMO AC REVERENDISSIMO DOMINO MAXIMILIANO GANDOLPHO ARCHIEPISCOPO SALISBURGENSI, S. SEDIS APOSTOLICAE LEGATO, S.R. IMPERII PRINCIPI, EX COMITIBUS DE KIENBURG &c. DEDICATA, Cum solenniter PALLIO ARCHIEPISCOPALI insigniretur. IN DEBITUM OBSEQUIUM AB ACADEMICA JUVENTUTE APPLAUDENTE IN UNIVERSITATIS THEATRO EXHIBITA. Anno M.DC.LXVIII. Mense Decembri, die**

Ex Typographéo JOANNIS BAPTISTAE MAYR, Typographi Aulico-Academici.

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

Drei Akte, Argumentum, nur Inhaltsangabe. Catalogus Actorum. Text von Otto Guzinger. Musik von Andreas Hofer. Lateinisch-deutscher Text.

R 327

260

**LE CONFIDENT HEUREUX, OPÉRA-COMIQUE, EN UN ACTE.** Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, le 31 Juillet 1755.

Vadé, Oeuvres, t. ii, La Haye 1785, Gosse, p. [147]—204, 9,7 x 16,5 cm.

Vaudevilles. Rollenbesetzung. p. 196 ff. Melodien. Komponist bzw. Bearbeiter nicht erwähnt.

19814/2

261

**IL CONTE DI CVTRO DRAMA CIVILE** Fatto rappresentare da' Signori ACCADEMICI DEL CASINO SOTTO LA PROTEZIONE DEL SERENISS. PRINCIPE FRANCESCO MARJA DI TOSCANA.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte terza, Firenze 1689, Stamperia di S.A.S. alla Condotta, p. [469]—563. Anhang: „Dichiarazione de i proverbi . . .“ 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Prefazione, Argomento mit dem Namen des Komponisten L. Cattani.

Erstaufführung: 12. November 1683 Florenz.

Salvioli 851, Sonneck 313, Wotquenne 44.

R 31/3

262

**IL CONTE DI CUTRO DRAMA CIVILE** Fatto Rappresentare da' Signori ACCADEMICI DEL CASINO SOTTO LA PROTEZIONE DEL SERENISS. PRINCIPE FRANCESCO MARIA DI TOSCANA.

G. A. Moniglia, *Poesie drammatiche, parte terza*, Firenze, Vicenzio Vangelisti, MDCXCVIII, p. [509]—605. Anhang: Dichiarazione De i Proverbj, e Vocaboli propri degli Abitatori del Contado, e della Plebe Fiorentina adoprati nel presente Drama (p. 606—616). 9 x 16 cm.

Drei Akte, Prefazione mit dem Namen Lorenzo Cattani als Komponist, Argomento.

Erstaufführung: 12. November 1683.

Allacci 213, Salvioli 851, Sonneck 313, Wotquenne 44.

R 400

**Les contes de ma mere l'oye.** *Siehe* Les fées.

263

**LA CONTESSA DELL' ARIA, E DELL' ACQVA FESTA A' CAVALLO RAPPRESENTATA NELL' AVGUSTISSIME NOZZE DELLE SACRE, CESAREE, REALI M.M. DELL' IMPERATORE LEOPOLDO E DELL' INFANTA MARGHERITA DELLE SPAGNE.** Inventata, e descritta DA FRANCESCO SBARRA CONSIGLIERO DI SVA MAESTÀ CESAREA.

IN VIENNA D' AUSTRIA, Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, l'Anno

1667.

[40] p., 28 Tafeln nach Carlo Pasetti von Franciscus van den Stein, nach N. van Hoy von J. Ossenbeck, 13 x 30,2 cm. Name des Komponisten A. Bertali.

Anhang: ARIE PER IL BALLETO à CAVALLO, Nella festa rappresentata PER LE GLORIOSISSIME NOZZE DELLE SS.CC.MM. tà DI LEOPOLDO PRIMO, IMPERATORE AUGUSTISSIMO, ET DI MARGHERITA INFANTA DI SPAGNA. Composte DALL GIOANNE ENRICO SCHMELZER, Musico di Camera di S.M.C. [12] p.

Erstaufführung: 14. und 21. Januar 1667, Wien.

Allacci 214, Salvioli 859, Vinet 670.

4° R 38

264

— Dieselbe Ausgabe ohne Tafeln und Anhang.

[40] p., 18,7 x 27 cm.

[Deutsche Ausgabe s. Nr. 832a].

4° R 38

265

**LA CONTESSA DE NUMI.** Festa teatrale scritta dall'Autore in Roma l'anno 1729, ad istanza del Cardinale DI POLIGNAC, allora ivi Ministro della Corte Cristianissima; e sontuosamente rappresentata la prima volta con Musica del VINCI, nell'ornatissimo Cortile del Palazzo di Sua Eminenza, per festeggiare la Nascita del Real DELFINO di Francia.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 253—274, 1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt.

Sonneck 314, Loewenberg 1749, vgl. Salvioli 859.

R 251/10

266

**LE CONTRASTE DE L'HYMEN ET DE L'AMOUR.** Comedie Française, en trois Actes. Représentée le 7 Mars 1727.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 193—199, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie Texte der Menuets. Der Verfasser, Louis Fuzelier, ist nicht erwähnt.

14199/1

267

**LA COQUETTE OU L'ACADEMIE DES DAMES, COMEDIE EN TROIS ACTES.** Mise au Theatre par Monsieur Regnard, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 17. jour de Janvier 1691.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iii, p. [122]—224, 1 Kupfer (Ertinger), 9,3 x 15,9 cm.

Komponist und Melodien nicht erwähnt.

15596/3

268

**LA COQUETTE OU L'ACADEMIE DES DAMES. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE** Par Monsieur Regnard, Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hostel de Bourgogne, le 17. jour de Janvier 1691.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iii, p. [99]—175, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Komponist und Melodien nicht angegeben.

14208/3

269

**LA COQUETTE SANS LE SÇA VOIR, OPERA COMIQUE EN UN ACTE. A PARIS,** Chez DUCHESNE, Libraire, rue St. Jacques, au dessous de la Fontaine St. Benoît, au Temple du Gout. M.DCC.LIX.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vii, 64 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ohne Rollenbesetzung. Ohne Melodien. Text in Vaudevilles. Mitverfasser ist Pierre Rousseau.

15433/7

270

**LA CORONA.** Azione teatrale, scritta dall'Autore in Vienna l'anno 1765, d'ordine dell' Augustissima Imperatrice Regina, e posta in Musica dal GLUCK; da rappresentarsi nell' interno dell' Imperial Corte dalle Altezze Reali di quattro Arciduchesse d' Austria; cioè MARIA -ELISABETTA, MARIA AMALIA (poi Duchessa di Parma) MARIA GIUSEPPA, e MARIA CAROLINA (poi Regina di Napoli) per festeggiare il giorno di Nome dell' Augustissimo loro Genitore, del quale l'improvvisa perdita non permise la rappresentazione.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXIII, Presso Antonio Zatta, t. XIV, p. 115—146, 2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von C. Dall'Acqua u. G. Zuliani, 9,5 x 17,5 cm. Ein Akt.

Vgl. Sonneck 321, vgl. Salvioli 891.

R 251/14

271

**LE CORSAIRE DE SALE. PIECE D'UN ACTE.** Par Mrs. le S<sup>xx</sup> & D'OR<sup>xx</sup> Représenté à la Foire Saint Laurent 1729.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, t. VII, p. [141]—294. 1 Kupfer nach Bonnart von J. B. Scotin, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 323.

R 408/7

272

**COSÌ FAN TUTTE O SIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI.** Dramma giocoso per Musica, da rappresentarsi nel Teatro di S.A.E. di Sassonia.

Dresda, 1791.

159 p., 9,3 x 16 cm.

Zwei Aufzüge. Musik von Mozart. Der Verfasser, Lorenzo da Ponte, ist nicht erwähnt. Deutsche Titelseite „Eine wie die Andre oder Die Schule der Liebhaber.“ Deutsch-ital. Text.

Vgl. Sonneck 325, Loewenberg 1790.

18644

273

**COSTANTINO.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. ix, p. [101]—199, 12 x 18,5 cm.

Fünf Akte, Argomento. In Zusammenarbeit mit Pietro Pariati geschrieben. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Gasparini.

Allacci 862, Sonneck 326, vgl. Salvioli 905.

15 881/9

274

**IL COSTANTINO PIO** DRAMMA POSTO IN MUSICA DAL SIGNOR CARLO FRANCESCO POLLAROLI, E rappresentato in Roma l'anno MDCCX.

IN ROMA, MDCCX. Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. Con Licenza de' Superiori. Si vendono dal medesimo Stampatore alla Chiavica del Bufalo.

90 p., 13 Kupfer (unsign.), Dekorationen von Filippo Juvarra, 8,4 x 14,2 cm.

Drei Akte, Argomento, Szenarium. Verfasser nicht erwähnt.

Allacci 223, Salvioli 906, Sonneck 326.

R 266

**La costanza d'Ulisse.** *Siehe* Die Beständigkeit des Ulysses.

275

**LA COSTANZA IN CIMENTO**, O SIA IL RADAMISTO Drama per Musica Da rappresentarsi in Viterbo nel Teatro nuovamente fatto erigere dalli Signori Tizioni, Spigaglia, e Costa il Carnevale dell' Anno 1721. Consecrato all' Illustriss. ed Eccellentiss. Sig.li Sig. D. CARLO ALBANI E D. TERESA BOROMEI ALBANI, Protettori del medesimo Teatro. IN ROMA, Nella Stamperia di Antonio de Rossi nella strada del Seminario Romano, vicino alla Rotonda. 1721. Con Licenza de' Superiori.

80 p., 9,5 x 15 cm.

Drei Akte. Widmung, Argomento, Rollenbesetzung, Szenarium. Weder der Verfasser, Grazio Braccioli, noch der Komponist Floriano Aresti, erwähnt. p. 7 „Tutte l'Arie con il contrasegno ♯, e le due Scene Buffe XV. nel primo Atto, e XI. nel terzo sono del Signor Don Cintio Vinchioni...“. Das Werk erschien 1712 unter dem Titel „La costanza in cimento con la crudelta“.

Allacci 225.

18 266

276

**LA COSTANZA SFORZATA.** Die Bezwungene Beständigkeit. Oder: Die listige Rache Des SUENO. An dem frohen Gebuhrts-Tage Des Allerdurchlauchtigsten/Großmächtigsten Fürsten und Herrn/HERRN FRIDERICI IV. Königs zu Dennemarck und Norwegen/etc. etc. Auf dem Hamburgischn Schau-Platz In einem Sing-Spiel aufgeführt / den 11 Octobr. 1706.

Barth. Feind's Deutsche Gedichte, Stade 1708, Hinrich Brummer, p. [321]—392, 1 farbiges Kupfer (unsign.), 9,7 x 17 cm.

Drei Akte. Vorbericht. Musik von Reinhard Keiser.

Sonneck 328.

R 302

**La coupe des foins.** *Siehe* L'oiseau perdu et retrouvé.

277

**LES COUPLETS EN PROCES. PROLOGUE.** Par Mrs. le S<sup>xx</sup> & D'OR<sup>xx</sup> Représenté à la Foire Saint Laurent 1730.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VII, p. [323]—349, 1 Kupfer von Demarne, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 330.

R 408/7

278

**LE CRI DE LA NATURE, COMÉDIE EN VERS ET EN UN ACTE;** Par M. ARMAND, Privilégié du Roi, pour les Spectacles de Fontainebleau, suivant la Cour: Représentée pour la première fois à Fontainebleau, le 20 Octobre 1769.

A PARIS, Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue Saint-Jacques, au-dessous de la Fontaine S.-Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LXXI.

55 p., 10,4 x 16,5 cm. (Sammelband.)

Komponist nicht erwähnt.

18 500

279

**LA CRITIQUE DE LA CAUSE DES FEMMES. COMEDIE EN UN ACTE, MISE AU THEATRE** Par Mr. Delosme de Montchenay, Et représentée pour la première fois par les Comediens Italiens du Roi, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 14. Fevrier 1688.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. ii, p. [59]—81, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Ein Akt. Komponist und Melodien nicht angegeben.

14 208/2

280

**IL CROMVELE TRAGEDIA Del CO: GIROLAMO GRATIANI** Segretario, e Consigliere di Stato del Serenissimo Signor Duca di Modena ALLA MAESTÀ CHRISTIANISSIMA DI LVIGI XIII. Rè di Francia, e di Nauarra.

In BOLOGNA, Per li Manolessi. M.DC.LXXI. Con licenza de' Superiori.

[12], 160 p., 5 Tafeln (unsigniert), 13,7 x 20 cm.

Fünf Akte, Widmung.

Allacci 233.

R 205

281

**CYRUS PUER REX PASTORUM.** A caula ad aulam translatus CELSIS. ET REVERENDISSIMO PRINCIPI Ac DOMINO, DOMINO MAXIMILIANO GANDOLPHO ex S.R.I. Comitibus de KHUENBURG, Archiepiscopo Salisburgensi, S. Sedis Apostolicae Legato, Germaniae Primati. Humillimè dedicatus ET TEMPORE BACCHANALIORUM IN SCENAM MUSICALEM PRODUCTUS à Juventute Capelle Archiepiscopalis. ANNO M DC LXXXVI.

SALISBURGI, Ex Typographéo JOANNIS BAPTISTAE MAYR, Typographi Aulico-Academici.

[8] p., 13,8 x 18,4 cm.

Nur Argumentum/Inhalt des dreiaktigen Werkes (Lateinisch-deutsch). Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt.

R 321

282

**CYTHÈRE ASSIÉGÉE**, OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE; Représenté à Bruxelles, pour la première fois, le 7 Juillet 1748. ET A L'OPÉRA-COMIQUE le Lundi 12 Août 1754, MILITAT OMNIS AMANS ET HABET SUA CASTRA CUPIDO. NOUVELLE ÉDITION. A PARIS, Chez DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques au-dessous de la Fontaine Saint Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vii, 48 p., 11,3 x 17,8 cm.

p. [2] Rollenbesetzung und Bemerkung: „Cette Pièce fut d'abord faite en Prose & couplets par M. FAVART, en société avec M. FAGAN, & représentée à Paris à l'ouverture de la Foire St. Laurent 1738; depuis entièrement refondue par M. FAVRAT [?], pour la Troupe des Comédiens de Bruxelles; & donnée à Paris sur le Théâtre de l'Opéra Comique, selon l'ordre qui suit.“

Gluck benutzte den Text für sein gleichnamiges Werk (Erstaufführung Schwetzingen 1759).

Loewenberg 1759, Sonneck 339.

15 433/7

283

**CYTHÈRE ASSIÉGÉE** OPERA COMIQUE EN UN ACTE. Représenté à Bruxelles pour la première fois le 7. Juillet 1748. Par les Comédiens de S.A.S. MONSIEUR LE COMTE DE SAXE, Maréchal Général des Camps & Armées du ROY, & Commandant général des Pays-Bas. M.D.CC.XLVIII.

46, [2] p., 11,7 x 19,7 cm.

Rollenbesetzung. Bemerkung „Cette Pièce fut d'abord faite en Prose & en Couplets par Mr. Favart, en société avec Mr. Fagan, & représentée à Paris à l'ouverture de la Foire St. Laurent 1748 & depuis entièrement refondue & mise tout en Chants par Mr. Favart, pour la Troupe des Comédiens de Bruxelles.“

Loewenberg 1759.

16 946

284

**CYTHÈRE ASSIÉGÉE** OPERA COMIQUE EN UN ACTE. MELE' D'ARIETTES DONT LA MUSIQUE EST DE MR. LE CHEV. GLUCK. MANNHEIM, MDCCLIX.

55 p., 9,7 x 15,8 cm.

Das Exemplar ist mit zahlreichen Anmerkungen versehen.

Loewenberg 1759.

18 191

285

**LA DAFNE D'OTTAVIO RINVCINI** Rappresentata alla Sereniss. GRAN DVCHESSA DI TOSCANA DAL SIGNOR IACOPO CORSI.

IN FIRENZE APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI. MDC. Con Licenza de' Superiori.

[24] p., 16 x 21 cm.

Auf p. [20] ist das Wort „DEL“ der Überschrift „DEL S. IACOPO CORSI“ überklebt mit den zeitgenössischen Buchstaben „AL“. Der Stoff wurde vertont von Corsi, Peri, Caccini und Marco da Gagliano.

Erstaufführung: Vgl. die ausführlichen Erörterungen bei Sonneck.

Allacci 235, Solerti <sup>1</sup>, <sup>2</sup>, <sup>3</sup> passim, Sonneck 339 ff., Wotquenne 47, Loewenberg 1597.

R 198

286

**LA DAFNE CANTATA.**

Poesie d'Alessandro Guidi, Edizione terza, Venezia 1751, Piotta, p. [327]—341, 9 x 15,8 cm.

Komponist nicht erwähnt.

17 360

287

**DALISA** DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO GRIMANI DI S. SAMUELE NELLA FIERA DELL' ASCENSIONE DELL'ANNO MDCCXXX IN VENEZIA Per Carlo Buonarigo Con Licen. de Superiori

45 p., 8,5 x 15 cm.

Drei Akte, Argomento, Szenarium, Rollenbesetzung. Text von Niccolò Minato, unter Mitwirkung von Domenico Lalli, welcher auch die Widmung unterzeichnet. Name des Komponisten Johann Adolph Hasse.

In Sammelband.

Sonneck 346, Allacci 236.

17 841

288

**LA DAMA PASTORELLA** INTERMEZZO IN MUSICA A CINQUE VOCI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO VALLE Dell' Illmi Signori Capranica. Nel Carnevale dell'Anno 1780. DEDICATO All' Eccellentissima Signora D. ELENA ALBANI CAETANI PRINCIPessa DI TIANO ec.

IN ROMA MDCCCLXXX. Con Licenza de' Superiori. Si Vendono da Agostino Palombini Libraro in Piazza Navona all' Insegna di Sant'ANNA.

52 p., 9,3 x 16,5 cm.

Zwei Teile, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Antonio Salieri. Text von Giuseppe Petrosellini, mit Änderungen von da Ponte. Später unter dem Titel „La Cifra“.

Vgl. Sonneck 283 („La cifra“), Loewenberg 1780.

18 147

289

**DANAÉ.** Comedie Française en trois Actes, & un Prologue, & des Divertissemens. Représentée le 25. Juillet 1721.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 140—146, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie die Gesangseinlagen (Texte). Der Verfasser, Saintonge, ist nicht erwähnt.

14 199/1

290

**DANIELLO.** AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXXI.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [295]—324, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt.

Allacci 864.

15 881/8

291

**LA DANZA.** Cantata a due voci, eseguita la prima volta alla presenza de' Sovrani da una Dama, e da un Cavaliere l'anno 1744, con Musica del BONNO.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X., p. 85—92, 9,5 x 17,5 cm.

Vgl. Sonneck 349.

R 251/10

292

**DARIO** DRAMMA PER MUSICA DI LERMANO CINOSURIO PASTORE ARCADE Detto fra gli Ereini Zenodoto Abelio Fondatore Da rappresentarsi il Carnevale dell'anno 1741. NEL TEATRO A TORRE ARGENTINA Dedicato all'Emo, e Rmo Principe, IL SIGNOR CARDINALE ALESSANDRO ALBANI Protettore del Regno, e Stati di Sua Maestà il Re di Sardegna.

In ROMA, nella Stamperia di Antonio de' Rossi. CON LICENZA DE' SUPERIORI. Si vende dal medesimo Stampatore nella Strada del Seminario Romano, vicino alla Rotonda.

70 p., 8,5 x 15 cm. (Sammelband).

Drei Akte, Widmung von Giuseppe Polvini Falliconti, Argomento, Szenarium, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Giuseppe Scarlatti. 17 841

293

**DARIO.** DRAMMA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO DI BERLINO CON MUSICA DEL SIGN. FELICE ALESSANDRI MAESTRO DI CAPELLA DI SUA MAESTÀ IL RÈ DI PRUSSIA IL CARNOVALE DELL'ANNO 1791. COMPOSTO CON BALLI PANTOMIMI E INSIEME ANALOGHI DA ANTONIO DE' FILISTRI POETA DELLA REAL CORTE.

CON LICENZA DI SUA MAESTÀ. IN BEROLINO, PRESSO HAUDE E SPENER.

167 p., 9,5 x 16,4 cm.

Deutsche Titelseite „Darius“. Drei Akte. Rollenbesetzung.

Sonneck 351.

20 631

**Darius.** *Siehe* Alessandris Dario.

294

**DAVID.** AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXIV.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [117]—146, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt. Vertont von Caldara.

Allacci 864.

15 881/8

295

**DAVID UMILIATO.** AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXXI.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [325]—350, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt. Vertont von Caldara.

Allacci 865.

15 881/8

**Deliciae generis humani.** *Siehe* Der roemische Kayser Titus Vespasianus.

296

**DEMETRIO.** Rappresentato con Musica del CALDARA la prima volta in Vienna, nell'inferno gran teatro della Cesarea Corte alla presenza de' Sovrani, il dì 4 Novembre 1731, per festeggiare il nome dell' Imperator CARLO VI, d'ordine dell' Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. II, 106 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, Licenza.

Loewenberg 1731.

R 251/2

**Demetrio.** *Siehe auch* Demetrius.

297

**Demetrius,** ein musicalisches Drama, aufgefuehret auf dem Theater in Cassel. CASSEL, gedruckt mit Estiennischen Schriften 1767.

183 p., 10 x 15,7 cm.

Drei Akte. Argomento, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Johann Adolf Hasse. Die italienische Titelseite fehlt. Deutsch-italienischer Text. Verfaßt von Metastasio.

1 407

298

**DEMOFOONTE.** Reppresentato con Musica del CALDARA la prima volta in Vienna nell'interno gran teatro della Cesarea Corte, alla presenza de' Regnanti, il dì 4. Novembre 1733. per festeggiare il Nome dell' Imperator CARLO VI. d'ordine dell' Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonia Zatta, t. IV, 108 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli, G. Zuliani u. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento, Licenza.

Vgl. Sonneck 359.

R 251/4

299

**DEMOFOONTE.** DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL NUOVO GRAN TEATRO DUCALE DI LOUISBOURG FESTEGGIANDOSI IL FELICISSIMO GIORNO NATALIZIO DI SUA ALTEZZA SERENISSIMA CARLO, DUCA REGNANTE DI WIRTEMBERG E TECK &c. &c. LA POESIA è del Sig. Abbate Pietro Metastasio, Poeta Cesar. LA MUSICA è composta dal Signor Nicolò Jommelli, Direttore di Musica, e Maestro di Capella all' actual servizio di S.A.S. I BALLI sono inventati dal Signor Giovanni Giorgio Noverre, Direttore di Danza, e Maestro de' Balli di S.A.S. LO SCENARIO è del Signor Innocente Colomba, Ardit. Teatrale di S.A.S. IL VESTIARIO è di nuova invenzione del Signor Boquet, Disegnatore di Gabinetto di S.A.S.

STUTTGART, Nella Stamparia di Cotta, Stampatore Ducale. 1765.

231, [6] p., 16,5 x 20,2 cm.

Drei Akte. Deutsche Titelseite „Demophon“. Deutsch-italienischer Text. Argomento, Szenario, Rollenbesetzung. p. [82]—109 Rollenbesetzung und Beschreibung des Balletts „La morte di Licomede — Der Tod des Lycomedes“, Name des Komponisten Teller [Florian Deller]. p. [160]—[187] „Ballo di Alessandro. Passo storico“. (Es fehlen p. [165]—[186]). Auf den letzten 6 p. „Cleopatra, Ballo storico“ (Beschreibung).

Vgl. Sonneck 361, Loewenberg 1743.

16 987

300

**LE DEPART DE L'OPERA-COMIQUE; COMPLIMENT, EN UN ACTE.** Représenté à la clôtüre de la Foire S. Laurent 1759.

A PARIS, Che 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. viii, 22 p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Prosa und Vaudevilles. Ohne Melodien. Komponist nicht erwähnt.

Sonneck 365.

15 433/8

301

**LE DEPART DES COMEDIENS.** COMEDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Monsieur Du F<sup>xx</sup>, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le 24. d'Aoust 1694.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. v, p. 335—360, 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Dufresny. Komponist und Melodien nicht angegeben.

15 596/5

302

**LE DEPART DES COMEDIENS.** COMEDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Monsieur Du F<sup>xx</sup>, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italien du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le vingt-quatrième d'Aoust 1694.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. v, p. 253—272,  
1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Dufresny. Komponist und Melodien nicht angegeben. 14 208/5

**Les désagrémens.** *Siehe* La vérité dans le vin.

303

**LA DESCENTE DE MEZZETIN AUX ENFERS.** COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE Par Monsieur Regnard, Et représentée pour la première fois par les Comediens Italiens du Roi dans leur Hostel de Bourgogne, le cinquième Mars 1689.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. ii, p. [279]—  
313, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Komponist und Melodien nicht angegeben. 14 208/2

304

**DESCRITTIONE DELL'INTERMEDII FATTI NEL FELICISSIMO PALAZO DEL GRAN DVCA COSIMO,** & del suo Illustriss. figliuolo PRINCIPE di Firenze, & di Siena.

PER HONORAR LA ILLUSTRIS. PRESENZA DELLA SERENISS. Altezza dello Eccellentissimo Arciduca d'Austria. Il primo giorno di Maggio, l'Anno MDLXIX.

IN FIRENZA, Appresso Bartholomeo Sermartelli. Con licenzia, & Priuilegio. [1569.]

[22] p., 10,5 x 16,2 cm.

Der Beschreibung der sechs Intermedii geht voraus: „GIOVANNI PASSIGNANI LIBRAIO A I LETTORI.“ p. [4]: „... Cō lieto animo dūque accettate questo mio presente, insieme von le Cāzoni, sopra le quali hat fatto le musiche suauiss. e dottiss. il virtuoso M. Alessandro Striggio, nobiliss. gētilhuomo Mantouano: se però questi sono frutti di così eccellenti, & pretiose piante. Accettatele cō lieto animo, & viuete felici in Fiorē. a 9. di Maggio 1569.“

Solerti<sup>1</sup> 8.

R 241

305

**DESCRIZIONE DELL'APPARATO DELLA COMEDIA ET INTERMEDII D'ESSA;** Recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565. nella gran Sala del palazzo di sua Ecc. Illust. NELLE REALI NOZZE. Dell'Illustriss. & Excell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Fiorenza, & di Siena. & della Regina Giouanna d'Austria sua consorte. QVARTA IMPRESSIONE.

In Fiorenza appresso i Giunti MDLXVI Con licenza, & Priuilegio.

31 p., 9,4 x 14,7 cm.

Die letzte, unpaginierte Seite enthält das Druckerzeichen. Die Beschreibung nennt Giovanni Battista Cini als Verfasser des Intermediums „Psiche de Amore“. Alessandro Striggio wird als Komponist des 1., 2. und 5. Intermediums, Francesco Corteccia als Komponist des 3., 4. und 6. bezeichnet.

Sonneck 366, Solerti<sup>1</sup> 6.

R 292

306

**DESCRIZIONE DEL MAGNIFICENTISS. APPARATO. E DE' MARAVIGLIOSI INTERMEDI FATTI PER LA COMMEDIA RAPPRESENTATA IN FIRENZE** nelle felicissime Nozze degl' Illustrissimi, ed Eccellentissimi [!] Signori IL SIGNOR DON CESARE D'ESTE, E LA SIGNORA DONNA VIRGINIA MEDICI.

IN FIRENZE, Appresso Giorgio Marescotti. l'Anno. MDLXXXV. Con licenza de' Superiori.

[4], [51] p., 14 x 20,6 cm.

Vor der Beschreibung die Widmung des Verfassers Bastiano de' Rossi, Florenz, 16. Februar 1585. Nach der Descrizione dell' apparato folgen Beschreibungen der Intermedien. Alessandro Striggio wird als Komponist des ersten, zweiten und fünften Intermediums sowie der Madrigale erwähnt (Intermedio primo, p. [12]). Die Musik zum dritten und vierten stammt von Malvezzi (Intermedio terzo, p. [31]), die zum sechsten del soprannominato Signor Giouanni (Intermedio sesto, p. [48]).

Solerti<sup>1</sup> 11.

R 237

307

**DESCRIZIONE DEL REGALE APPARATO PER LE NOZZE** Della Serenissima Madama Christina di Loreno Moglie del Serenissimo Don FERDINANDO Medici III Gran Duca di Toscana Descritte da Raffael Gualterotti Gentil huomo Fiorentino.

IN FIRENZE Appresso Antonio Padouani. M.D.LXXXIX. Con licenzia, e Priuilegio.

Zwei Teile in einem Band, 32, [4], 176 p. (zwischen p. 128 u. 129 befinden sich 4 unpaginierte Seiten), 67 Tafeln von R. Gualterotti, 20,3 x 28,5 cm.

Solerti<sup>1</sup> 13, Vinet 606.

4° R 10

**Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de serenissimi sposi Ferdinando II.** *Siehe* Nr. 638a (Anhang zu: *Le nozze degli dei*).

308

**Der Deserteur** eine Operette. in drey Aufzuegen. aus dem Franzoesischen des Hrn. Sedaine. Mannheim, bey C.F.Schwan, Churfuerstl. Hofbuchhaendler 1771.

124 p., 10 x 17,6 cm. (Sammelband.)

Der Komponist, Monsigny, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1769 (erwähnt nur die deutsche Ausg. von 1770).

20 602

309

**Der Deserteur** ein Singspiel in drey Aufzuegen aus dem Franzoesischen uebersetzt mit Musik.

Frankfurt am Mayn mit Andreaeischen Schriften 1775

103 p. 10,5 x 18 cm. Musikanhang fehlt.

Rollenbesetzung. Dichtung von Sedaine. Übersetzung von Eschenburg.

Sonneck 368, vgl. Loewenberg 1769.

R 527

**Le deserteur.** *Siehe* auch Alexis, ou le deserteur.

310

**LES DESESPÉRÉS, PROLOGUE DES DEUX PIECES** suivantes.

Par Mrs. LE S<sup>xx</sup> & D'OR<sup>xx</sup> Représenté à la Foire Saint Laurent. 1732.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t.IX, p. [117]—152, 9,5 cm x 16,4 cm.

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

Vgl. Sophie et Sigismond, La sauvagesse.

Sonneck 368.

R 408/9

311

**LA DESOLATION DES DEUX COMEDIES.** Comedie Française en un Acte. Representée le 9 Octobre 1718.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t.i, p. 95—98, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie die Gesangeinlagen (Texte). Text von Riccoboni und Dominique (nicht erwähnt). Ohne Angabe des Komponisten.

14 199/1

312

**DEUCALION ET PIRRHA**, COMEDIE EN UN ACTE, Representée pour la premiere fois par les Comédiens François le 20 Février 1741.

Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saintfoix, t. i, Paris 1748, Prault fils, p. [35]—71, 9,5 x 16,4 cm.

Prologue. Der Komponist ist nicht erwähnt. Text von G. F. Poullain de Saint-Foix.

Vgl. Loewenberg 1772.

15 155

313

**LES DEUX ARLEQUINS**. COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur le Noble, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 26. de Septembre 1691.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iii, p. [311]—380, 1 Kupfer nach du Plaisiss von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes.

15 596/3

314

**LES DEUX ARLEQUINS**. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE par Monsieur le Noble, Et représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 26. de Septembre 1691.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iii, p. [269]—340, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Eustache le Noble. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

14 208/3

**Les deux baillis.** *Siehe* Les vendangeurs.

315

**LES DEUX CHASSEURS, ET LA LAITIERE**, COMÉDIE EN UN ACTE, MESLÉE D'ARIETTES; Par M. ANSEAUME. REPRÉSENTÉE PAR LES COMÉDIENS 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.

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

Der Komponist, Duni, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1763.

17 458

**Les deux petits Savoyards** *Siehe* Die beiden Savoyarden.

**Les deux petits Savoyards.** *Siehe* Die beyden kleinen Savoyarden.

316

**LES DEUX PORTEURS DE CHAISE**, COMÉDIE-PARADE, En un Acte et, en Vaudevilles; Représenté à Trianon, devant LEURS MAJESTES, le Jeudi 26 Juillet 1781, par les Comédiens Italiens. Ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. ii, London 1785, p. [33]—65, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis u. Barré.

977/2

**Le devin du village.** Vgl. Les amours de Bastien et Bastienne, parodie du Devin de village.

317

**LE DIABLE A QUARTE, OU LA DOUBLE METAMORPHOSE, OPERA-COMIQUE, EN TROIS ACTES, PAR MONSIEUR S...** Représentée par les Comédiens françois de la Cour sur le nouveau Théâtre de S. A. Electorale de Saxe, à Dresde.

Dans la Librairie de GRÖLL. 1764.

56 p., 9 x 15,4 cm. (In Sammelband).

Text von Sedaine. Bearbeiter der Volkslieder ist Philidor.

Loewenberg 1756.

18 530

318

**Le DIABLE D'ARGENT.** Prologue. Représentée par la Troupe du Sieur Francisque à la Foire S. Germain 1720. Pendant laquelle le Chant ayant été défendu, on joua par tolerance ce Prologue & les deux Pièces suivantes en prose.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau t. IV, p. [95]—123, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Die Stücke in t. IV sind laut Anmerkung auf p. 2 von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval. Vgl. die im Anschluß an den Prolog aufgeführten Werke: „Arlequin, roi des Ogres“, und „La queue de verité“.

Sonneck 377.

R 408/4

319

**DIANE ET ENDIMON, OU L'AMOUR VENGE.** Pastorale Italienne, mêlée de Scenes Françaises, en trois Actes, avec des divertissements. Représentée devant le Roy, dans son Château des Thuilleries les 25 & 27. Janvier 1721. & sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, le 6. Fevrier de la même année.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i. p. 124—133, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie Gesangseinlagen (Texte). Der Verfasser, Fr. Riccoboni, ist nicht erwähnt. Musik von J. Aubert und Bourgeois (Manferrari).

14 199/1

320

**DIANE ET ENDIMION. BALLET PASTORAL HEROIQUE.** La Musique est de Mr. TOESCHI l'ainé & FRAENZEL Maitre de Concert & premier Violon de S.A.E. Palatine. Imprimé à Cassel chez DAVID ESTIENNE. 1766.

7 p., 16,8 x 19,8 cm. (Sammelband.)

Rollenbesetzung. Verfaßt von Marmontel.

**Diane et Endymion.** Vgl. Arlequin Endymion, parodie.

321

**Dido,** heroische Oper in drey Akten; zur Musik von Piccini, nach dem Franzoesischen von C. Herklots.

Berlin 1799.

48 p., 9,8 x 16 cm.

Rollenbesetzung. Verfaßt von Marmontel.

Sonneck 379, Loewenberg 1783.

18 155

**Didon.** Vgl. Dido.

(Wird fortgesetzt)

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Weitere frühe Aufführungen der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs*

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Zu den Aufführungen, welche der Berliner Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* Bachs im Jahre 1829 folgten, gehören zwei Kasseler der Jahre 1832 und 1833, die bis heute in der dieses Werk betreffenden umfangreichen Literatur unbekannt geblieben sind.

Wie in Berlin, Frankfurt und Breslau, ging auch in Kassel das Studium weniger umfangreicher Werke Bachs in der ausführenden Chorvereinigung, dem Kasseler Cäcilienverein, voraus. Diese Vereinigung, welche sich der „*Erweckung und Belebung*“ der „*ersten Vokalmusik*“ widmete, war 1822 durch die Initiative Spohrs gegründet worden, kurz nachdem dieser als Hofkapellmeister des Kurfürsten Wilhelm II. berufen worden war. In einem gemeinsam mit „v. Steuber“ und „Knyrim“ gezeichneten Zirkular rief er die „*talentvollen Dilettanten*“ Kassels auf, sich in einer „*Gesellschaft*“, die den Namen „*Cäcilien-Verein*“ tragen sollte, zusammenzuschließen. „*Den ächten Sinn und richtigen Geschmack für edle und ernste Musik zu erwecken und zu bewahren, ist ein Bedürfnis unserer Zeit, welches in den meisten größeren Städten Deutschlands zu Gesang-Vereinen Veranlassung gegeben hat, die mit dem erfreulichsten Erfolg jenes schöne Ziel verfolgen*<sup>1</sup>.

Bereits das Programm des Festkonzertes, welches anlässlich des zweiten Stiftungsfestes des Vereins im Jahre 1824 stattfand, wies neben dem zweiten Teil von Händels *Messias* eine Motette von Bach auf<sup>2</sup>. Das Repertorium des Vereins<sup>3</sup>, in dem 1830 unter Nr. 72 „*J. S. Bach, große Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi*“ aufgeführt wird<sup>4</sup>, verzeichnet neben den Werken von Haydn (*Danklieder zu Gott, Sieben Worte Jesu am Kreuz*), Mozart (*Ave verum*, Kantate Nr. 5, *Requiem, Misericordia domini*), Beethoven (*Meeresstille und glückliche Fahrt*), Cherubini (*Messe*), Romberg, Fesca, Spohr, Hauptmann und anderen, Kompositionen von Palestrina (*Madrigale*), Allegri (*Miserere, Magnificat*), Carissimi, Scarlatti, Lotti, Durante, Händel (*Saul, Messias, Judas Maccabäus, Samson, Israel in Ägypten*) und Bach (*Motetten, Magnificat, Kantaten*).

Die Aufführung der *Matthäus-Passion* sollte am 20. Oktober 1832 unter der Mitwirkung des *Wiegand'schen* Gesangvereins und der Hofkapelle in der Martinskirche, der größten Kirche Kassels, stattfinden. Spohr berichtete darüber an Wilhelm Speyer in Frankfurt am 9. Oktober: „*Heute mache ich die erste Orchesterprobe von der Badischen Matthäuspassion, die heute über acht Tage in der großen Kirche aufgeführt werden soll. Seit vier Wochen drängen wir den Prinzen um die Erlaubnis dazu und noch haben wir sie nicht erhalten können, auch bin ich keineswegs sicher, daß sie nicht noch im letzten Augenblick verweigert wird*“<sup>5</sup>. Das Hofprotokoll verzeichnet darüber:

„*Wilhelmshöhe den 13ten Oktober 1832:*

*Die Mitglieder des Vorstandes der Unterstützungs-Anstalt für die Witwen verstorbener Hof-Orchester-Mitglieder, bitten um die höchste Erlaubniß, ein geistliches Concert in der Martini-Kirche zur weiteren Unterstützung des Pension-Fonds veranstalten zu dürfen, auch den Sängern des Hoftheaters Föppel und Rosner die Mitwirkung gnädigst zu gestatten; auch fragen dieselben zugleich an, ob auch für dieses Jahr die Winter-Concerte im Hoftheater gegeben werden dürfen und bitten ihnen auch dieserhalb die höchsten Befehle zukommen zu lassen.*

<sup>1</sup> Aufruf zur Gründung des Cäcilienvereins vom 28. März 1828 und § 1 der Statuten. Landesbibliothek Kassel.  
<sup>2</sup> „*Ich lasse Dich nicht*“ von J. Christoph Bach, BWV Anh. 159, die seit Schichts Motettenausgabe 1803 unter dem Namen J. S. Bachs aufgeführt wurde.

<sup>3</sup> Altes Repertorium des Cäcilien-Vereins, Landesbibliothek Kassel.

<sup>4</sup> Partitur und Klavierauszug waren 1830 bei Schlesinger erschienen.

<sup>5</sup> E. Speyer: *W. Speyer*, 1925, S. 122 f.

*Resol.*: Wird abgeschlagen. Von Mittwoch an aber sollen Abonnements-Concerte zu Gunsten der Hofkasse gegeben werden, als dann alle Sonntage dafür bestimmt seyn. Das Orchester thut außerdem nichts, also dürfen sie nur für die Hofkasse Concerte geben und sind Concert-Zettel einzuschicken; weshalb die Hoftheater-Direction alsbald das deshalb Nötige zu verfügen hat<sup>6</sup>.

Der Mitregent konnte sich bei dieser Entscheidung auf einen Erlaß des Kurfürsten aus dem Jahre 1826 berufen, der am 27. April 1832 erneuert worden war und „bey Strafe der Kassation“ für den Fall der Übertretung vorschrieb:

„Wenn die Musici der Kurfürstlichen Hofkapelle Concerte geben oder zu dem Mitwirken durch angebliche Kunstvereine veranlaßt werden, sollen sie vorher jedesmal allerhöchsten Ortes, ihrer Schuldigkeit gemäß, um Erlaubnis anhalten, da sie nicht vergessen müssen, daß sie Kurfürstliche und keine Stadt-Musici sind“<sup>7</sup>.

Trotz der Schwierigkeiten — u. a. mußten die mit den Solopartien betrauten Sänger des Hoftheaters durch Dilettanten ersetzt werden — fand die Aufführung am vorgesehenen Termin, jedoch ohne die Mitwirkung der Hofkapelle statt<sup>8</sup>. „Die hiesigen Gesangvereine werden Sonnabend, den 20. Oktober, Nachmittags 2 Uhr, eine Aufführung von J. S. Bachs großer Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, in der hiesigen Bräuerkirche veranstalten . . .“<sup>9</sup>. Wie die Kasselsche Allgemeine Zeitung weiter mitteilte, betrug bei einem Eintrittspreis von 6 gGr. Der Reingewinn 150 Rthlr., der je zur Hälfte dem Unterstützungsfonds der Hofkapelle und der Kurfürstlichen Residenz-Sanitäts-Kommission für die Armen der Stadt zufließt<sup>10</sup>. Eigentümlicherweise bestreitet Moritz Hauptmann, der zu dieser Zeit als Hofmusiker und Theorielehrer in Kassel lebte, daß diese Aufführung zustande gekommen sei. „Von der Aufführung der Passion in Kassel haben Sie vielleicht in den Zeitungen gelesen, nämlich daß nichts daraus geworden ist . . .“<sup>11</sup>.

Die sechs Monate später folgende zweite Aufführung des Werks wird durch einen Brief Spohrs, die Konzertanzeige, welche die Kasselsche Allgemeine Zeitung veröffentlichte, und einen Brief Hauptmanns belegt. In seinem Schreiben vom 1. April 1833 berichtet Spohr: „Nächsten Freitag den 5ten dieses Monats Nachmittags 3½ Uhr wird endlich eine große, vollständige Aufführung der Bachschen Passion in unserer Hofkirche stattfinden, und zwar ganz nach der Partitur mit doppeltem Orchester und vielfach besetzten Flöten, Oboen usw. Der sehr gut eingübte Chor wird auf jeder Seite aus wenigstens 70 Stimmen bestehen und da das Lokal sehr vorteilhaft ist, so hoffe ich auf eine grandiose Wirkung“<sup>12</sup>. In der Kasselschen Allgemeinen Zeitung vom selben Tage heißt es:

„Mit allerhöchster Genehmigung werden die Mitglieder des Kurfürstlichen Hoforchesters mit gütiger Unterstützung der beiden hier bestehenden Gesangvereine und der Liedertafel den 5. April d. J., als am Charfreitag Nachmittags 3½ Uhr, zum Vortheil ihres Fonds für hilfsbedürftige Musiker und deren Hinterlassenen in der Hof- und Garnisonskirche die Ehre haben, die

Größe Passionsmusik nach den Worten des Evangelisten Matthäi, mit Doppel-Orchester und Doppel-Chören, in zwei Abtheilungen von Joh. Seb. Bach . . . aufzuführen.

<sup>6</sup> Staatsarchiv Marburg, Sign. 300/A 4. 1, Nr. 506. Der Kurprinz nimmt hier auf die Ereignisse des Jahres 1832 in Hessen-Cassel Bezug, die im April 1832 zur Schließung des Hoftheaters führten. Wie das Theaterpersonal sollten auch die Orchestermusiker entlassen werden, die sich jedoch zum Verdruß des Kurprinzen auf ihre Rescripte beriefen und damit die Auflösung der Hofkapelle verhinderten.

<sup>7</sup> Staatsarchiv Marburg, Sign. 159, Nr. 266.

<sup>8</sup> Aufführungen großer Werke für Chor und Orchester, bei denen das letztere durch ein Harmonieinstrument ersetzt wurde, waren in dieser Zeit nicht selten. Vgl. u. a. dazu Mosevius, *Die Breslauer Sing-Akademie*, Breslau 1850, S. 5, und O. Bormann, *J. N. Schelbe*, Diss. Frankfurt 1926, S. 161.

<sup>9</sup> Konzertanzeige in der Kasselschen Allgemeinen Zeitung vom 19. Oktober 1832, Nr. 291.

<sup>10</sup> Kasselsche Allgemeine Zeitung vom 26. Oktober 1832.

<sup>11</sup> M. Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser*, 1871, Bd. 1, S. 99, Brief vom 16. November 1832.

<sup>12</sup> R. Tronnier, *Von Musik und Musikern*, 1930, S. 92.

Der Subscriptionspreis ist für das Billet in der Emporkirche 12 gGr., in dem unteren Raume der Kirche 8 gGr. bis zum Tage der Aufführung; an der Kasse am Eingang ist der Preis auf 16 und 12 gGr. bestimmt worden . . . " <sup>13</sup>.

Die Aufführung selbst, berichtet Hauptmann, „ . . . war für die Umstände so übel nicht, und wenn man sie bald wieder geben könnte, würde sie recht gut gehen. Die Chöre gingen am besten, die Solosachen sind auch zu schwer für unsere Sänger, der Dilettanten noch zu geschweigen . . . Die Recitative des Evangelisten wurden nach Schelbles Bearbeitung gesungen . . . " <sup>14</sup>. Ob diese Rezitative auch bei der ersten Aufführung verwendet wurden, läßt sich nicht feststellen, jedoch sprechen verschiedene Gründe dafür. Spohr, der in seiner Absicht, die *Matthäus-Passion* aufzuführen, von Hauptmann sicher sehr bestärkt worden ist <sup>15</sup>, war mit Schelble seit seiner Tätigkeit in Frankfurt befreundet und hatte die Anfänge des dortigen Cäcilienvereins erlebt <sup>16</sup>. Der Frankfurter Aufführung der *Matthäus-Passion* am 19. März 1832 wohnte Hauptmann bei <sup>17</sup>, der die Schelblesche Rezitativbearbeitung „im Ganzen doch sehr billigen“ mußte. Für ihn waren Bachs Rezitative „ . . . als Recitativ überhaupt unvollkommen“ und an denen des Evangelisten in der *Matthäus-Passion* hatte er „besonders eine ungehörige Leidenschaft und Unruhe auszusetzen“ <sup>18</sup>. Es scheint nahe liegend, daß Hauptmann auf Spohr einwirkte, die Schelblesche Bearbeitung auch für Kassel zu akzeptieren, so daß hier evtl. sogar das Frankfurter Aufführungsmaterial benutzt wurde, zumal in dem genannten Repertorium des Cäcilienvereins nur der Klavierauszug der *Matthäus-Passion* verzeichnet ist, sonst übliche Hinweise auf ausgeschriebene Stimmen fehlen und die Proben zu der Kasseler Aufführung 1832 erst nach der Wiederholung der Aufführung in Frankfurt am 6. April des gleichen Jahres begannen.

## Zur Schubert-Forschung

VON KARL PFANNHAUSER, WIEN

Von Franz Schuberts (1797—1828) großer Messe in Es-dur für Soli, Chor und Orchester (O. E. Deutsch-Verzeichnis 950), welche aus dem Todesjahr des Meisters stammt und im Juni 1828 begonnen worden war, hat die Musikwissenschaft bisher lediglich zwei Aufführungen im romantischen Vormärz gebucht: am 4. Oktober 1829 in der Alserkirche und am 15. November 1829 in der Ulrichskirche in Wien, beide unter der Leitung von Ferdinand Schubert (1794—1859), dem Lieblingsbruder des großen Meisters. Nach der übereinstimmenden Ansicht des einschlägigen Schrifttums ruhte dann das Werk bis zu seiner Drucklegung (Leipzig u. Winterthur, J. Rieter—Biedermann) im Jahre 1865. Nun fand aber in der Zwischenzeit eine weitere, wohl sehr bedeutende Aufführung statt, welche bisher vollkommen unbeachtet geblieben ist. In dem nur wenige Kilometer von Wien entfernten Chorherrenstift Klosterneuburg wurde nämlich, wie auch in anderen Stiften und größeren Kirchen, alljährlich der Brauch geübt, das Fest der Musikpatronin Cäcilia (22. November), bzw. den darauffolgenden Sonntag, durch besondere Musikaufführungen feierlich zu begehen und so auch zu einem Festtag der Musiker zu gestalten. Das Amt des stiftlichen Regenschori bekleidete in Klosterneuburg ab Juni 1840 eine markante Persönlichkeit, der Chorherr Anton Roesner (1813—1878), mütterlicherseits ein Enkel von Christian Gottlob Neefe (1748—1798), einem der ersten Lehrer Ludwig van Beethovens (1770—1827). Drei Tage nach dem Tode des berühmten Schubert-Sängers Johann Michael Vogl (1768—1840) notiert Roesner

<sup>13</sup> Kasselsche Allgemeine Zeitung, 1833, Nr. 91.

<sup>14</sup> Hauptmann, a. a. O., S. 103. Brief vom 19. April 1833.

<sup>15</sup> Vgl. Hauptmanns Äußerungen, a. a. O., S. 27 und 35.

<sup>16</sup> O. Bormann, a. a. O., S. 31.

<sup>17</sup> Bormann, a. a. O., S. 103. Vgl. auch Hauptmann, a. a. O., S. 89.

<sup>18</sup> Hauptmann, a. a. O., S. 103. Vgl. auch daselbst S. 101.

zum Sonntag, dem 22. November 1840 (*Dom. 24. p. Pent. S. Caecil. 22 Nov.*), in das von ihm eigenhändig geführte Verzeichnis *KIRCHEN MUSIK / aufgeführt / im Stifte / KLOSTERNEUBURG. / Vom 14. Juni 1840 bis 2. November 1844 / dann mit vielen Unterbrechungen bis wieder / vom 4. Oktober 1855 bis 3. April 1859 / AR(mp.)* (Autograph im Musikarchiv des Chorherrenstifts Klosterneuburg) auf der ersten Seite über die in der Stiftskirche neben Einlagestücken von Luigi Cherubini (1760—1842) und Franz Clement (1780—1842) aufgeführte Messe: *Frz Schubert Es # 6te u. letzte Messe / ausgeliehen v. dessen Bruder Ferdinand / auf dessen Wunsch die aufgeführt wurde.* Bei diesem hohen Anlaß hat also das von ausgewählter Ergriffenheit durchzogene Kirchenwerk des jung dahingegangenen Lyrikers Franz Schubert die Rolle einer repräsentativen und festlichen Cäcilienmesse gespielt. Daß die Produktion gelungen war, kann kaum bezweifelt werden: denn unter der Leitung des damaligen Gastdirigenten Ferdinand Schubert, der wohl mit Liebe und Begeisterung das Werk seines verbliebenen Bruders dirigiert hat, fungierte, wie aus einer Notiz Roesners zum Offertorium hervorgeht, als Konzertmeister ein Künstler von geschichtlichem Format, nämlich der schon genannte berühmte Geiger und Komponist Franz Clement, dessen bezauberndes Spiel Beethoven so sehr bewunderte, daß er im Jahre 1806 das Violinkonzert in D-dur, op. 61 (Kinsky-Halm, S. 146 f.), für ihn komponierte. Bei der am Nachmittag des Cäcilienfestes 1840 im Stift Klosterneuburg veranstalteten Akademie wurde Franz Schuberts *Erlkönig* (op. 1, bzw. OED. 328) in der Instrumentalfassung von Ferdinand Schubert, sowie das Septett in Es-dur, op. 20 (Kinsky-Halm, S. 48 ff.), von Beethoven aufgeführt. Schubert und Beethoven, die Vollender der Wiener Klassik, stehen hier an traditionsreicher Stätte im Mittelpunkt einer Cäcilienfeier unter der Leitung von Künstlern, die noch selbst in unmittelbarem Verhältnis gestanden waren zu den charakteristischen Gestaltern der damals verklingenden glanzvollen Aera! Anton Roesner, der zusammen mit seinem älteren Bruder, dem Chorherrn Ambros Roesner (1808—1891), auch noch durch die verwandtschaftliche Deszendenz ein Stück Beethoven-Tradition in das Stift Klosterneuburg gebracht hatte, beschreibt in der Spalte „*Varia*“ den Ablauf des Cäcilientages 1840 folgendermaßen: „56 Gäste bey Tische darunter 26 fremde. Hr / Schubert dirigirte die Messe. Nachmittag: / Erlkoenig instrumentirt v. Ferd. Schubert / dann Septett v. Beethoven.“ Die Cäcilienfeier in Klosterneuburg hat im Laufe der folgenden Jahre noch einige weitere Aufführungen von großer Bedeutung gebracht: Sonntag, den 20. November 1842, in der Stiftskirche die Krönungsmesse in A-dur, komp. 1825, von Luigi Cherubini; Sonntag den 26. November 1843, die Messe in F-dur von Hippolyte André Jean Baptist Chelard (1789—1861; zuletzt Hofkapellmeister in Weimar); Sonntag, den 22. November 1846, die „*Missa solennis*“ in D-dur, op. 123 (Kinsky-Halm, Seite 359 ff.), von Ludwig van Beethoven; ferner in der Akademie vom 26. November 1843 den *Taucher* von Franz Schubert (OED. 111) in der Instrumentalfassung seines Bruders Ferdinand.

## Bemerkungen zu der neuen Quelle von Heinrich Fabers „*Musica poetica*“

VON ERNEST T. FERAND, NEW YORK

In seiner interessanten Mitteilung über *Eine weitere Quelle der „Musica Poetica“ von Heinrich Faber*<sup>1</sup> macht Bernhard Meier die wichtige und begrüßenswerte Feststellung, daß den beiden bekannten handschriftlichen Quellen von Fabers *Musica poetica* (Hof, Gymnasium, Paed. 3713, und Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 13, 3. Tl. 3) nunmehr als dritte die bisher als das Werk eines Anonymus zitierte Handschrift Mus. ms. theor. 1175 (fol. 98—134) der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, hinzuzufügen sei. Sie überliefere, wie auch

<sup>1</sup> Die Musikforschung, XI. Jahrgang, 1958, Heft 1, S. 76.

das Ms. Hof, eine, verglichen mit dem Wortlaut der Zwickauer Handschrift, etwas kürzere Fassung des Traktats von Faber, und ein Vergleich seiner *Musica poetica* mit der Berliner Handschrift führe zu dem Ergebnis, daß die beiden identisch seien.

Ein Passus dieser Mitteilung erfordert jedoch eine Richtigstellung. Der Autor meint, daß der Berliner Traktat, dessen „wichtige Bedeutung . . . bereits vor geraumer Zeit erkannt worden ist . . . in neueren Studien zur Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts . . . keine weitere Beachtung gefunden zu haben“ scheint. Demgegenüber darf jedoch darauf hingewiesen werden, daß ich in meiner im Januar 1951 erschienenen Studie, „*Sodaine and Unexpected Music in the Renaissance*“<sup>2</sup> (eine erweiterte Fassung meines am 1. Juli 1949 auf dem 4. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel gehaltenen Referates, „Zufallsmusik“ und „Komposition“ in der Musiklehre der Renaissance)<sup>3</sup> die Bedeutung dieses damals als anonym angesehenen Traktates hervorgehoben hatte, darüber hinaus jedoch in einem in den Sonderdrucken der englischen Fassung meiner Studie enthaltenen Nachtrag (*Addenda and Corrigenda*) auch noch expressis verbis die Vermutung aussprach, daß der Autor des Berliner Traktates, dessen Entstehungszeit ich auf „etwa 1550“ festsetzte, „mit Faber identisch“ sei.

Diese Vermutung, die ich lediglich auf Grund eines notgedrungen unvollkommenen Vergleiches der erst nach der Veröffentlichung meiner Studie in *The Musical Quarterly* eingetragenen Mikrofilmkopie der Berliner Handschrift mit der mir nur in Bruchstücken bekannten Faber-Handschrift ausgesprochen hatte, ist nun durch die Feststellung Meiers erfreulicherweise einwandfrei bestätigt worden. Da die erwähnten (1953 hergestellten) Sonderdrucke meines Artikels mit den hinzugefügten *Addenda and Corrigenda* damals einem nur sehr engen Kreis von Fachgenossen zugänglich gemacht werden konnten, sei der Nachtrag hier in deutscher Übersetzung wiedergegeben:

(S. 28). Eine Prüfung des auf S. 18, Fußnote 22 erwähnten anonymen Traktates (*Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Mus. ms. theor. 1175*), dessen Mikrofilmkopie erst nach Erscheinen dieses Artikels eintraf, ergab, daß Teil 2 der Handschrift eine der frühen systematischen Behandlungen der *Musica poetica* enthält. Der Traktat scheint um 1550 geschrieben worden zu sein. In seiner Definition der *Musica poetica* stützt sich der Autor stark auf *Listenius* und besonders auf dessen „*Musica*“ von 1537. Die Systematisierung, „*Dividitur autem Musica poetica in duas partes, Sortitionem et Compositionem*“ ist, wie auch der gesamte die *Sortisatio* behandelnde Abschnitt, identisch mit der in der Faber-Handschrift von 1548 enthaltenen. Da mir die beiden Faber-Handschriften nicht zugänglich waren, ist es mir nicht möglich, festzustellen, ob die Priorität für diese Formulierungen Faber oder unserem anonymen Autor gebührt, oder ob die beiden vielleicht gar identisch sind. Daß der Anonymus nicht als erster die Einteilung der *Musica poetica* in *Sortisatio* und *Compositio* vornahm, kann aus einer Bemerkung gefolgert werden, in der er den Gebrauch dieser „nicht sehr ungebräuchlichen“ Bezeichnungen damit begründet, daß sie „der Jugend das Verständnis älterer Autoren, die diesen Abschnitt mandimal behandeln, erleichtern“ würden<sup>4</sup>. *Dressler* (1563) ist in seinen Ausführungen über *Musica poetica* und *Sortisatio* stark von unserem anonymen Theoretiker, oder Faber, oder von beiden beeinflusst; die Definition der *Compositio* des ersteren ist wörtlich identisch mit der entsprechenden Stelle des Berliner Anonymus (vgl. S. 18 der vorliegenden Studie). Alle diese Definitionen der *Sortisatio* und *Compositio* fußen auf den Formulierungen von *Wollick* (vgl. S. 12) und *Ornithoparchus* (vgl. S. 14).

<sup>2</sup> *The Musical Quarterly*, vol. XXXVII, No. 1, S. 18, Fußnote 22.

<sup>3</sup> Siehe Kongreßbericht Basel 1949, S. 103 ff.

<sup>4</sup> „*Liber autem his vocabulis non valde inusitatis uti, quo adolescentibus aliquando veteres, qui hanc partem quoque tractarunt, melius intelligere possint*“ (fol. 99v).

## Nodmals „Zur Frage J. S. Bach – Marcello“

VON BERNHARD PAUMGARTNER, SALZBURG

Zu dem Artikel von A. Van der Linden<sup>1</sup> möchte ich ergänzend hinzufügen, daß das unter Verlagsnummer 432 bei Jeanne Roger (nicht: Rogier!) erschienene Oboenkonzert (Verlagsnummer richtig 432/433) 1716 erschienen ist. Damals wäre Benedetto Marcello (geb. 1686) erst 20 Jahre alt gewesen. Alessandro, dessen Geburtsdatum wir nicht genau kennen, muß ziemlich älter gewesen sein<sup>2</sup>. Alessandro Marcello hat, im Gegensatz zu Benedetto, der sich vorwiegend mit Vokalwerken beschäftigte, weitaus mehr Instrumentalwerke als dieser geschrieben. Ich kenne von ihm unter seinem Arkadier-Namen Eterio Stinfalico eine hübsche Konzertsammlung *La Creta* und *Sonate a Violino solo*, beide Drucke bei J. Chr. Leopold in Augsburg erschienen und in der Stadtbibliothek Augsburg erliegend. Die ersten zwei Sätze des (Bachschen) d-moll-Konzerts erschienen 1877 unter dem Titel *Sonate p. Violon av. accomp. de Piano von Vivaldi (!)* bei Cranz in Leipzig, herausgegeben von L. A. Zellner mit einem Siciliano-Allegretto unbekannter Herkunft als Finale.

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

VON HANS ALBRECHT, KIEL

(3. Fortsetzung)<sup>27</sup>

Sind die bisher an dieser Stelle besprochenen Sammelbände sozusagen Protokolle von Colloquien der Spezialisten auf einem zeitlich bzw. stilistisch (oder geistesgeschichtlich) begrenzten Gebiet und stellt ihr Inhalt das dar, was in Referat und Diskussion — also in lebendiger Rede oder Gegenrede — am Ort des Colloquiums vorgebracht worden ist, so begibt sich der Leser der *Annales Musicologiques* praktisch auf ein anderes Gebiet. Mögen auch bei weitem nicht alle bei den Colloquien gehaltenen Referate so abgedruckt worden sein, wie sie „hic et nunc“ vorgetragen worden sind — meistens überwiegen bekanntlich die post festum formulierten Manuskripte gegenüber den ad hoc fixierten —, so setzt doch stets die beschränkte Redezeit unübersteigbare Schranken und gibt die unmittelbare Diskussion die Möglichkeit, etwaige Hypothesen zu korrigieren, allzu kühne Behauptungen einzuengen oder zum mindesten gegenteilige Ansichten bzw. Argumente zu beantworten. In den Sammelbänden, die die Société de Musique d'autrefois, unter dem Titel *Annales Musicologiques* herausgibt und deren 2. Band hier zur Debatte steht<sup>28</sup>, ist der Ausdehnung der Beiträge anscheinend keine engherzig gezogene Grenze gesetzt. Für den Inhalt gilt aber der Untertitel *Moyen-Age et Renaissance*, und das ist beinahe die einzige Einschränkung, die gemacht wird; denn eine französische Sammelpublikation sind die *Annales Musicologiques* nur, insofern sie in Paris erscheinen und von einer französischen Gesellschaft herausgegeben werden. Es kommen Forscher aus allen Nationen zu Worte, und selbst in der Zulassung fremder Sprachen ist man anders gesonnen als die Colloquiumsberichte, indem man — glücklicherweise — nicht jeden Beitrag ins Französische übersetzt und somit die nicht zu unterschätzende Fehlerquelle einer jeden Übertragung in eine andere Sprache

<sup>1</sup> Die Musikforschung, Jg. XI, S. 82.

<sup>2</sup> Die Photographien des Konzerts nach dem Druckexemplar im Britischen Museum habe ich seinerzeit spartiert — ich werde darüber im II. Band meines Bach-Buches sprechen.

<sup>27</sup> Vgl. auch Jg. X, S. 409 ff. und 547 ff., sowie Jg. XI, S. 201 ff. (dort leider mit einem Fehler in der Überschrift: „Geschichte der Musik“ statt „Geschichte der Künste“).

<sup>28</sup> Zu Band I siehe H. Husmann, *Annales musicologiques. Ein neues internationales musikwissenschaftliches Jahrbuch* in dieser Zeitschrift, Jg. IX, S. 202 ff.

umgeht. Wahrscheinlich hält man sich aber an die fünf Sprachen, die auch die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft in ihrer Zeitschrift zuläßt, so daß man mit deutschen, englischen, französischen, italienischen und spanischen Aufsätzen zu rechnen haben wird. Im Redaktionskomitee hat noch der unvergeßliche Manfred Bukofzer mitgewirkt, neben ihm stehen die Namen François Lesure, Leo Schrade und Geneviève Thibault. Man hat also paritätisch Frankreich und die USA beteiligt und dementsprechend auch je ein Sekretariat in Frankreich (Fr. Lesure) und Nordamerika (L. Schrade) konstituiert. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir vermuten, daß diesen beiden Forschern — besonders dem am Verlagsort wohnenden Fr. Lesure — die eigentliche Redaktionsarbeit zufällt.

Band II (für das Jahr 1954) wird mit einem Beitrag aus der musikalischen Byzantinistik eröffnet: Egon Wellesz behandelt *Gregory the Great's Letter on the Alleluia* (S. 7—26). Es handelt sich im wesentlichen um die Frage, welche Version eines Briefes von Gregor an den Bischof Johannes von Syrakus die authentische ist, ob es heißen muß „*Nam ut Alleluia hic diceretur*“ oder „*Nam ut Alleluia hic non diceretur*“. Für beide Fassungen liegen Quellen vor, aber Wellesz macht durchaus glaubhaft, daß das „*non*“ sinnlos sei. Mit minutiöser Genauigkeit untersucht er die Quellen und die bisher erschienene Sekundärliteratur zu diesem Fall. Als Ergebnis kommt dann die allgemeine Erkenntnis heraus, daß Gregor nicht in doktrinärer Einseitigkeit anordnete, sondern das Gute nahm, wo er es fand, und dieses Verfahren auch überall anderswo empfahl. — Der inzwischen verewigte Jacques Handschin legt eine seiner vielen, auf profunder Quellenkenntnis und bewundernswürdigem Spürsinn beruhenden Studien zur mittelalterlichen Musik vor: *Sur quelques tropaires grecs traduits en latin* (S. 27—60). Der außerordentliche Ideenreichtum des Forschers und seine bis an die Wurzeln herrschender Lehrmeinungen und anerkannter Forschungsergebnisse bohrende Kritik bringen auch hier eine solche Fülle von überzeugenden und anregenden Vorschlägen zur Lösung bestimmter Probleme, daß man sich außerstande sieht, alles in einem zwangsläufig komprimierenden Überblick zu berücksichtigen. Neben den hochinteressanten Vergleichen zwischen griechischen und lateinischen Versionen mittelalterlicher Gesänge erregen die Hinweise auf neue Gesichtspunkte zu gewissen Hypothesen unser Interesse. Hier sei nur die Frage erwähnt, die Handschin zum Begriff des „Altrömischen“ und des „Gregorianischen“ in der alten Liturgie aufwirft. — Aus seinen umfassenden und an eingebürgerte Anschauungen mit ebenso viel Akribie wie Schwung herangehenden Forschungen zur mittelalterlichen „Liedkunst“ veröffentlicht Heinrich Husmann einen breit angelegten, sich auf zahlreiche bisher unausgeschöpfte Quellen stützenden Artikel über *Sequenz und Prosa* (S. 61—91). Seine Forschungsergebnisse bringen eine reinliche Trennung zwischen Sequenz und Prosa, stellen die Priorität der Sequenz bis zu einem gewissen Grade in Frage und beweisen vor allem, daß die durchtextierte Prosa die melismatische Sequenz keineswegs als veraltet aus dem Brauch der Kirche verdrängt hat, sondern daß offenbar so etwas wie eine Alternatimpraxis bestanden hat, wobei abwechselnd eine Prosentrophe und das Alleluja-Melisma, das dieselbe Melodie besitzt, vorgetragen wurden. Die mit zahlreichen Belegen aus vielen Quellen versehene Studie des hochverdienten Forschers ist nicht nur für den Gregorianiker und den Liturgiehistoriker von größter Bedeutung, sondern geht auch solche Musikhistoriker an, deren Spezialgebiete abseits vom Mittelalter liegen. Sie klärt ein Problem, mit dem sich die Musikwissenschaft von jeher intensiv beschäftigt und in allerlei — zunächst verständlichen — Hypothesen „schwer getan“ hat. Dieses Problem berührt aber die Frage des abendländischen Verhaltens gegenüber einer „orientalischen“ kirchenmusikalischen Praxis. So einfach, wie man bisher geglaubt hat, liegen die Dinge nach Husmanns Forschungsergebnissen nicht mehr, d. h. die abendländische Frühgregorianik hat nicht etwa die wuchernde Melismatik der „syrischen“ Jubilien schnell abgelehnt und sich in der „Sequenz“ eine sozusagen autochthone Syllabik — unter Aufsaugen der „ausschweifenden“ Melismatik orientalischer Melodien — als eine „arteigene“

Kunst geschaffen. Die Sequenz bleibt nach wie vor eine melismatische Form, und sie bleibt vor allem noch verhältnismäßig lange im Gebrauch. Die Prose ist das, was man als Notkers oder doch der St. Gallener Musiker fundamentale Erfindung betrachtet hat; sie ist die Syllabisierung der Sequenz. Es würde zu weit führen, wenn man versuchte, hier noch näher auf die Husmannschen Forschungen und Folgerungen einzugehen. An seinem Artikel kann ohnehin kaum ein Musikhistoriker vorbeigehen. — Jacques Chailley berichtet über Fragmente einer mehrstimmigen Messe aus der Zeit der *Ars nova*: *La Messe de Besançon et un compositeur inconnu du XIV<sup>e</sup> siècle*: Jean Lambelet (S. 93—103). Im Besitz des musikwissenschaftlichen Instituts der Pariser Universität befindet sich ein ziemlich schlecht erhaltenes Pergament-Doppelblatt, das offensichtlich als Einband gedient hatte. Die unmittelbare Provenienz ist nicht mehr zu klären. Jedenfalls besitzen wir nunmehr eine weitere — wenn auch nur fragmentarisch erhaltene — Vertreterin der Ordinariumskomposition im 14. Jahrhundert. Als Komponist kommt, nach Chailleys Untersuchungen, ein in Besançon nachweisbarer Johannes Lambuleti in Betracht. Er ist jedoch nicht einwandfrei zu identifizieren, d. h. es begegnen uns in Urkunden aller Art einige Namen, die sehr wohl in der latinisierten Form Lambuleti „verborgen“ liegen könnten. Die vollständig bzw. zu einem Teil in allen Stimmen erhaltenen Ordinariumsteile gibt Chailley als Anhang: ein tropiertes Kyrie (*Kyrie expurgator scelerum*), den Anfang des „*Et in terra*“ (bis „*propter magnam gloriam tuam*“ einschließlich) und aus demselben Teil das „*Domine Deus*“ (bis „*Qui tollis*“ einschließlich), und zwar diesen Abschnitt mit einer rekonstruierten dritten (Unter-)Stimme, da von diesem Stück nur die beiden Oberstimmen erhalten sind. — Mit dem folgenden, ausgezeichneten und sehr wichtigen Beitrag (S. 105—187) gerät man in das späteste Mittelalter, wenn nicht — was ich vorziehen möchte — die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bereits als „Neuzeit“ charakterisiert werden soll. Dragan Plamenac, einer der bedeutendsten europäischen Emigranten in den USA, behandelt mit ausgesuchter Akribie und umfassender Quellenkenntnis *The „Second“ Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana* (Codex 2356). Es handelt sich um das von Ambros<sup>29</sup> ausgiebig besprochene Manuskript, in dem ein französischer Schreiber 76 Stücke zusammengetragen hat, vorwiegend mehrstimmige Chansons, dazu einige lateinische Motetten. Die Namen Alexander Agricola, Compère, Dufay, Josquin, Ockeghem u. a. zeigen, daß man es mit einem Codex zu tun hat, der die große Zeit der niederländischen Polyphonie widerspiegelt. Er unterrichtet uns darüber, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts bestimmte Stücke besonders beliebt waren. Das Repertoire zeigt die bunte Mischung von „höfischen“, d. h. dezenten Liebesliedern, geistlichen bzw. religiösen Gesängen und sehr frivolen Chansons, die uns auch anderswo begegnen. In einem Incipit-Katalog berichtet Plamenac über Konkordanzen, aber auch über Textabweichungen in anderen Quellen; außerdem verzeichnet er die Neuausgaben. Ein alphabetisches Verzeichnis der Textanfänge erleichtert dem Benutzer der Studie die Arbeit sehr. Schließlich werden als Anhang sechs Kompositionen aus der Handschrift ganz mitgeteilt: die Chansons „*Cousine*“ 3 voc., „*Créature plus belle*“ 4 voc. (hierzu auch die instrumentale Bearbeitung aus dem Buxheimer Orgelbuch), „*Entre Péronne et Saint Quentin*“ 3 voc., „*Sancta Barbara, pour le trait*“ 3 voc. sowie die italienischen Lieder „*Le bionde treçe*“ 3 voc. und „*Vergine sola*“ 4 voc. Die ganze Studie ist ein hervorragender Beitrag zur Chansongeschichte, zur Polyphonie des 15. Jahrhunderts und zur Quellenforschung für die Zeit vor 1500 und um diese Jahrhundertwende. Als solche kann sie nicht intensiv genug empfohlen werden, zumal sie auch eine höchst bedeutende Abhandlung zur Quellengeschichte der niederländischen Polyphonie überhaupt darstellt. Es muß sehr deutlich betont werden, welches Gewicht solchen Studien beizumessen ist; denn wenn auch das Quattrocento in dieser Hinsicht wesentlich besser durchforscht ist als das

<sup>29</sup> *Geschichte der Musik.*

Cinquecento, so fehlt es uns doch an allen Ecken und Enden immer noch an gründlichen, von souveräner Kenntnis durchtränkten Handschriftenbeschreibungen solch hohen Ranges wie die vorliegende von Plamenac. — Ein anderes und dennoch verwandtes Thema hat sich Isabel Pope gewählt: *Musical and Metrical Form of the Villancico. Notes on its Development and its Role in Music and Literature in the Fifteenth Century* (S. 189—214). Sie geht einer bisher — trotz mehrerer Studien — im Grunde stark vernachlässigten Liedform nach, sowohl was den Text, als auch was die Musik betrifft. Dabei spielt natürlich der Villancico als poetische Form eine wichtige Rolle. Das interessante Sichüberschneiden von musikalischem Refrain und variablen Versen, die poetisch noch zur *mudanza*, einer Stanza, gehören, ist besonders charakteristisch. Dem Formaufbau widmet I. Pope viel Raum, mit Recht; denn nur von hier aus gewinnt man Kriterien für die Eigenart des Villancico überhaupt. Jedenfalls darf man feststellen, daß wir nach dieser Studie die Form des Villancico wesentlich klarer erkennen als zuvor. Die Fülle der Möglichkeiten, die sich aus der Abweichung „höher konstituierter“ Villancicos von den populären „Urformen“ ergeben, ist erstaunlich, und was I. Pope zu den mehrstimmig gesetzten Stücken zu sagen weiß, ist — vom Gesichtspunkt der Beziehungen zwischen dichterischer (*metrical*) und musikalischer Struktur — ebenso aufschlußreich wie die Untersuchung der „einfachen“ Villancicos. Man hat eine gewinnbringende Lektüre hinter sich, wenn man diese Abhandlung aus der Hand legt. — Weniger musikgeschichtlich als vielmehr religions- und kulturhistorisch ist der Inhalt des Aufsatzes von Frances A. Yates über *Dramatic Religious Processions in Paris in the late Sixteenth Century* (S. 215—270, dazu 20 Tafeln auf Kunstdruckpapier). Der Autorin liegt vor allem an dem Nachweis der Wirkungen, die von dem Bußbedürfnis Heinrichs III. von Frankreich ausgingen und die sich in der Gründung von Poenential-Orden oder -Bruderschaften äußerten, zu denen der König in persönliche Beziehungen trat. Daß die französischen Könige allen Grund hatten, sich nach der Bartholomäusnacht (August 1572) und angesichts der zu ihren Lebzeiten angewandten Mittel der Ketzerverfolgung (Ermordung Wilhelms von Oranien 1584) der Vergebung ihrer Sünden zu versichern, wird von Fr. A. Yates nicht erwähnt, obwohl sie bei der Erhellung der Umstände für gewisse Ordensgründungen und bei der Darstellung von Widerständen gegen die jesuitische Methode der Glaubenserweckung an breit angelegten Ausführungen und beinahe apologetischen Einzelheiten nicht spart. Die Autorin weist im übrigen sehr stichhaltig nach, daß gewisse Elemente aus dem geistlichen Drama des Mittelalters in die Bußprozessionen der französischen Könige eingedrungen sind; denn auf den Zeichnungen, die die einzelnen Gruppen oder Stationen solcher Prozessionen festhalten, begegnen Motive verschiedener Art aus dem liturgischen Spiel in Form von quasi lebenden Bildern. Auf etwas mehr als sieben Seiten erhalten wir Aufschluß über *The Processions and Court Entertainment*, darunter auch über die Musik, neben Schauspiel, Ballett etc. Wir erfahren, daß die Sänger des königlichen Hofes 1583 zur Bruderschaft der Bußfertigen (*Penitents*) gehören, daß also die künstlerisch-musikalische Seite der Prozessionen in besten Händen gelegen haben dürfte. Sehr ergiebig für die spezielle Musikgeschichte Frankreichs oder auch nur des französischen Königshofes (bzw. der Residenz Paris) ist der ganze Artikel nicht, so sauber auch seine Methode sein mag. Daß die Verfasserin sehr weit ausholt, um die Entwicklung der Bußbewegung und der aus dieser erwachsenden Prozessionen, in die sie anscheinend geradezu verliebt ist, aufzuzeigen, ergibt eine vortreffliche Abhandlung für Kirchenhistoriker, Vertreter der Kulturgeschichte und — wegen der sehr schönen Zeichnungen — auch für Kunsthistoriker. Der Musikforscher geht viel zu leer aus, als daß er nicht den Kopf schütteln müßte darüber, daß ein solcher Beitrag überhaupt in ein Jahrbuch aufgenommen worden ist, das als „musikwissenschaftliche Annalen“ auftritt. Daß die Studie schließlich für jeden, dem die Kulturgeschichte der Gegenreformation am Herzen liegt, einen anregenden und fesselnden Lesestoff mit sich bringt, ist — nach meiner vielleicht vom Redaktionskomitee der

*Annales Musicologiques* als laienhaft empfundenen Meinung — nicht ausreichend für die Aufnahme in ein musikwissenschaftliches Jahrbuch, und die kurze Beschäftigung mit den Beziehungen zwischen den Prozessionen und der Hof-Unterhaltung gibt auch keinen Anlaß, ein solches Urteil zu revidieren, denn in diesem Kapitel spielt die Musik ja keine große Rolle. — Man wird im nächsten Beitrag dafür entschädigt. André Verchaly beschäftigt sich mit *Desportes et la musique* (S. 271—345), also mit den Dichtungen eines für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts charakteristischen französischen Poeten, auf den die klassizistischen (Verchaly redet, im Einklang mit der französischen und englischen Forschung, von „humanistischen“) Bestrebungen und Manieren seiner Zeit eingewirkt haben. Infolgedessen sind seine Poemata etwas trocken und konventionell. Nichtsdestoweniger haben sie in der Musik einigen Widerhall gefunden, so daß es allerlei mehrstimmige Kompositionen auf Texte von Desportes gibt. Unter ihnen spielen die Vertonungen seiner metrischen Psalmenübersetzung eine große Rolle, sie stammen hauptsächlich von Denis Caignet (1624) und Signac (1630). Verchaly gibt ein eingehendes chronologisches Verzeichnis der Kompositionen auf Dichtungen von Desportes, eine Incipit-Tabelle und vier Kompositionen als Anhang (von Stephanus Bernard, J. B. Besard, einem Anonymus und Denis Caignet). — Leider ist dem Band kein Namensregister beigegeben. Das bedauert man um so mehr, als eine Fülle von Autoren aller Art im Text vorkommt.

Auch Tome III der *Annales Musicologiques* (1955) ist ein recht stattlicher Band. Ihn eröffnet ein umfangreicher Artikel über *The Notation of the Chartres Fragment* (S. 7—37) von Oliver Strunk. Auch hier beginnt man also mit der musikalischen Byzantinistik, denn es handelt sich um eine Quelle, die im Kloster Vatopedi auf dem Berge Athos aufbewahrt wird. Sie stammt aus dem 11. Jahrhundert und ist z. T. in der Notenschrift der Chartres-Fragments (die bei Tillyard als „*Andreatic system*“ bezeichnet wird) geschrieben. Mit dieser Notation beschäftigt sich Strunk in seinem Beitrag sehr intensiv. Elf auf Kunstdruckpapier wiedergegebene Seiten aus verschiedenen Codices dienen der Veranschaulichung dessen, was der Autor über die Probleme der Notation zu sagen weiß. Es ist ein sehr spezielles Thema, und eine sachkundige Kritik kann nur von einem ausgewiesenen Kenner der byzantinischen Notenschrift geübt werden. Wir anderen müssen uns damit begnügen, die Akribie des Autors zu bewundern und uns ein annähernd zutreffendes Bild von den Fragen zu machen, die ihm am Herzen liegen. Soweit man ohne Spezialkenntnisse überhaupt urteilen kann, sind Strunks Ausführungen ein Schritt vorwärts auf einem Boden, auf dem sich nur wenige Musikforscher mit einiger Sicherheit zu bewegen vermögen. — Aus ihren Forschungen zur Musik des späten Trecento und frühesten Quattrocento teilt Suzanne Clercx interessante Einzelheiten über *Johannes Ciconia Théoricien* mit (S. 39—75). Von den drei Schriften Ciconias sind nur die *Nova Musica* und der Traktat *De proportionibus* erhalten geblieben. Die letztgenannte hat sich als einzige „*d'un certain crédit au cours du XVe siècle*“ erfreut; sie ist noch 1473 von dem Ferrareser Karmeliter Johannes Bonadies kopiert worden. Es handelt sich um die bekannte Handschrift, die noch 1753 der Padre Martini übertragen hat und die sich in der Biblioteca Comunale von Faenza als No. 117 befindet. Über sie haben in neuerer Zeit Roncaglia, van den Borren und Plamenac gearbeitet. S. Clercx untersucht alle Codices, in denen sich Schriften Ciconias befinden, mit der ihr eigenen Sorgfalt. Dann stellt sie aus den wenigen auf uns gekommenen dokumentarischen Nachrichten eine Biographie Ciconias zusammen. Auf diese hier einzugehen, ist leider unmöglich. Besonders wichtig ist aber, daß wir jetzt das Geburtsdatum des Meisters um 1335—1340 ansetzen können; bisher wußten wir von ihm erst ab 1400 Genaueres. Wir erfahren aber auch das Todesjahr: Ciconias Beisetzung hat im Juli 1412 stattgefunden. Der aus Lüttich stammende, mit seinem wallonischen Namen vermutlich Schuwangne heißende Kürschnerssohn, ist nach längerer Tätigkeit in Padua gestorben. Nach einer Untersuchung der Musiklehre Ciconias (*L'Enseignement de Magister Johannes*), auf die der

interessierte Musikwissenschaftler hier nur — wenn auch ausdrücklich — hingewiesen wird, teilt S. Clercx die Motette „*Doctorum principem*“ — „*Melodia suavissima*“ — „*Vir mitis*“ vollständig mit. Man bemerkt die Abhängigkeit von der französischen *Ars nova* einerseits (Härten wie in Takt 68: Sekunde *g—a* auf dem ersten Taktteil) und von der italienischen Mehrstimmigkeit andererseits (kantable Melodielinien). Die Imitation kommt an einigen, sehr charakteristischen Stellen zu ihrem vollen Recht. In der vierstimmigen Motette sind nur die beiden hohen Oberstimmen textiert, während die beiden Unterstimmen (in hoher Baßlage) bis auf die Textmarke im Tenor untextiert bleiben. Auch quasi ostinate Stellen fallen auf, so z. B. Takt 91—93, wo alle Stimmen Takt für Takt dasselbe musizieren, und ähnlich Takt 103—104, die ebenfalls in allen Stimmen miteinander identisch sind. Dieses Phänomen bedarf noch einer Untersuchung. Dem Kenner der Polyphonie des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts muß es auffallen; denn in einer ganzen Reihe von Motetten dieser Jahrzehnte fällt eine durchaus ähnliche Erscheinung auf, eine fast strettaförmige, beschleunigte Bewegung gegen den Schluß eines Stückes oder einer Pars hin. Sie wird meist durch Verwendung kurzer Notenwerte in gehäufterem Maße erzielt und bevorzugt Wiederholungen von Floskeln und Metren in allen Stimmen genau so, wie es die *Ciconia*-Motette tut. Hier müßte also durch eine — allerdings etwas mühselige — Zusammenstellung aller derartiger Stellen einmal der Versuch unternommen werden, hinter das Gesetz dieses Phänomens zu kommen —, falls es ein solches Gesetz überhaupt gibt. — Einen überraschenden Fund legt Nanie Bridgman vor, indem sie über *Christian Egenolff, imprimeur de musique (A propos du recueil Rés. Vm<sup>7</sup> 504 de la Bibliothèque nationale de Paris)* berichtet (S. 77—177). Es handelt sich um einen bisher als etwas mysteriös betrachteten Druck von drei Liedsammlungen, von dem nur der *Discantus* in Paris überliefert ist. Die Provenienz des winzigen Queroktavbüchleins (Maße: 7,5 x 9,5 cm) ist fast leichter zu eruieren als der Drucker, auf den kein Inpressum hinweist. N. Bridgman kann durch Vergleich mit anderen Egenolff-Sammlungen einigermaßen exakt nachweisen, daß auch die drei in dem Stimmbuch zusammengeschlossenen Sammlungen bei Egenolff erschienen sein müssen, vielleicht schon in Straßburg. Es würde hier zu viel Raum erfordern, wollte man alle ihre Argumente oder den Nachweis, daß die zweite der drei Egenolff-Sammlungen den *Discantus* des Kamper Liederbuches nicht darstelle, an dieser Stelle rekapitulieren. Man hat es mit einer ausgezeichneten bibliographischen Studie zu tun, die zur Kenntnis von Egenolffs Tätigkeit als Musikdrucker wesentliches neues Material beibringt und auf denkbar breiter Quellenbasis aufgebaut ist, wovon der genaue Index zeugt<sup>30</sup>. Mit derartigen Beiträgen erwirbt sich ein Unternehmen, wie die *Annales Musicologiques*, hohes Ansehen. — Der bekannte Spezialist Richard de Morcourt widmet eine ziemlich eingehende Studie *Adrian Le Roy et les psaumes pour luth* (S. 179—211) dem unbekanntem Musiker Le Roy. Es ergeben sich dabei erstaunliche Feststellungen, vor allem auch zu den Weisen der Psalmen — es handelt sich um die Übersetzungen Marots — und zur Expressivität der Harmonik in den Lautenbearbeitungen. An vier als Anhang mitgeteilten Lauten-Psalmen lassen sich die Ausführungen de Morcourts gut überprüfen; das Ergebnis spricht für die Sachkenntnis und das Einfühlungsvermögen des Autors. (Wird fortgesetzt)

<sup>30</sup> Als kleine Ergänzung sei nachgetragen, daß die dreistimmige anonyme Motette Band III, Nr. 2 „*Illumina oculos*“, die in Regensburg, Proske B 216—219 Henricus Isaac zugeschrieben und bei Ambros-Kade (S. 305) abgedruckt ist, auch in Rhaas *Tricinia* von 1542 als Nr. 16 (anonym) enthalten ist.

## Musikalische Ostforschung

VON HARALD HECKMANN, KASSEL

Wie in der letzten Nummer der „Musikforschung“ bekanntgegeben wurde, ist in Freiburg i. Br. eine *Forschungsstelle für ostdeutsche Musikgeschichte* entstanden, die unter der Leitung von Walter Wiora steht und deren Hauptsachbearbeiter Walter Salmen ist. Mitte März hatte diese Forschungsstelle zu einer *Expertentagung für ostdeutsche und osteuropäische Musikgeschichte* eingeladen, bei der Ziele und Aufgaben des jungen Instituts der Öffentlichkeit bekanntgemacht wurden.

In seinem einleitenden Referat berichtete Walter Wiora über die Gründung des Instituts, das unter der Schirmherrschaft des Herder-Forschungsrates steht, dessen Leiter, Hermann Aubin, der Tagung die Ehre seiner Anwesenheit gab. Nachdrücklich betonte Wiora, daß mit der Gründung kein politischer Zweck verbunden sei, daß keinerlei nationale oder gar nationalistische Ressentiments die geplante wissenschaftliche Arbeit trüben würden. Hauptziel der Arbeit solle sein, den deutschen Anteil an der osteuropäischen Musik und den osteuropäischen Anteil an der deutschen Musik zu klären und zu untersuchen. Diese Verlagerung des Schwerpunktes von der im Titel der Forschungsstelle angesprochenen „ostdeutschen“ Musikgeschichte (deren Umkreis abzugrenzen nicht ganz leicht ist) auf die „osteuropäische“ Musikgeschichte mit ihren vielfältigen und weitgehend noch ungeklärten Wechselbeziehungen berührt sympathisch. Niemand, der guten Willens ist, kann die Fruchtbarkeit dieser Fragestellung bezweifeln.

Zahlreiche Einzelreferate machten den Kern der Tagung aus. Lothar Hoffmann-Erbrecht gab neue Einzelheiten zur Biographie Thomas Stoltzers nach einer Quelle des Erzbischöflichen Archivs Breslau bekannt. Mit großer Wahrscheinlichkeit muß das Geburtsdatum Stoltzers demnach zwischen 1480 und 1485 angesetzt werden. Besondere Beachtung verdient der Nachweis, daß Stoltzer nicht von 1490 bis zu seinem Tode an ungarischen Hofe angestellt war, sondern mit Sicherheit erst 1522 Hofkapellmeister wurde.

Fritz Feldmann berichtete von seinen Studien zur Erforschung der Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts und machte mit den Ergebnissen seiner Untersuchungen der Schriften von V. Haugk und J. Nucius bekannt.

Ludwig Finscher gab interessante Einblicke in das reiche Material zur Geschichte der Musikpflege in Königsberg bis zum Tode Herzog Albrechts, das dem ehemaligen Königsberger Staatsarchiv entstammt und derzeit im „Staatlichen Archivlager“ in Göttingen lagert. Demnach würde es sich sicher lohnen, die Geschichte der Königsberger Hofkapelle noch einmal neu zu schreiben. Auch an eine Edition des sehr inhaltsreichen Briefwechsels Herzog Albrechts wird gedacht. Walter Salmen erlaubte den Hörern einen Einblick in sein noch nicht abgeschlossenes Buch über J. F. Reichardt, wobei besonders bemerkenswerte Details über Reichardts enge Bekanntschaft mit Kant und Hamann zur Sprache kamen, die für die musikalische Entwicklung dieser vielseitigen und anregenden Musikerpersönlichkeit von Bedeutung war.

E. Arro brach in seinem vor ganz neuen Ausblicken und Anregungen geradezu strotzenden Entwurf über die Musik der Ostkirchen eine Lanze für die vergleichende Musikforschung, auf deren Hilfestellung man hier, wo ein großer Teil der Überlieferung ohne schriftliche Quellen tradiert ist, gewiß nicht verzichten kann. Es ist zu hoffen, daß die vielen Einzelheiten, die der Referent vortrug, einmal in einer Gesamtdarstellung der Musikgeschichte der Ostkirchen nachzulesen sind. Ein gleiches gilt von seinen Bemerkungen zur Musikgeschichte der baltischen Länder.

Camillo Schoenbaum, anerkannter Experte für die Musikgeschichte Böhmens und Mährens, beschloß die Reihe der Referate mit einem kritischen Bericht über die musikwissenschaftliche Literatur, die in der Tschechoslowakei seit Kriegsende erschienen ist. Die Fülle des bisher

bei uns so gut wie Unbekannten zwingt zum Nachdenken. Es wird notwendig sein, daß man sich künftigt die Ergebnisse dieser Arbeiten zunutze macht. Dringende Voraussetzung dazu wäre, daß eine solche Bibliographie, wie Schoenbaum sie in Freiburg vorlegte, in Kürze publiziert würde. (Das geplante „Jahrbuch“ der Forschungsstelle wäre dafür wohl der richtige Ort.) Ein weiteres Referat galt einigen Forschungsergebnissen aus dem Gebiet der böhmischen Musikgeschichte. Schoenbaum ging der Kürze der Zeit wegen nur auf seine Arbeiten aus dem Gebiete der Hymnologie ein. Er konnte dabei u. a. nachweisen, daß allein 94 von den Weisen der Böhmisches Brüder auf tschechische Vorbilder zurückgehen. Nach den vorgetragenen kurzen Stichproben darf man auf Schoenbaums demnächst erscheinendes *Handbuch der böhmischen Musikgeschichte* gespannt sein.

Eine Vorführung von Tonbändern und Schallplatten mit klingenden Beispielen von hoher Kunst und Volksmusik im Deutschen Volksliedarchiv rundete die Tagung ab.

Von den Publikationsplänen des Institutes, die in Freiburg debattiert wurden, seien außer dem schon erwähnten „Jahrbuch“ noch genannt: eine Auswahlgabe der Werke J. Eccards, die Ludwig Finscher schon weitgehend vorbereitet hat, und Ausgaben von Werken Stoltzers und Fincks, die Lothar Hoffmann-Erbrecht plant. Das Forschungsinstitut selbst, das von den Tagungsteilnehmern besichtigt wurde, sammelt schon eifrigst Material für ein Schallplatten- und Filmarchiv und ist dabei, einen umfangreichen bibliographischen Katalog zur musikalischen Ostforschung aufzustellen. Mit diesem Arbeitsinstrumentarium kann es eine wichtige Mittlerrolle zwischen Ost und West spielen.

### Besprechungen

Alphons Silbermann. Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie. 1957, Gustav Bosse Verlag, Regensburg. 235 S.

Die Frage des Titels, „Wovon lebt die Musik“, ist nicht ganz verständlich. Was hieße: „Wovon lebt die Poesie?“? Soll Musik stellvertretend stehen für Musiker: „Wovon leben die Musiker?“? Wir brauchen ziemlich lange bei unserer Lektüre, bis wir auf S. 65 (mehr als ein Viertel der Broschüre) zum Thema kommen. In der Zwischenzeit erfahren wir, daß der Autor mit seinen Betrachtungen über Gesellschaft und Musik gleichzeitig Gesellschaftskritik auszuüben gedenkt, ja noch mehr: „*mutige Gesellschaftskritik im Dienste von Gesellschaft und Kunst.*“ Seine Einleitung allein zitiert die Titel ganzer Bibliotheken; häufig werden die Titel nur prophylaktisch gebraucht; niemand soll dem Autor nachsagen, daß er sie nicht kennt, auch wenn die zitierten Bücher nichts mit dem angezogenen Problem zu tun haben. Zur Frage: „Was ist Musik?“ erfahren wir nichts Genaues. Aristoteles hat niemals die Musik eine „*unmittelbare Nachahmung moralischer Empfindungen*“ genannt, und auch die Angabe, Freud habe Musik und ihr Hören als nichts anderes als eine „*ununterscheidliche Widerspiegelung*

von analer Bedeutung“ bezeichnet, ist lediglich übelriechend, stimmt aber so nicht. Harte Worte versprach der Autor zu sprechen: so wettet er gegen die „*allgemeinen Musikeinführungsbücher*“, gegen ihre Anekdoten über das Liebesleben der Meister, ihre Zahnschmerzen, ihren Jähzorn usw. Bravo! Allerdings, Zahnschmerzen sind mir persönlich in solcher Literatur nicht begegnet. Auch sie könnten freilich ihre erklärende Bedeutung in einer Biographie bekommen. Ich denke dabei an eine einst umstrittene Dissertation, *Goethes Zahnleiden und Zahnärzte* von Max Anton Dietz, Würzburg 1930. Doch setzten sich namhafte Germanisten für diese Arbeit ein, da sie Aufschluß über Schaffenspausen und Schaffensrhythmus des Dichters gäbe. Da wird dann in unserem Buch, immer noch Einleitung, eine „*Neuauffassung der Musikgeschichte*“ gefordert, weil inzwischen die ganze Konzeption des „*zwingenden Naturgesetzes*“ der Kausalität als überflüssig erkannt worden sei. Musik sei sozial, ein soziales Phänomen, „*und besonders wahrnehmbar in unseren Tagen. Erstens, durch ihre Rolle oder ihre Mission. Sie begnügt sich nicht länger damit, von einem kleinen Kreis gebildeter und verfeinerter Hörer geliebt zu werden, sondern hat Intimität und Zurückhaltung verlassen, um öffentlich, um populär zu werden. Zweitens, durch ihre Konstitution*

und ihre Natur ... Die Essenz der Musik ist mehr und mehr Gesellschaft geworden. Die Musik ist heute Masse, während sie früher Individuum war." Die Musik ist Masse? Das kann sie so wenig sein wie Individuum. Immer gab es Musik für die Menge und Musik für Kenner, und das ist so und wird so bleiben.

Im Kapitel *Gedankenlinien der Soziologie des zwanzigsten Jahrhunderts* zählt der Verf. im Anschluß an P. Kahn vier Soziologien auf: empirische und relativistische, engagierte und pragmatische, Tiefen- und differenzielle Soziologie. Von dieser wenig befriedigenden Aufzählung ist die „engagierte und pragmatische Soziologie“ ein Irrtum: „Zu ihrem Feld gehören Probleme der ökonomischen Planung [d. i. Volkswirtschaft], der Pädagogik [diese], der politischen Reorganisation [Politik], der Reform der Grammatik [Philologie — vielleicht geht der ausnehmend schlechte Stil des Verf. — siehe unten — auf eine solche Reform zurück?], der juristischen Technik [Jurisprudenz] und auch die Erneuerung logischer und ästhetischer Konzeptionen [Philosophie].“ ...-logie bedeutet Wissenschaft, mit Wissenschaft hat aber diese Art sozialer Betätigung nichts zu tun. „Das soziale Phänomen ist heute als das basale Material der Sozialwissenschaft anzusehen“, wird dann lapidar gesagt. Welche Phänomene sollten es sonst sein? Mehrfach werden soziologische Autoren genannt, der Verf. erweist sich dabei als ein wahlloser Eklektiker, der aus allen nur denkbaren Systemen entlehnte Termini summiert, ohne irgendeinen wissenschaftlichen Charakter erkennen zu lassen. Es ist natürlich schwer, in wenigen Zeilen zusammenfassend ganze Abschnitte der Soziologiegeschichte zu kennzeichnen, aber oberflächlicher und falscher als es der Verf. (S. 50) tut, kann man gar nicht elf große Namen der deutschen Wissenschaft zitieren und charakterisieren: da werden Dilthey, Tönnies, Freyer, Simmel, Weber, Vierkanth, Scheler, Sombart, Mannheim, von Wiese und König genannt und ihre Leistungen insgesamt auf zwei Nenner gebracht: Gesellschaftsphilosophie und Staat, und daneben die Frage der sozialen Klassen. Das ist die Leistung der deutschen Soziologie — nach S. I Daß Scheler phänomenologisch vorgegangen ist, nicht Tönnies, wie S. 42 behauptet wird, daß Sombart die Verbände und Wirtschaftssoziologie studiert hat, daß Max Weber eine verstehende Soziologie oder Typen-

lehre versucht, daß Tönnies und Vierkanth psychologisch dachten, ja Vierkanth Tönnies als Begründer der formalen Soziologie bezeichnet hat (während König ihn überhaupt nur als Philosophen gelten lassen will), daß Simmel Begründer der formalen Soziologie war und von Wiese ein grundlegendes System der Beziehungslehre aufgestellt hat, während König Familiensoziologe ist — das alles faßt der Autor in „*Staatssoziologie und soziale Klassen*“ zusammen. So muß man denn schon nach der Einleitung sehr skeptisch über die soziologischen Grundlagen, die „werkzeugmäßige Ausrüstung“ des Verf. sein.

Aber kommen wir mit unserer Lektüre endlich zum Thema, S. 64: „Wovon lebt die Musik?“ Antwort: „Von der Doppelbeziehung zum Objekt und zum Subjekt!“ „Um unbegründete Hintansetzung und provozierte ‚Unverständlichkeiten‘ der Musik zu überkommen“, heißt es in des Verf. Undeutsch, „bedarf es mehr und mehr derer, die die Musik zu ihrer doppelten Beziehung zum Objekt und zum Subjekt zurückbringen.“ Falsche Soziologie, ästhetisches „Geschwafel“ haben es nämlich, nach des Verf. Feststellung, fertiggebracht, „die Musik selbst für den Laien (!) zu einem Stand der Unverständlichkeit zu bringen, wo er sich mit den Worten ‚ich habe Musik zwar sehr gerne — verstehe sie aber nicht‘ — abgeschreckt von der Musik abwendet.“ — Musiker vom Fach verstehen sie also noch weniger.

Nun, das wird mit S.s Musiksoziologie anders werden, verspricht er uns doch „damit das nächste Ziel der Musiksoziologie“ zu erreichen: „einen allgemein verständlichen, überzeugenden und gültigen Annäherungsweg an die Musik“ (71). Endlich meint er, „können wir dann der Musiksoziologie das Ziel zukommen (!) lassen, das einer jeden Wissenschaft zukommt: Gesetze der Vordersage zu entwickeln, die es uns ermöglichen zu sagen, daß, wenn dieses oder jenes geschieht, wahrscheinlich dies oder das folgen wird.“ Das wird sein, nach S., was aber ist Musiksoziologie? Wir bekommen gleich sechs einander folgende Definitionen vorgesetzt (66 f.). Die erste beginnt 1. „vorausgesetzt, daß Musik ein Aspekt des menschlichen und sozialen Lebens ist, dann ist Musiksoziologie die Wissenschaft, die sich damit befaßt, diesen Aspekt nach innen und außen, individuell oder verbindend wirkend, symbolisch und praktisch, einzelfällig

oder wiederholend, kausal (doch kausal!) und zweckmäßig zu verstehen.“ Die Musik ein Aspekt des Lebens? Aspekt heißt doch Hinblick, Hinsehen, Anblick. Wie Musik ein Aspekt sein soll, das versteht wohl nur der Verf. selbst. Doch kürzen wir ab. „Musiksoziologie definiert sich als Studium des Einflusses der Musik auf Gruppen. Studium der Entwicklung sozialer Attitüden und Muster durch Musik, Studium sozio-musikalischer Institutionen, typischer Faktoren sozialer Organisationen.“ (Das ist, wohlge- merkt, immer nur die Wirkung der Musik auf die Gesellschaft, nicht die Wirkung der Gesellschaft auf die Musik.) Die sechste Definition ist dann offenbar deutlicher. Musiksoziologie besteht 1. aus „der allgemeinen Struktur-Funktion-Charakterisation der sozio-musikalischen Organisation als einem Phänomen, das von der Interaktion von Einzelwesen in Gruppen zur Beschaffung ihrer Bedürfnisse herrührt.“ Sie soll also Struktur und Funktion der musikalischen Organisation kennzeichnen, als Phänomen, das von der Tätigkeit der einzelnen in den Gruppen herrührt; zur „Beschaffung“ ihrer Bedürfnisse — das läßt sich freilich nicht übersetzen, denn wie werden Bedürfnisse beschafft? 5. (Sie dient) „der praktischen Voraussicht und Planung grundlegender Veränderungen in Bezug auf die Musik, ihr Leben und ihre Wirkekreise.“ Der Soziologe will also grundlegende Veränderungen vorsehen und planen, Veränderungen wesen? in Bezug auf die Musik, was soll das heißen? — Allerdings, vorsehen kann man nur, wenn man Gesetze erkannt hat (oder erkannt zu haben glaubt), nach denen kausal Veränderungen sich vollziehen. Dies zur Kausalität.

Lesen wir weiter, so kommen wir auch noch zu einer Erklärung, was unter „Doppelbeziehung zum Objekt und zum Subjekt“ zu verstehen sei (die sonst nur dem Prädikat zukommt). Es ist „die Trennung der Seiten“, „die bei uns Produzent/Konsument heißen soll“. Produzenten sind „jedwede Person oder Gruppe von Personen, die mit Hilfe der musikalischen Materie die soziale Tatsache des Musikerlebens schaffen“. Nun ist, was das Grundsätzliche betrifft, das Musikerleben zunächst keine soziale, sondern eine psychologische und ästhetische „Tatsache“. Daran ändert auch die „Tatsache“ nichts, daß das Musikerleben meist durch einen sozialen Prozeß vermittelt wird. Der Verf. führt uns nun die verschie-

denen „Konsumentengruppenstrukturen“ vor, zunächst in einem Kapitel mit der (grammatikalisch falschen) Überschrift: „Komponistengruppenstrukturen in Bezug auf das Musikerlebnis“ (Trambahnhaltestellenschilder in Bezug auf die Fahrgäste). „Die Interdependenz der Strukturkomponenten ‚erklärt‘, warum das von einer gewissen, strukturell genau umschriebenen musikalischen Produktionsgruppe hervorgerufene Musikerlebnis durch die sozialen Umstände, in deren Mitte die Gruppe arbeitet, determiniert ist, warum, um einfacher zu sprechen (!), gewisse Themen, die das Publikum, an das sich die Gruppe wendet, im Augenblick beschäftigen, zum Mittelpunkt einer spezifischen Produktionsstruktur werden.“ Es gäbe ein hübsches Quiz ab, dieses Schema zu erproben, z. B. Produktionsgruppe: die Komponisten der evangelischen Kirchenkantaten um 1720. Die sozialen Umstände: Kantoren der Kirchen in Leipzig, Halle usw. Das Publikum: die Stadtbürger des ersten bis 5. Standes (nach damaliger Einteilung). Gewisse Themen: Adventfeiern im evangelischen Glauben. Und nun das determinierte „Musikerleben“.

„Als organisatorische Komponente der Struktur unter Diskussion ist Komponieren ein Beruf. Und es zeigt sich daher in Interdependenz, daß die Mitglieder dieser strukturell determinierten Berufsgruppe die endgültigen Beurteiler betreffend (!) musikalischer Technik sind, daß sie ihre eigene erzieherische Maschinerie (!) unterhalten und die einzigen sind, die über deren Resultate ein kompetentes Urteil abgeben können.“ Pfitzner hatte z. B. an der Berliner Akademie der Künste einige Jahre eine solche „erzieherische Maschinerie“ in Betrieb. „Technologische Komponenten“: Das, was wir, zusammen mit seinen Untersystemen und seinen sozialen Praktiken, das technologische System benennen, diese Komponenten der Struktur der Produktionsgruppe, besteht aus all den Elementen der werkzeugmäßigen Ausrüstung der sozio-musikalischen Gruppe zur Produktion des Musikerlebnisses. Das System enthält alle die technologischen Mittel, wodurch die eine Produzentengruppe das Musikerlebnis in Ordnung bringt, berichtigt und zeitgemäß anpaßt (!).“ Die Mittel „finden sich in jedem musiktheoretischen Buche und dürfen als bekannt angenommen werden“. Wiederholt heißt es, „das Musikerlebnis müßte an die technologischen Mittel angepaßt wer-

den“, „das Musikerlebnis muß vom Produzenten angepaßt werden“. Unter den Konsumenten sind die Solisten, die Amateurgruppen, die „Karrierregruppen“, die „Karrriereinterpreten“ (hier Berufspianisten), gemeint, deren Können es ihnen „erlaubt, das Musikerlebnis beherrscht in Ordnung zu bringen, zu berichtigen und anzupassen“. Auch die Dirigenten tun dergleichen. Wir stellen sie uns, dem Verf. zu folgen, als „Konsumentengruppe“ vor: Karajan, Solti, Knappertsbusch, Fricsay, Mitropoulos usw. Sie bilden also eine Gruppe, die „dank ihrer werkzeuigmäßigen Ausrüstung“ in der Lage ist, „ihr Musikerlebnis zu ordnen, zu berichtigen und zeitgemäß anzupassen“. — Bilden sie überhaupt eine „Gruppe“? Nun ist zwar die Terminologie in der Soziologie weithin schwankend. Aber eine Gruppe ist gekennzeichnet durch eine eng verbundene Zusammenarbeit. Eine Gruppe der Dirigenten-Konsumenten wäre an einem Theater die Gruppe der Kapellmeister: Generalmusikdirektor, 1. u. 2. Kapellmeister, Solorepitor mit Dirigiervpflichtung, Korrepetitor, Chorleiter usw. Das ist eine „Gruppe“ (kein Team). Kapellmeister, die sich kaum kennen und sich fast nie sehen, sind keine „Gruppe“. Sie vertreten einen Beruf, unter den Berufen gibt es „Gruppen von Arbeitsgefährten, die Gruppen darstellen“ (Wiese, *Gesellschaftliche Stände und Klassen*, 1950, S. 47). In der Gruppe steht die persönliche, gegenseitige Beziehung voran. (Siehe auch Hofstätters Arbeiten). Eine echte Gruppe bilden Kammermusikvereinigungen, die nicht als „Assoziationen“, wegen ihrer kurzen Betätigung, zu bezeichnen sind. Orchester, die der Verf. „orchestrale Assoziationen“ nennt, sind echte Gruppen, sie sind gar nicht zeitlich zu kurz zusammen. Aber von größerem Nachteil ist die Einteilung in „Produzent“ und „Konsument“, von der S.s Musik lebt. Sie ist auf die Dauer nicht nur für den Musiker widerwärtig, sondern auch ebenso psychologisch wie soziologisch falsch! Zwar gibt es auch wirtschaftliche Zusammenhänge im Musikleben, aber es ist etwas grundlegend anderes, ob ich Kochtöpfe, Glühbirnen oder Gummisohlen „produziere“, und der Konsument sie „konsumiert“, oder ob Palestrina die *Missa papae Marcelli*, Bach die *Kreuzstabkantate*, Mozart sein *Requiem* oder Beethoven die *Rasumofsky-Quartette* „produziert“. Kochtöpfe werden produziert, um ein allgemeines praktisches Bedürfnis, komponiert wird nicht,

um ein „Audienzbedürfnis“ zu befriedigen! Selbst Auftragskompositionen werden nicht in Berechnung der Käuferbedürfnisse hergestellt. Die genannten Kompositionen sind im Auftrag oder im Dienst geschaffen. Sie werden nicht „konsumiert“. Konsumieren heißt verzehren, aufzehren, aufbrauchen, vernichten, schwächen, verbrauchen, nichts mehr übrig lassen. Selbst der Graf Walsegg wollte nicht das *Requiem* verbrauchen, sondern es seinen Hörern als eigenes Werk vorführen. Die geistige „Produktion“ wird nicht verzehrt, aufgezehrt, verbraucht, sondern vermehrt sich, sie lebt vermehrt weiter, auch der einzelne nimmt sie auf, trägt sie in sich. Es geht wie mit der Speisung der 5000! „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide“, nicht produzierend kleine Bedürfnisse zu befriedigen! „Von Herzen möge es zu Herzen gehen“, setzt Beethoven auf den Titel seiner *Missa solemnis*. Ein andermal: „Glaubt er, ich denke an seine elende Geige, wenn der Geist über mich kommt?“. Und selbst wenn das Schaffen auf eine Gelegenheit zugeschnitten ist, wenn auf Aufführungsbedingungen Rücksicht genommen wird, der Komponist, sofern er nicht ein armseliger Notenverfertiger in einer Schlagferfabrik ist, komponiert aus anderen seelischen und geistigen Antrieben, aus einer anderen Gesamthaltung heraus, als der Kochtopf- oder Glühbirnenproduzent „produziert“. Der Vergleich hinkt nicht nur, er ist, als Grundlage einer Soziologie genommen, einfach falsch.

Doch reden wir schon von Geschäften, so ist der Dirigent, der Solist auch im wirtschaftlichen Sinne kein „Konsument“. Er ist Mittler, Verteiler, Makler, oder, wie die Musikpraxis richtig sagt: Re-produzent. Er gibt die „Ware“ weiter an den „Verbraucher“, um die Geschäftsterminologie des Verf. zu ergänzen.

Geradezu ein Musterbeispiel, wie Teilerscheinungen oder statistische Daten mit dem sozialen Moment, das Gruppen bindet, verwechselt werden, ist die „Forschung“, die der Verf. S. 125 beschreibt: Er hat in Paris zweiundvierzig Tanzlokale und Nachtclubs besucht und festgestellt, daß die Jugend den Hot-Jazz bevorzugt, gegenüber Dreißigjährigen, die Tangoorchester mit „orgelartigen (!) Klangkombinationen“ und entsprechende Lokale vorziehen.

„Den Beobachtungen kam dort zu Hilfe, daß nicht nur körperlicher, sondern auch rhythm-

*mischer Zusammenschluß gegeben war.*“ Der Hot-Jazz zeigt nicht nur exzentrischeren Rhythmus, sondern ein entsprechendes Instrumentarium, insbesondere ein Hinauftreiben der Trompeten bis in quietschende Höhen. Die Jugendlichen lieben ganz allgemein lebhaftere Bewegungen, und der Zusammenhang zwischen Jazz und der Mentalität der (fälschlich, aber üblicherweise so bezeichneten) Halbstarke ist bekannt. Was macht der Verf. daraus? Seine „Forschung“ stellt „Sonoritätsgruppen“ fest. Weil beim Hot-Jazz grelle Töne dazugehören, darum ist die Jugend, die zu ihm strömt, eine „Sonoritätsgruppe“! Auf jeden Fall besteht beim gesunden Ohr, meint er, eine „distinkte Unterscheidung“ (unterschiedene Unterscheidung!) „von Höhe und Tiefe und vor allem eine Vorliebe für das eine oder das andere“. Es wechselt, versichert uns der Verf., die Empfindlichkeit des Ohres auf hohe Noten erwiesenermaßen. In Wirklichkeit ist es so, daß die Altersschwerhörigkeit (Presbyakusis) erst über sechzig Jahren die Freude an der Tonhöhe beeinflußt. Kinder hören 20 000, 35jährige 15 000 und 60jährige 5 000 Hertz. Da Musiktöne kaum über  $c^{'''}$  = 4176 Hertz hinausgehen (und höhere Obertöne nicht unbedingt klangbestimmend sind), die Empfindlichkeit erst mit 40 Jahren über 10% abnimmt, hätte der Verf. ein Tanzlokal für 70jährige finden müssen, um wirklich den altersmäßigen Hörverlust für hohe Töne für die Wahl der „Sonorität“ des Lokals und des Tanzorchesters verantwortlich machen zu können. Die Durchschnittstonhöhe kann also kein Grund oder doch nicht der alleinige Grund für die Vorliebe für den Hot-Jazz und noch weniger für eine Gruppenbildung sein! Die Feststellung, ob wirklich Vorliebe für hohe und tiefe Töne besteht, ist ein Problem der Musikpsychologie, das nur experimentell, das heißt durch Versuchsreihen, geklärt werden kann, nicht durch Besuch von Tanzlokalen. Ebenso ist es mit dem Tempo. Über das persönliche Tempo liegen psychologische Untersuchungen vor. Es gibt „g'schwinde“ und langsame Kapellmeister. Es gibt Personen mit schnellem und langsamem persönlichem Tempo. Vielleicht werden diese Personen geschwinde und langsame Kapellmeister bevorzugen. „Die Gruppen, deren Konstitution in der Adagioline liegt, werden ihm (dem Dirigenten) selbst dann als perfektem Dirigenten jubeln, wenn er das Prestissimo einer Sinfonie be-

dächtig, fast möchte man sagen, nur allegrohaft interpretiert.“ Von der Hyperbel abgesehen — ob sie, die als „Gruppe“ bezeichnete Personenzahl mit bestimmtem persönlichem Tempo, das tun „wird“, ist eine bloße Vermutung: der Beweis obliegt der experimentellen Psychologie. Möglicherweise aber lieben viele Personen gegensätzliche Begabungen, Anlagen und Eigenarten; der Prophet gilt nichts in seinem Vaterland. „Um das Musikerlebnis geschart (!), stehen sich nun die strukturierten sozio-musikalischen Gruppen gegenüber.“ Nun sollen die Zusammenhänge untersucht werden. „Der Konflikt zwischen verschiedenen Produzentengruppen“ — auf Deutsch, der Streit zwischen den verschiedenen Komponisten und ihrer Anhängerschaft, datiere zwar nicht erst von heute, aber heute sei er besonders heftig und einseitig. Die Geschichte lehrt, daß er immer so war. Rousseau, dem Anhänger der italienischen Oper, wurde nicht nur mit der Bastille gedroht, er wurde mit dem Dolche sogar seines Lebens bedroht. Aber der Verf., der seine Soziologie nur der Gegenwart entnimmt, begibt sich einer wesentlichen Möglichkeit, Erkenntnisse zu gewinnen und möglicherweise Gesetzmäßigkeiten zu finden, wenn er auf diese Möglichkeit verzichtet. Ein einziges Mal nennt er eine musikhistorische Quelle (Bukofzer, 113) als „höchst faszinierende Darlegung“. Unsere musikwissenschaftliche Literatur bietet aber geradezu eine Fundgrube für den Soziologen, abgesehen davon, daß Geschichtswerke, wie schon das von Ambros und die *Geschichte der deutschen Musik* von Moser auf jeder Seite musiksoziologisches Material anbieten. Institutionen können auch soziologisch nur aus ihrer Entwicklung heraus begriffen werden.

Nicht gelingt es dem Verf., eine fruchtbare Beziehung zwischen Behaviorismus und Musiksoziologie herzustellen. Seine Produktion schließt mit einem der „Reformation des Musiklebens“ gewidmeten Kapitel. Er will planen. Er weist auf schon vorgenommene Forschungen insbesondere für den Rundfunk hin, dann wettet er gegen „die ewig gleiche Repertoiremusik, die ewig gleichen Unterrichtsmethoden, die ewig gleiche Art und Weise“, „Musik zu konsumieren“ (bisher durch das Ohr). Ist das die S. 4 versprochene „mutige Gesellschaftskritik im Dienste von Gesellschaft und Kunst“? Sein Hauptzweck aber ist „von den veralteten Annäherungswegen an die Musik wegzuz-

*führen und mehr dem heutigen Leben angepaßte zu etablieren“ (!). Aber verraten tut er sie nicht. So bleibt die Frage: „Wovon lebt die Musiksoziologie des Herrn Silbermann?“*

Hans Engel, Marburg

Hans Heinrich Eggebrecht: Studien zur musikalischen Terminologie, Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, 131 S.

Die musikalische Terminologie der Vergangenheit und der Gegenwart erweist sich häufig als wenig einheitlich und eindeutig. Nicht selten bezeichnet ein einziger Terminus mehrere Gegenstände, desgleichen begegnen Fälle, in denen für einen einzigen Gegenstand mehrere Termini gebraucht werden. Der Mangel an Einheitlichkeit und Eindeutigkeit in der musikalischen Fachsprache bildet oftmals die Ursache von Mißverständnissen und erschwert zuweilen die Erkenntnis musikgeschichtlicher Sachverhalte und Tatbestände. Es ist deshalb sehr begrüßens- und dankenswert, wenn die Musikwissenschaft neuerdings beginnt, sich über ihre Terminologie, insbesondere über deren Entstehung und Entwicklung, Klarheit zu verschaffen.

Bisher hat die Musikwissenschaft begriffsgeschichtlichen Problemen und Fragestellungen nur verhältnismäßig geringe Aufmerksamkeit geschenkt. Es können nur wenige Arbeiten aufgeführt werden, die sich mit der Untersuchung musikalischer Termini befassen, unter ihnen die Schrift von B. Meyer: *Harmonia, Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Diss. Freiburg/Schweiz 1932, und die Abhandlung von M. Appel: *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten*, Diss. Berlin 1935. In beiden Arbeiten, die in ihren Einzelergebnissen als sehr wertvoll und aufschlußreich zu bezeichnen sind, wird jedoch ein zeitlich und sachlich sehr eng begrenztes Gebiet behandelt. Vor allem aber werden in ihnen keine grundsätzlichen Überlegungen zu der Frage angestellt, aus welchem Grunde und mit welchem Ziele musikterminologische Forschung zu betreiben sei. Gerade bei dieser Frage aber setzen die Studien E.s ein, die, wie aus dem Vorwort (S. 5 ff.) hervorgeht, in Nachbarschaft mit dem von E. Rothacker in Angriff genommenen *Begriffsgeschichtlichen Wörterbuch der Philosophie* entstanden und als Präli-

minarien zu dem von W. Gurlitt geplanten *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* gedacht sind. Im Vordergrund der Untersuchung stehen methodische und methodologische Erörterungen, Fragen nach den Wegen und Möglichkeiten musikterminologischer Forschung. Für seine Studien hat der Verf. wertvolle Anregungen aus den beiden begriffsgeschichtlichen Beiträgen von W. Gurlitt: *Der Begriff der Sortisatio* (Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis Jg. XVI, 1942, S. 194 ff.) und: *Zur Bedeutungsgeschichte von „musicus“ und „cantor“ bei Isidor von Sevilla* (Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1950, Nr. 7) geschöpft. Ferner verdankt er manche seiner Anschauungen und Auffassungen zwei begriffsgeschichtlichen Arbeiten aus der Philosophie, nämlich der Schrift von R. Eucken: *Geschichte der philosophischen Terminologie*, Leipzig 1879, und der Abhandlung von F. Tönnies: *Philosophische Terminologie in psychologisch-soziologischer Ansicht*, Leipzig 1906.

Im Abschnitt „Leitgedanken“ (S. 11 ff.) hebt E. fünf grundlegende Gesichtspunkte hervor, unter denen musikterminologische Forschung betrieben werden soll. Sie lauten: 1. Jeder Terminus musicus hat seine eigene Geschichte. 2. Jede Phase dieser Geschichte ist eine eigenständige und eigenwertige und nur als solche, nicht aber, entsprechend der Denkweise des 19. Jahrhunderts, im Sinne eines „Fortschritts“ zu verstehen. 3. Die richtige Interpretation musikalischer Kunstwörter hat die gründliche Kenntnis ihrer Geschichte zur Voraussetzung. 4. Die musikterminologische Forschung soll die musikalischen Kunstwörter der Vergangenheit wie auch der Gegenwart gleichermaßen berücksichtigen. 5. Von entscheidender Wichtigkeit für das Verständnis eines Terminus musicus ist die Ergründung seines etymologischen Ursprungs. Der Hauptzweck musikterminologischer Forschung liegt, wie E. im Kapitel „Musikterminologische Lexikographie“ (S. 21 ff.) ausführt, in der lexikalischen Erfassung der Musiktermini und in der Bereitstellung der musikalischen Fachsprache zur richtigen Verwendung. Es gibt nach der Meinung des Verf. zwei Möglichkeiten der Konzeption eines musikterminologischen Handwörterbuches: Entweder wird von der Sache ausgegangen und nach den verschiedenen Bezeichnungen der Sache gefragt

(„*bezeichnungsgeschichtliche Frage*“) oder aber es wird vom Terminus ausgegangen und nach den verschiedenen Bedeutungen des Terminus gefragt („*bedeutungsgeschichtliche Frage*“). Im Gegensatz zur Methode der Reallexika, welche die Sache in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen, muß nach Ansicht des Verf. in einem musikterminologischen Handwörterbuch der Terminus in den Vordergrund des Blickfeldes gerückt werden. Die musikterminologische Forschung soll, wie E. im Kapitel „*Terminologie und Sachforschung*“ (S. 45 ff.) darlegt, stets und in jedem Fall der Ergründung der Sache dienen. Die Beziehung zwischen Terminus und Sache ist es, auf die sich die begriffsgeschichtliche Fragestellung zuvörderst und in erster Linie erstreckt. Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen unterscheidet der Verf. zwischen dem „*elementaren*“ und dem „*stehenden*“ Terminus in der Musik (S. 55 ff.). Der „*elementare*“ Terminus ist ein in der Fachsprache seit alters vorhandenes und unmittelbar, d. h. ohne besondere Erläuterung verständliches Wort, z. B. *symphonia* = Zusammenklang, *nota* = Tonschriftzeichen usw., der „*stehende*“ Terminus hingegen ein in die Fachsprache erst später eingeführter und nur mittelbar, d. h. durch besondere begriffsinhaltliche Festlegung verständlicher Ausdruck, z. B. *symphonia* = Symphonie, d. h. Orchesterkomposition, *nota* = Note, d. h. Mensuralnote usw. Ferner trennt der Verf. zwischen den „*vocabula musica nativa*“, d. h. den aus der Musik selbst stammenden musikalischen Kunstwörtern und den „*vocabula musica accepta*“, d. h. den aus fremden Sachbereichen in die Musik übernommenen musikalischen Kunstwörtern. Zu den ersteren zählen Wörter wie Ton, Klang usw., zu den letzteren Ausdrücke wie *canon*, *aria* usw. Endlich stellt E. die „*historisch edte*“ der „*wissenschaftlich gemachten*“ Terminologie in der Musik gegenüber (S. 82 ff.). Zu jener gehören alle in der Musik seit alters verwendeten und organisch gewachsenen Termini, zu dieser jene Termini, die aus Gründen der Abgrenzung gegen verwandte Begriffe oder der Einordnung unter bestimmte Sachgruppen nachträglich eingeführt und mit einem Bedeutungsinhalt versehen worden sind, der ihnen ursprünglich nicht eigen ist. Gegen Ende seiner Darlegungen kommt der Verf. noch auf zwei sehr häufig auftretende begriffsgeschichtliche Erscheinungen zu sprechen, nämlich auf die Bezeichnungsfragmente (S. 110 ff.) und auf die irrtümlichen

Etymologien (S. 125 ff.). Als Bezeichnungsfragmente sind alle jene Termini anzusehen, die, einstmals aus einem Wortpaar bestehend, im Laufe der Zeit das kennzeichnende Beiwort abgestoßen oder verloren haben, z. B. *rubato*, entstanden aus *tempo rubato*, *accompagnato*, entstanden aus *recitativo accompagnato* usw. Als irrtümliche Etymologien bezeichnet der Verf. die große Anzahl der fälschlichen etymologischen Ableitungen und Auslegungen, die in der Musikterminologie begegnen, z. B. *motetus*, hergeleitet von lateinisch *motus* = Bewegung statt von französisch *mot* = Wort, *concerto*, hergeleitet von lateinisch *concertare* = wettstreiten statt lateinisch *conserere* = zusammenfügen usw. Zur Veranschaulichung des Gesagten werden in allen Kapiteln zahlreiche Termini als Beispiele herangezogen, unter ihnen viele mehrdeutige wie *fundamentum*, *inventio*, *tactus*, um nur einige zu nennen. Die Untersuchung E.s, die den gegenwärtigen Stand der musikterminologischen Forschung darstellt, enthält eine Fülle von anregenden Gedanken und aufschlußreichen Hinweisen. Gleichwohl kann der Forderung des Verf., in einem musikterminologischen Handwörterbuch sei der „*bedeutungsgeschichtlichen Frage*“ der Vorrang vor der „*bezeichnungsgeschichtlichen Frage*“ zuzuerkennen, d. h. es sei in erster Linie vom Terminus, nicht aber in erster Linie von der Sache auszugehen, nicht zugestimmt werden. Die musikterminologische Forschung wird, wie der Verf. selbst mehrfach nachdrücklich hervorhebt, nicht um ihrer selbst willen, sondern um der Erkenntnis der Sache willen betrieben; die Sache, nicht aber der Terminus muß im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, auch in einem musikterminologischen Nachschlagewerk. Ferner scheint es gewagt, die musikalische Terminologie methodisch und methodologisch nach dem Vorbild und Muster der philosophischen Terminologie auszurichten. Philosophische Terminologie und musikalische Terminologie sind ihrer Objektbezogenheit und damit ihrem Wesen nach grundlegend voneinander verschieden. Die Philosophie hat es ausschließlich mit abstrakter Begrifflichkeit, die Musik hingegen, sofern von dem der allgemeinen Ästhetik und damit der Philosophie zugehörigen Gebiet der Musikästhetik abgesehen wird, vornehmlich mit konkreter Gegenständlichkeit zu tun. Im Gegensatz zum Philosophen, dessen Geschäft gerade darin besteht, begrifflich deutend vorzuge-

hen, ist die Tätigkeit des Musikhistorikers, wenn er terminologische Studien betreibt, stets in sehr starkem Maße an das Gegenständliche, d. h. an die Sache gebunden. Aus diesem Grunde erweist sich der Vorwurf E.s gegen die „das heutige Denken allenthalben beherrschende“ sachgeschichtliche Frageweise, wie sie der von F. Blume herausgegebenen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* zugrunde liegt, als ebenso unbegründet wie unberechtigt. Daß auch in einem musikterminologischen Handwörterbuch die sachgeschichtliche Frageweise durchaus in den Vordergrund des Blickfeldes gestellt zu werden vermag, möge am Beispiel der verschiedenen mittelalterlichen Begriffe für die Tonart (tonus, modus, tropus) und für den Tonabstand (intervallum, modus, spatium, distantia, intercapedo, species, diastema) verdeutlicht werden, die alle durch viele Jahrhunderte nachweisbar sind und also eine lange Geschichte haben. Die Aufnahme dieser Wörter in ein musikterminologisches Nachschlagewerk kann auf zwei verschiedenen Wegen erfolgen, erstens vom Terminus aus, indem jeder Begriff gesondert vom anderen an der ihm zukommenden Stelle im Alphabet in aller Ausführlichkeit behandelt wird, zweitens von der Sache aus, indem die meistgebräuchlichen Begriffe, in diesem Fall tonus und intervallum, eine breite Darstellung erfahren, während die übrigen lediglich als Verweiswörter geführt werden. Beim ersten Verfahren sind Überschneidungen und Wiederholungen größeren Ausmaßes unvermeidlich, hingegen liegen die Vorteile des zweiten Verfahrens, bei dem die Termini „um die Sache herum“ gruppiert werden, klar auf der Hand. Ebenso klar ist, daß bei den genannten Begriffen nicht begrifflich deutend vorgegangen werden kann, weil es bei ihnen einfach nichts zu deuten gibt.

Welchen Arbeitsaufwand schließlich die begriffsgeschichtliche Erforschung einzelner Musiktermini erfordert, zeigt sich zur Genüge in den oben aufgeführten Beiträgen von Gurlitt, Meyer und Appel. Bevor an die Ausführung eines musikterminologischen Handwörterbuches gegangen werden kann, das nur dann seinen Zweck erfüllt, wenn es restlos alle in der Vergangenheit und in der Gegenwart gebrauchten Musiktermini enthält, bedarf es einer Vielzahl von einschlägigen Vorarbeiten. Diese wiederum setzen die Gemeinschaftsarbeit zahlreicher Forscher voraus, um so mehr, als das Feld bis-

her noch sehr wenig bebaut ist. Durch seine Studien die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft erneut auf dieses Feld gelenkt zu haben, bleibt das bemerkenswerte Verdienst des Verf. Heinrich Hüschen, Köln

Joseph Smits van Waesberghe: *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino ejusque vita et moribus*, Florentiae MCMLIII, 247 S., 24 Reproduktionen.

In dieser umfangreichen, in lateinischer Sprache geschriebenen Monographie legt der durch mehrere Aufsätze über Guido von Arezzo sowie durch eine textkritische Ausgabe des *Micrologus* (vgl. Besprechung in: *Die Musikforschung* X, 1957, 430 f.) bekannt gewordene Verf. die Ergebnisse seiner langjährigen Forschungen über den Aretiner vor. Die Untersuchung darf neben der ein Jahr später erschienenen Abhandlung von Hans Oesch (*Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate*, Bern 1954) als eine der bedeutsamsten Nachkriegsarbeiten auf dem Gebiet der Erforschung der mittelalterlichen Musiktheorie angesehen werden.

Die Studie umfaßt drei Hauptteile, betitelt: *De vita ac moribus Guidonis Aretini* (S. 5 ff.), *De musico-paedagogico* (S. 45 ff.) und *De musico-theoretico* (S. 137 ff.). Im ersten Hauptteil weist der Verf. in gleicher Weise wie Oesch auf die *Epistola ad Theobaldum Episcopum* (Gerbert, *Scriptores* = GS II, 2 f.) und die *Epistola ad Michaellem Monachum* (GS II, 43 f.) als die einzigen gesicherten biographischen Quellenunterlagen hin und kommt anschließend auf die unverbürgten Auffassungen vom Aufenthalt Guidos in Frankreich (Saint-Maur des Fossés), Spanien (Barcelona), Deutschland (Bremen) und England (Canterbury) zu sprechen (vgl. hierzu auch den Artikel *Guido von Arezzo* des Verf. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* V, 1071 ff.). Im zweiten Hauptteil würdigt der Verf. die Verdienste Guidos als Musiklehrer, dem zwar die Einführung des Liniensystems und der Tonsilbenreihe ut-re-mi-fa-sol-la zur schnelleren Einprägung des Halbtons mi-fa, nicht aber auch, wie in der älteren Musikgeschichte häufig geschehen, die Erfindung der Solmisation und der nach ihm benannten Hand zugeschrieben werden dürfe. Im dritten Hauptteil stellt der Verf. die Leistungen Guidos als Musikschriftsteller, ferner seine Lehre von der *divisio monochordi* und von der

*compositio cantus* in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Aufschlußreich sind die Ausführungen des Verf. über Guidos echte, unechte und zweifelhafte Schriften. Als echt dürfen angesprochen werden der *Micrologus* (GS II, 2 bis 24), die *Regulae rhythmicae* (GS II, 25—33), die *Aliae regulae de ignoto cantu* (GS II, 34—37) und die *Epistola de ignoto cantu* (GS II, 43—50). Als unecht müssen dagegen bezeichnet werden der *Tractatus correctoreus multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano* (GS II, 50—55), der *Commentarius in Micrologum Guidonis* (hrsg. von C. Vivell, Wien 1917) sowie drei noch unveröffentlichte Traktate (*Metrologus, Liber argumentorum* und *Liber specierum*), die nachweislich alle einer späteren Zeit angehören. Als zweifelhaft gilt die Autorschaft Guidos an zwei verschiedenen Abhandlungen mit dem gleichlautenden Titel *De modorum formulis et cantuum qualitatibus* (erster Traktat bei GS II, 37—40 und bei Coussemaker, *Scriptores* = CS II, 78—81, zweiter Traktat auszugsweise bei GS II, 41, vollständig bei CS II, 81—109), ferner am *Epilogus rhythmicus in modorum formulis* (CS II, 110—115), an den *Versus de sex motibus vocum* (GS II, 33—34 und CS II, 115—116) und an der *Relatio praelectionis de doctrina musica* (hrsg. von J. Smits van Waesberghe in: *Musica sacra, Flämische Ausgabe*, XLII, 1935, 263—274 und XLIII, 1936, 31—38 und in: *Note d'Archivio* XIII, 1936, 38—51).

Während zwischen dem Verf. und Oesch in der Frage, welche musiktheoretischen und musikpädagogischen Neuerungen Guido von Arezzo zugeschrieben werden dürfen und welche ihm abgesprochen werden müssen, weitgehende Übereinstimmung besteht, weichen die Anschauungen beider Autoren hinsichtlich der Datierung der Lebensumstände und der Schriften des Aretiners in einigen Punkten voneinander ab. Nach der Ansicht Oeschs begab sich Guido um 1023 nach Arezzo und unternahm von hier aus um 1028 die Reise nach Rom zu Papst Johann XIX. (1024—1033). Oesch vermutet, daß die Musikabhandlungen Guidos in den Jahren 1020—1029 entstanden sind, und zwar in der Reihenfolge: *Aliae regulae de ignoto cantu, Micrologus, Regulae rhythmicae* und *Epistola de ignoto cantu*. Nach der Meinung Smits van Waesberghe hingegen kam Guido erst um 1025 nach Arezzo zu seinem Gönner Bischof Theobald (1023—1036) und

reiste erst um 1030 nach Rom. Smits van Waesberghe nimmt an, daß die Musikschriften Guidos in der Zeit 1025—1033 geschrieben sind, und setzt die *Aliae regulae de ignoto cantu* statt an die erste an die dritte Stelle, d. h. zwischen die *Regulae rhythmicae* und die *Epistola de ignoto cantu*. Die Differenzen in den biographischen und bibliographischen Resultaten, zu denen beide Forscher in ihren unabhängig voneinander geführten Untersuchungen gelangt sind, erweisen sich jedoch, im großen und ganzen gesehen, als relativ geringfügig; jedenfalls darf als abschließendes Forschungsergebnis festgehalten werden, daß Guido von Arezzo in den Jahren 1025—1030 seine hauptsächlich schriftstellerische Tätigkeit entfaltet hat und daß eben in diese Zeit auch die Entstehung der vier als echt bezugten Musiktraktate fällt.

Die Untersuchung wird vervollständigt durch ein Verzeichnis von nicht weniger als 174 Handschriften aus dem 12.—15. Jahrhundert, in denen die guidonische Liniennotation begegnet (S. 53 ff.), sowie durch eine Übersicht über die insgesamt 72 Handschriften aus etwa dem gleichen Zeitraum, in denen die Musiktraktate Guidos vollständig oder fragmentarisch überliefert sind (S. 139 ff.). Der Studie sind 24 Tafeln beigegeben, die u. a. Guido am Schreibpult und am Monochord zeigen (Tafel 2 und 21) und an einer Reihe von Schriftproben aus den frühesten der vorerwähnten 174 Handschriften die guidonische Liniennotation illustrieren (Tafel 3 bis 11).  
Heinrich Hüschen, Köln

Hans Oesch: Guido von Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Serie II, Band 4, Bern 1954, XVI u. 125 S. Über kaum einen anderen Musiktheoretiker des Mittelalters hat die musikgeschichtliche Forschung der letzten Jahre so eingehende und umfassende Untersuchungen angestellt wie über Guido von Arezzo. Über kaum einen anderen Musikschriftsteller jener Zeit sind allerdings auch so zahlreiche und unterschiedliche Hypothesen ausgesprochen worden wie über den Autor des *Micrologus*. Sie beziehen sich gleichermaßen auf seine Lebensumstände wie auch auf seine musikgeschichtlichen Verdienste und erklären sich aus dem Mangel an zuverlässigen Nachrichten. Bereits im Mittelalter begegnen mehr-

fach Verwechslungen des Aretiners mit zeitgenössischen oder wenig jüngeren Persönlichkeiten gleichen Namens (Guido Oagrius, Guido de Sancto Mauro, Guido Augensis, Guido de Caroli loco), so daß die Forschung der Gegenwart vor nicht geringen Schwierigkeiten steht.

Der Verf. hat sich, wie er im Vorwort (S. VII—VIII) betont, zur Aufgabe gestellt, die verschiedenen Anschauungen und Auffassungen, die sich im Lauf der Geschichte über Guido von Arezzo gebildet haben, zusammenzutragen und auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen, um endlich zu einem möglichst unverfälschten und legendenfreien Geschichtsbild des Aretiners zu gelangen. Daß bei einem solchen Unternehmen das Fehlen einer textkritischen Ausgabe der Musiktraktate Guidos von Arezzo erschwerend ins Gewicht fällt, ist begreiflich.

Die Studie gliedert sich, wie schon der Untertitel andeutet, in zwei Hauptabschnitte, einen biographischen (S. 1—70) und einen theoretischen (S. 71—112). Im ersten Hauptabschnitt stellt der Verf. das Leben und Wirken, im zweiten die musikgeschichtliche Bedeutung Guidos in den Mittelpunkt der Betrachtung. Was das Leben und Wirken Guidos betrifft, so gelten, wie der Verf. ausführt, bis zur Gegenwart einzig und allein die *Epistola ad Theobaldum Episcopum* (Gerbert, *Scriptores* II, 2 f.) und die *Epistola ad Michaellem Monachum* (ebda., II, 43 f.), jene beiden Briefe, in denen sich einige wenige autobiographische Notizen finden, als historisch gesicherte Quellenbelege. Die Hinweise, die in den verschiedenen Chroniken enthalten sind, besitzen nur sehr bedingten Quellenwert, da sie in keinem Fall mit unumstößlicher Sicherheit auf den Aretiner bezogen werden können. So läßt sich weder die Annahme eines Aufenthalts Guidos in Frankreich (vgl. G. Morin, *Guido d'Arezzo* in: *Revue de l'art chrétien*, Serie IV, Band 6, 1888, 333 ff.) oder in Spanien (vgl. M. S. Fuertes, *Historia de la musica española* I, 1855, 147 ff.), noch die Vermutung eines Aufenthaltes Guidos in Deutschland, d. h. in Bremen (vgl. Adam von Bremen, gest. 1081, *Historia Hammaburgensis ecclesiae pontificum* lib. II cap. 102 in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores* VII, 330) oder in England, d. h. in Canterbury (vgl. Engelbert von Admont, gest. 1331, *Musica* lib. I cap. 13 in: Gerbert, *Scriptores* II, 295) aufrechterhalten. Was die musikgeschichtliche Bedeutung Guidos an-

geht, so darf ihm, wie der Verf. darlegt, mit Sicherheit die Einführung des Liniensystems und der Tonsilbenreihe *ut-re-mi-fa-sol-la* zur leichteren Erlernung des Halbtonschrittes *mi-fa* zugeschrieben werden. Doch kann bei ihm von einer systematischen Anwendung und methodischen Ausnutzung der Solmisation und der nach ihm benannten Hand als eines mnemotechnischen bzw. cheironomischen Hilfsmittels noch nicht die Rede sein. Beide Errungenschaften werden denn auch von Theoretikern wie Hermannus Contractus (*Opuscula musica*, Gerbert, *Scriptores* II, 124—153), Wilhelm von Hirsau (*De musica et tonis*, ebda., II, 154—182), Theogerus von Metz (*Musica*, ebda., II, 182—196) und Aribo Scholasticus (*Musica*, ebda., II, 197—229) noch nicht erwähnt, sondern erst von Schriftstellern wie Johannes von Affligem (*Musica*, ebda., II, 230 bis 265), Engelbert von Admont (*Musica*, ebda., II, 287—369), Elias Salomo (*Scientia artis musicae*, ebda., III, 16—64) und Johannes de Muris (*Summa musicae*, ebda., III, 189—248) behandelt.

In der Schlußbetrachtung (S. 112—117) faßt Oe. seine Untersuchungen wie folgt zusammen: Guido, geboren um 992 wahrscheinlich in Arezzo, begab sich um 1020 nach Pomposa, wo er den Mönch Michael zum Freund hatte, und um 1023 nach Arezzo, wo er die Gunst des Bischofs Theobald (1023—1036) genoß und von wo aus er um 1028 eine Romreise zu Papst Johann XIX. (1024—1033) unternahm, um diesem sein in der neuen Notationsart geschriebenes Antiphonar zu überreichen. Um 1029 trat Guido vermutlich in Avellana in den Kamaldulenserorden ein, in dem er wohl bis zu seinem Lebensende, das sich nicht genau datieren läßt, verblieb. Aus der Feder Guidos stammen insgesamt vier Musiktraktate, die *Aliae regulae de ignoto cantu* (Gerbert, *Scriptores* II, 34—42), der *Micrologus* (ebda., II, 2—24), die *Regulae rhythmicae* (ebda., II, 25—33) und die *Epistola de ignoto cantu* (ebda., II, 43—50). Die *Aliae regulae de ignoto cantu* sind, wie der Verf. annimmt, um 1020 in Pomposa wahrscheinlich als Vorwort zum überreichten Antiphonar, der *Micrologus* um 1025/26 in Arezzo, die *Regulae rhythmicae* um 1026 gleichfalls in Arezzo und die *Epistola de ignoto cantu* um 1028/29 vermutlich in Avellana, jedenfalls aber nach der Romreise, entstanden.

Bemerkenswert sind die Ausführungen des Verf. über die inhaltliche Verwandtschaft zwischen dem *Micrologus* Guidos und dem *Dialogus* Odos. Oe. hält auf Grund dieser Verwandtschaft nicht Abt Odo von Cluny (879—942), sondern einen gewissen in der Benediktinerabtei Saint-Maur des Fossés lebenden und möglicherweise mit Guido in Korrespondenz stehenden Schriftsteller namens Odo für den Verf. des *Dialogus* (Gerbert, *Scriptores* I, 251—264) sowie darüber hinaus auch der *Musica* (ebda., I, 265—284) und des *Tonarius* (ebda., I, 247—250), eine These, der ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit zukommt.

Eine umfangreiche Bibliographie (S. IX bis XIV), in die u. a. auch die kirchen- und ordensgeschichtliche Literatur aufgenommen ist, sowie ein Abkürzungsverzeichnis (S. XV—XVI) vervollständigen die Studie, die mit Recht als ein verdienstvoller Ansatz zu einem neuen Geschichtsbild Guidos von Arezzo bezeichnet werden darf.

Heinrich Hüschen, Köln

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Im Auftrage des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland, Österreich und die Schweiz in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft hrsg. von Karl Gustav Fellerer. 39. Jahrgang, 1955. Köln, Verlag J. P. Bachem. 112 S.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 40. Jahrgang, 1956. Köln, Luthe-Druck. 164 S.

Betrachten wir die beiden Bände 39 und 40 des Kirchenmusikalisches Jahrbuches — wohl nur wenige musikwissenschaftliche Periodica des deutschen Sprachraumes können auf eine so stattliche Anzahl erschienener Jahrgänge zurückblicken —, so stellen wir zunächst mit Befriedigung fest, daß diese nach den Jahren der Unterdrückung und wirtschaftlichen Nöte schon erfreulich bald weitergeführte Zeitschrift mit ihrem 40. Jahrgang wieder Umfang und Format der Vorkriegsjahre erhalten hat. Doch wäre dies eine müßige Feststellung, wenn nicht auch der innere Wert des in beiden Jahrgängen an wissenschaftlicher Erkenntnis Gebotenen diesen äußeren Zeichen guten Gedeihens entspräche. Bemerkenswert ist allein schon die thematische Vielfalt der Beiträge, von denen sich nicht wenige mit Gegenständen befassen, die — wie etwa die Edition und Interpretation von Choraltheoretikern und Kompositionslehren des 15./16. Jahrhunderts, die Erforschung katholischer

Kirchenmusik des „Generalbaßzeitalters“, die Darstellung der süddeutschen Spielarten barocker Orgeln und ihrer historischen Bedingtheit — bis vor kurzem verhältnismäßig wenig beachtet und deshalb in allgemeinen Darstellungen noch nicht zur Genüge gewürdigt worden sind. Es mag allein schon aus diesem Grund nicht unangebracht sein, wenn wir bei der Besprechung dieser inhaltsreichen Bände des Kirchenmusikalisches Jahrbuches etwas länger verweilen; geboten erschien uns hierbei allerdings, die einzelnen Aufsätze nicht nach ihrer numerischen Reihenfolge, sondern nach inhaltlicher Zusammengehörigkeit gruppiert zu erwähnen.

Als erste Gruppe heben sich einige Arbeiten zu Problemen des gregorianischen Chorals hervor. Eine eingehende Interpretation des Kapitels *De rhythmo* aus der *Ars metrica* des hl. Beda bietet P. Lucas Kunz (Jg. 39, S. 3 ff.); an anderer Stelle (Jg. 40, S. 12 ff.) äußert sich derselbe Autor zur vielumstrittenen Frage nach dem Choralrhythmus, indem er, gestützt auf das Zeugnis frühmittelalterlicher Traktate, der Auffassung widerspricht, als sei dieser Rhythmus durch das Aufkommen der organalen Mehrstimmigkeit zerstört worden. Den Versuch, die intervallische und rhythmische Bedeutung linienloser, aber „nahezu diastematisch“ notierter Neumen des Cod. Laon 249 zu entziffern, unternimmt W. Lipphardt (Jg. 39, S. 10 ff.). Über liturgische Reformen der in der Mainzer Diözese gebräuchlichen Singweisen durch den in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts regierenden Bischof Johann Philipp von Schönborn und über gewisse Eigenarten des auf diese Reform zurückgehenden „*Accentus Moguntinus*“ berichtet G. P. Köllner in zwei kenntnisreichen Aufsätzen (Jg. 39, S. 55 ff. und Jg. 40, S. 44 ff.).

K. W. Niemöllers Studie *Zur Tonuslehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters* (Jg. 40, S. 23 ff.) bietet aufschlußreiche Detail-Untersuchungen zur Bedeutung und Überlieferung der choraltheoretischen Termini „*tonus perfectus*“, „*tonus imperfectus*“, „*tonus plusquamperfectus*“, „*tonus mixtus*“ und „*tonus commixtus*“. Es gelingt dem Verf., eine für Italien eigentümliche, durch Marchetus von Padua, den Anonymus 7 De Lafage (15. Jh.), durch Johannes Carthusiensis (= der nach der Überschrift seines in Coussemaker II, 434 ff. veröffentlichten Traktates

meist als „*Quidam Carthusiensis monachus*“ zitierte Autor), Nicola Burzio, Johannes Tinctoris, Franchinus Gafurius und Bonaventura da Brescia vertretene Tradition nachzuweisen. Vorbedingung der mit den eingangs genannten Begriffen umschriebenen Lehre ist, wie der Verf. darlegt, das in der Tonarten-Theorie aller dieser Autoren herrschende „*pseudoklassische System*“, die Gleichsetzung also der Kirchentöne mit den — aus verschiedenen Kombinationen der vier „*species Diapente*“ und der drei „*species Diatessaron*“ hervorgehenden — sieben Oktavgattungen des diatonischen Systems. Ergänzend möchten wir an dieser Stelle auf Johannes Gallicus verweisen, dessen Name in einer Darstellung dieses Traditionszusammenhangs nicht fehlen dürfte: so werden z. B. auch bei diesem Theoretiker (wie bei Marchetus) kleinere Intervalle und „*syllabae*“ verglichen (Coussemaeker IV, 351b); ebenso findet sich bei Johannes Gallicus die vom Verf. für Burzio nachgewiesene Anwendung des Adjektivs „*perfectus*“ — und darüber hinaus auch von „*imperfectus*“ und „*plusquamperfectus*“ — auf die (nach Meinung des Mittelalters der Unterteilung in Authentici und Plagales vorausgehenden) vier „alten“ Modi Protus — Tetrardus. Desgleichen bestimmt auch Johannes Gallicus die Kirchentöne nach dem „*pseudoklassischen System*“ (Coussemaeker IV, 353a—357a) und gelangt infolge dieser Verfahrensweise sogar dazu, die auf *a*, *h* und *c'* endenden Melodien nicht als „*transponiert*“ zu betrachten, sondern — wenn auch nur hypothetisch — „*sozusagen einen 9., 10. oder 11. Modus*“, ja ein insgesamt 14 Modi umfassendes Tonartensystem aufzustellen: Gedankengänge, mit denen er gewissen Argumenten Glareans (freilich ohne dessen radikale Konsequenzen zu ziehen) schon überraschend nahe kommt. Mit der Erwähnung Glareans haben wir zugleich die Frage nach der weiterreichenden Bedeutung der vom Verf. interpretierten musiktheoretischen Begriffe und des ihnen zugrunde liegenden „*pseudoklassischen*“ Tonartensystems berührt. Wie der Verf. am Beispiel Wollicks zeigt, hat sich dieses System vor allem durch Tinctoris und Gafurius über die Grenzen Italiens hinaus verbreitet. Im deutschen Raum ist es vor allem Glarean, der diese Identifizierung von Kirchentönen und Oktavgattungen mit bisher unbekannter Entschiedenheit vertritt und — im Glauben, hiermit einen seit dem Ende der antiken

und frühchristlichen Zeit durch Mißbräuche getrübbten Teil der Musiktheorie in seiner ursprünglichen Reinheit wiederherzustellen — von dieser Betrachtungsweise aus zu seiner Polemik gegen die überkommene Tonartenlehre ansetzt. (Näheres in der 1956 abgeschlossenen, z. Z. im Druck befindlichen Arbeit des Unterzeichneten: *Glarean als Musiktheoretiker*). Die Lehre von den Intervall-Species der einzelnen Kirchentöne besitzt aber auch eine eminente praktische Bedeutung dadurch, daß diese verschiedenen Gattungen von Quartan, Quinten und Oktaven in der mehrstimmigen Musik des 16. Jahrhunderts die legitimen „*fundamenta*“ für die Erfindung von Imitationsmotiven darstellen und ein Wechsel dieser „*species*“, also eine „*commixtio tonorum*“, sich in Musikwerken dieser Epoche mit zahlreichen, jeweils durch den Text motivierten Beispielen belegt findet. (Einige Errata: S. 26, Z. 5 ist zu lesen „1496“ statt „1492“; S. 28, Z. 1 ist am Ende des Zitates „*auctoritas*“ als Subjekt hinzuzufügen; S. 29, Z. 12 v. u. „*praevaricatoris*“ statt „*praevicatoris*“ und S. 30, Z. 20 wohl „*chordam*“ statt „*chordarum*“.)

Einen weiteren Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie bietet C. Dahlhaus (Jg. 40, S. 33 ff.), indem er erstmals auf zwei anonyme, in der Göttinger Universitätsbibliothek erhaltene Musiktraktate aufmerksam macht; besonderen Wert gewinnt der Aufsatz dadurch, daß er neben einer Beschreibung der Quelle und Inhaltsangabe des einleitenden, in zwei Büchern von der „*musica choralis*“ und „*musica mensurata*“ handelnden Traktats eine Edition der als dritter Teil hierzu gehörigen Kompositionslehre umfaßt. An charakteristischen Zügen dieses „*vermutlich in Deutschland im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von einem praktischen Musiker und erfahrenen Komponisten*“ verfaßten Traktats seien folgende hervorgehoben: der Autor lehrt zunächst die Regeln eines aus Tenor, Discantus und „*Contratenor*“ (= Bassus) bestehenden Satzes; erst in Abschnitt X treten Regeln über die Führung des Altus hinzu. Innerhalb der Regeln zur Komposition mit drei Stimmen weist die Bemerkung, daß Tenor und Discantus sich oft im Sext- oder Terzabstand, nur selten aber im Abstand einer Quarte befinden dürften, noch deutlich auf das „*Gerüst*“ von Discantus und Tenor hin. Die Regel X, 4 umschreibt den von Wenzeslaus Philomathes mit den Versen „*Supremam*

*media, et vocem gravis edit acutam; / Quo suprema modo mediae subiecta videtur, / Sic subiecta gravi vox voci fiat acuta*", von Heinrich Faber und Gallus Dreßler durch ein Schema (Ambitus von Discantus und Tenor einerseits, Altus und Bassus andererseits jeweils im Oktavabstand) verdeutlichten Sachverhalt; doch finden sich noch keine Hinweise auf den durchimitierenden Stil. Besonderes Augenmerk sei auch auf die Regeln III, 2—5 und IV, 4 gelenkt, welche sich mit der Behandlung der Sexte befassen, eines Klanges, der trotz seines Charakters als Konsonanz nur unter zahlreichen Vorbehalten zugelassen wird, wenn er zwischen dem Bassus (oder allgemeiner: der real tiefsten Stimme) und einer der Oberstimmen auftritt. Die Aussagen des Göttinger Anonymus bekräftigen somit das Zeugnis späterer Traktate bezüglich des mangelnden Wohlklangs einer über dem Bassus gebildeten Sexte (und dementsprechend der absichtlichen Einführung von „Sext-Akkorden“ oder Vorhalten 6—5 zur musikalischen Darstellung einer „*res tritis*“; vgl. AfMw XIV, S. 99). Auch das von den Kirchentönen handelnde IX. Kapitel überliefert in den Regeln 3 und 4 über die „*toni transpositi*“ einige Sätze, die sich allem Anschein nach nicht sehr häufig finden; immerhin sei, was den Ambitus der auf die Oberquinte transponierten Melodien betrifft, hier auf das *Opusculum musicas* von Sebastianus Felstinensis verwiesen (wenngleich in diesem Werk den auf die Oberquinte transponierten Authentischen nur die Bewegung bis zur Sexte oberhalb und zur Quinte unterhalb ihres Schlußtones, den ebenso transponierten Plagalen ein lediglich bis zur Quinte oberhalb und zur Sexte unterhalb desselben reichender Ambitus erlaubt wird). Mit Sebastianus Felstinensis überein stimmt ferner die Regel des Göttinger Traktats, daß die von d-sol-re (d) nach d-la-sol-re (d') transponierten Melodien dem 2. tonus zugehören, eine Regel, die auch bei Pietro Aron, Calvisius und Orazio Vecchi wiederkehrt und hier jeweils mit Beispielen aus der mehrstimmigen Musik belegt wird. — Es sei nicht als Kritik an der verdienstvollen Leistung des Hrsg. zu verstehen, wenn wir — im Bestreben, die Lektüre des infolge seines „Umgangslateins“ nicht immer wohlverständlichen Traktats nach Möglichkeit zu erleichtern — einige kleine Änderungen des edierten Textes vorschlagen: so S. 39, Z. 10 v. u. „per-

fecta“ statt „*perfectam*“; desgl. S. 40, Z. 9 „*clausularumque*“ statt „*clausularum que*“ und ebenda, Z. 24 „*formari*“ statt „*formare*“. (Als offensibare Errata korrigiert seien: S. 40, Z. 1: „*diversos*“ statt „*diversas*“; ebenda, Z. 11: „*discantu*“ statt „*dicantu*“ und Z. 7 v. u. „*ad*“ statt „*ed*“). Auf ein wegen seiner Grenzlage zwischen Musikwissenschaft, Geschichte der Liturgie und allgemeiner Kirchengeschichte wenig bebauten Terrain führt K. G. Fellerers Aufsatz über kirchenmusikalische Vorschriften des Mittelalters. Auf Grund ausgebreiteter Studien von Regelbüchern, Synodalen und Konzilsakten und ähnlichen Quellen — Quellen also, die größtenteils außerhalb des engeren musikgeschichtlichen Bereichs liegen — vermittelt der Verf. aufschlußreichen Einblick in zahlreiche auf die kirchenmusikalische Praxis bezügliche Fragen, welche im Mittelalter immer wieder die kirchlichen Autoritäten beschäftigten. Bei der Fülle des gebotenen Materials kann hier auf Einzelheiten nur kurz verwiesen werden. So finden sich z. B. viele Zeugnisse verwertet, welche die (nicht immer einheitliche) Stellungnahme der Kirche zur mehrstimmigen Musik betreffen; unter ihnen wird besonders die Constitutio „*Docta Sanctorum Patrum*“ zutreffender — nicht als grundsätzliche Ablehnung des mehrstimmigen Gesangs, sondern lediglich als „*Abgrenzung des kirchlichen Ausdrucks gegenüber künstlerischen Mißbräuchen wie gegenüber Neuerungen, die nicht dem liturgischen Sinn der Kirchenmusik entsprechen*“ — interpretiert und auch als tatsächlich wirksam erwiesen. Auch für die Stellungnahme gegenüber neu komponierten Gesängen und gegenüber Mißbräuchen, die vor allem im Eindringen weltlicher Musik und im unvollständigen Vortrag der liturgischen Gesangstexte bestehen, bringt der Verf. zahlreiche Belege. So kann dieser Aufsatz, gerade weil er manches kirchliche Musikwerk des Mittelalters wieder unter dem Aspekt seiner Entstehungszeit und ihrer kirchenmusikalischen Forderungen sehen lehrt, nachdrücklich zur Lektüre empfohlen werden.

Mit einem Aufsatz *Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen* führt J. Klassen die Reihe seiner schon in früheren Jahrgängen zu diesem Thema erschienenen Arbeiten fort. Nachdem im Vorhergehenden als Regel von Palestrinas Parodieverfahren ermittelt worden war, daß die einzelnen Motive „*grundsätzlich in numerischer Rei-*

henfolge“ aus der Vorlage übernommen werden, erörtert der Verf. nunmehr jene Stellen, an denen Palestrina von diesem Verfahren abweicht: der Meister berücksichtigt hier vielfach gewisse sprachlich-formale Analogien (wie Alliteration, Assonanz usw. bis zur Identität einzelner Worte) zwischen dem ursprünglichen Text eines Motivs und demjenigen der Parodie; auch die Absicht einer tonsymbolischen Ausdeutung gewisser Textstellen kann es erforderlich machen, daß hierzu geeignete Motive außerhalb ihrer numerischen Reihenfolge eingeführt werden, und endlich kann dies aus „tektonischen Gründen“ geschehen. Fälle der letztgenannten Art scheinen uns allerdings recht selten zu sein, denn unter den vom Verf. hierzu angeführten Beispielen scheint uns die Verwendung eines abwärts gerichteten Motivs zum Text „*miserere*“ weniger durch „tektonische Gründe“ als durch solche tonsymbolischer Art motiviert (man vergleiche etwa die in Josquins bekannter Motette zum Text „*miserere mei Deus*“ — besonders auffällig am Schluß des Werkes — eintretende Katabasis). Auch können wir nicht umhin, gegen den Gebrauch des Begriffes „*musica reservata*“ („*Reservata-Zeit*“, „*Reservata-Musiker*“) Einspruch zu erheben. Gerade bei Palestrina, dessen Werke, verglichen mit denen seines Zeitgenossen Orlando di Lasso oder auch eines Cyprian de Rore, die üblichen Mittel musikalischer Affektdarstellung in einem recht bescheidenen Ausmaß anwenden, dürfte dieser Terminus, der sich anscheinend nicht auf die Musik einer ganzen Epoche im allgemeinen, sondern innerhalb dieser auf eine besondere, durch „kammermusikalische“ Feinheiten ausgezeichnete und deshalb für Kenner „reservierte“ Musik bezieht, nicht gebraucht werden. Endlich bedauern wir, bei einer inhaltlich so aufschlußreichen und sorgfältigen Arbeit doch eine Reihe sprachlich unschöner und inkorrektur Bildungen anmerken zu müssen. So besteht wohl kein Grund, an Stelle von „Tonsymbolik“ und „tonsymbolisch“ die durch anderweitige Bedeutung schon „belegten“ Worte „*Symbolismus*“ und „*symbolistisch*“ einzuführen; ebensowenig sehen wir ein, warum statt von „*textarmen*“ in Zukunft von „*geringtextigen*“ Sätzen gesprochen werden soll, und „*rhythmischer Gleichschritt*“ erweckt gewisse Assoziationen, die von der Welt eines Palestrina gar weit hinwegführen.

Über Leben und Werk von G. O. Pitoni, einem in der musikwissenschaftlichen Literatur bisher kaum beachteten, zu seinen Lebzeiten jedoch hochgeschätzten Zeitgenossen von Alessandro Scarlatti und Corelli, berichtet H. H u c k e (Jg. 39, S. 70 ff.). Die selbst nach beträchtlichen Verlusten noch ungeheure Zahl von Werken dieses Meisters, in dessen Schaffen sich „*ein nahezu unerforschtes Kapitel katholischer Kirchenmusik spiegelt*“, zwingt den Verf. notwendigerweise zur Beschränkung auf die Durchsicht einiger Messen, die als Repräsentanten ihrer jeweiligen Gattung und der innerhalb von Pitonis langjährigem Schaffen sich abzeichnenden Entwicklung besonders geeignet scheinen. Mit der Besprechung dieser Werke verknüpft ist — vielleicht beim ersten Lesen etwas verwirrend — die ausführliche Erzählung von Pitonis Lebensgang, „*der in vielen Dingen typisch für einen italienischen Kirchenkapellmeister seiner Zeit sein dürfte*“. So bietet dieser Aufsatz — Frucht eingehender Studien in römischen Bibliotheken — bemerkenswerte Anregungen zur Durchforschung eines Gebiets, das allein schon der letztlich aus seiner Tradition sich herleitenden Kirchenmusik der Wiener Klassiker wegen stärkere Beachtung verdiente.

Ebenfalls auf einem wenig beachteten Gebiet betätigt sich J. G o t z e n in seinem posthum erschienenen Beitrag über das katholische deutsche Kirchenlied der Aufklärungszeit (Jg. 40, S. 63 ff.). Was der Verf. hier aus zahlreichen, ca. 1750—1810 erschienenen Gesangbüchern zutage fördert, ist zwar wenig erfreulich, als kulturgeschichtliches Dokument indes überaus interessant: manifestieren sich doch in der „Verbesserung“ alter Lieder und bald schon in ihrer Verdrängung durch gesucht „populäre“ Lieder von moralisierender oder empfindsamer Art, in der — zuweilen nur mit Gewalt durchgesetzten — Abschaffung des lateinischen Choralgesangs und der Propagierung der „*Deutschen Singmesse*“ alle jene Tendenzen, deren Auswirkungen auf dem Gebiet der allgemeinen Kirchengeschichte mit der Erwähnung des josephinischen Klostersturms, der Aufhebung des Jesuitenordens, des landeskirchlichen Bestrebungen innerhalb der alten und neu entstandenen Territorien sowie dem Zusammenbruch des „*Heiligen Römischen Reiches*“ und seiner kirchlichen Organisation kurz angedeutet seien und die (hierin durch das Kir-

chenlied-Repertoire getreu widergespiegelt) vielfach auch zu einer gewissen Verwischung konfessioneller Unterschiede und zur Betonung einer vorwiegend moralisch fundierten Religiosität führten. Gotzens Untersuchung führt somit in die Zeit einer — gerade mit der höchsten Entfaltung der Wiener Klassik zusammenfallenden — schweren kirchlichen und kirchenmusikalischen Krise, und wir können angesichts dieser Schilderung wohl erst die ganze Tragweite jener Erneuerung der katholischen Kirchenmusik ermes- sen, die sich schon in einigen Aussprü- chen Beethovens (etwa bezüglich der Messe C-dur oder des a-cappella-Gesangs als der wahren Kirchenmusik) ankündigt.

Wenn endlich R. Walter (Jg. 40, S. 127 ff.), ebenfalls im Anschluß an frühere Arbeiten, die Choralvorspiele Max Regers nicht nur — durch Charakterisierung ihrer formalen, harmonischen, melodischen und rhythmischen Eigenarten — in ihrem künstlerischen Wert, sondern durch eine Darstellung von Regers Verhältnis zum Choraltext auch als „bedeutsame religiöse Kunstwerke ihrer Zeit“ würdigt, so können wir darin über den rein wissenschaftlichen Wert dieser Erkenntnis hinaus eine berechtigte Verteidigung Regers gegen die puristischen Bestrebungen jener erblicken, die vor einiger Zeit ver- sucht haben, das Werk dieses Meisters mit einer Art von kirchenmusikalischem Bann zu belegen.

Eine weitere Gruppe von Aufsätzen beschäf- tigt sich mit Fragen der Orgel. So veröffent- licht und interpretiert K. Weiler (Jg. 40, S. 16 ff.) einen Traktat *De mensura fistula- rum*, der, „wie sonst keiner der bisher be- kannten Orgeltraktate“, mit dem Datum seiner Abfassung (1037) versehen ist. Vor allem aber verdient hier der Beitrag von P. Gregor Klaus *Die Entwicklung der Or- gelkunst in Süddeutschland* (Jg. 40, S. 87 ff.) als eine Arbeit, deren Lektüre auch dem nicht speziell organistisch Interessierten von großem Nutzen ist, genannt zu werden. Er- gebnisse eigener Untersuchungen des Verf. sowie zahlreicher früherer Arbeiten werden hier — wohl zum ersten Mal und nicht ohne Hinweis auf viele noch offenstehende Fragen — zu eindrucksvoller Darstellung vereint; überaus anschaulich entwirft der Verf. ein Bild der Orgelkunst jenes Ge- biets, „das als Kennzeichen der damaligen großen katholischen Kultur heute noch die vielen barocken Kirchen zeigt, ein Gebiet, das sich von Mainz bis Bern und von Straß-

burg bis Prag und Wien erstreckt“. Als be- stimmende Faktoren des in diesem Gebiet sich entwickelnden, durch „starke Ver- mischung der verschiedenen Stilmerkmale und Richtungen“ gekennzeichneten Orgel- typus werden die weitreichenden Beziehun- gen seiner kulturellen Zentren, der bis zur gewaltsamen Aufhebung hier blühenden Klöster, aufgezeigt: Beziehungen, die — nicht anders als auch in Architektur und bilden- der Kunst — vor allem zu Italien, daneben auch zu Frankreich bestanden. Auf weitere Einzelheiten kann hier leider nicht ein- gegangen werden, doch sei nicht versäumt, diesen Aufsatz — nicht zuletzt auch als be- rechtigte Korrektur gewisser regional und „national“ voreingenommener Betrachtungs- weisen — nochmals zu empfehlen.

Wertvolle Spezialstudien zum selben Thema liegen in zwei Beiträgen von R. Quoika vor (Jg. 39, S. 94 ff.; Jg. 40, S. 102 ff.). Auch diese Aufsätze zur Geschichte des böhmischen Orgelbaus gewinnen allgemei- nes Interesse dadurch, daß sich aus dem reichen, vielfach aus schwer zugänglichen Quellen geschöpften biographischen Mate- rial mancher Einblick in kulturelle Zusam- menhänge eröffnet, die infolge der unheil- vollen Ereignisse späterer Zeiten weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

Mit der Erwähnung zweier Aufsätze von H. Oepen (Jg. 39, S. 107 ff.; Jg. 40, S. 117 ff.) — Arbeiten, mit denen sich vor allem der an rheinischer Musikgeschichte Interessierte wird zu befassen haben — und mit dem Hinweis auf A. Theissens Er- örterung von Problemen kirchenmusikalisch- kompositorischer Praxis (Jg. 40, S. 139 ff.) schließen wir den Überblick über diese bei- den reichhaltigen und — mit wenigen Aus- nahmen — auch typographisch ansprechend gestalteten Bände, mit denen das Kirchen- musikalische Jahrbuch würdig in das fünfte Dezennium seines Bestehens eintritt.

Bernhard Meier, Heidelberg

Händel Jahrbuch 1957. Hrsg. von der Georg- Friedrich-Händel-Gesellschaft. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig 1957.

Das neue Händel-Jahrbuch macht deutlich, daß die deutsche und die englische Händel- forschung verschiedene Wege gehen. Von deutschen Gelehrten stammen drei Stil- untersuchungen: Serauky ordnet und ana- lysiert Händels lateinische Kirchenmusik, Siegmund-Schultze (der Schriftleiter des

Jahrbuchs) schreibt über das Siciliano bei Händel, H. Chr. Wolff vergleicht die Lukrezia-Kantaten von Marcello und Händel. Die erste war hochnötig, bei den beiden anderen Untersuchungen fragt man sich, ob die Händel-Forschung wesentlich gefördert wird, zumal beide nicht bis zum Kern des Problems vorstoßen. Dagegen ist J. Rudolphs Behandlung der Übersetzungsprobleme des *Messias* sehr aktuell. Sie hebt mit Recht Herders Verdeutschung, die Geist und Sington der englischen Dichtung besser trifft als spätere Versuche, hervor. Es wäre gut, wenn diese Fragen, die den Hrsg. der Händel-Ausgabe noch manches Kopfzerbrechen machen werden, weiter diskutiert würden. Die englische Händelforschung geht, von den besonderen Möglichkeiten der Quellennlage angeregt und gefördert, andere Wege. Die Untersuchung von W. C. Smith über die Trauermärsche aus *Samson* und *Saul* ist ein Musterstück gründlicher Quellenarbeit. Das gleiche gilt für die sorgfältige und sehr nötige Arbeit von James S. und Martin V. Hall über *Händels Verzierungen*. Die aufschlußreiche al fresco-Studie E. H. Meyers über Locke-Blow-Purcell steht ganz für sich. Da sie einem größeren Werke über *Englische Kammermusik* (London 1946) entnommen ist, das in Kürze in deutscher Übersetzung erscheinen wird, seien kritische Bemerkungen bis zur Kenntnis des größeren Zusammenhangs zurückgestellt. Bleibt noch der menschlich warme und an unbekanntem Einzelheiten reiche Gedenkbrieff von W. Meyerhoff über den in der Fülle seiner künstlerischen Arbeit so jäh verstorbenen Fritz Lehmann. Eine Frage zum Schluß: War es nötig, die englischen Aufsätze in Verdeutschung wiederzugeben? Wenn ja, warum nicht alle? Die Übersetzung ist im übrigen durchaus gelungen bis auf die Stelle (S. 168 u.) „in dem die Verzierungen gegenüber zu einer vollständigen Begleitung hinzugefügt werden“. Es muß wohl heißen „in dem die Verzierungen gegen eine vollständige Begleitung ergänzt wurden“. Die Literaturangaben S. 42 sind leider lückenhaft. Das Werk von Beyschlag ist 1908 in Leipzig erstmalig erschienen. Die Ergänzung bei H. Goldschmidt („Vier Vorträge“) ist zu streichen. Bei Seiffert muß es heißen: M. Seiffert, *Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias*, SIMG VIII, 1907/08 S. 581 ff.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Walter Haacke: Georg Friedrich Händel. Eine Schilderung seines Lebens. Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein im Taunus (1958) 64 S.

Wie die Bändchen der Langewiesche-Bücherei überhaupt, will auch dieses Händel gewidmete „das Gute für Alle“ bieten, indem es eine kurze Lebensbeschreibung ergänzt durch eine Folge guter Bildwiedergaben mit Erläuterungen. Haacke gibt Lebensbeschreibung und Bilderläuterungen ansprechend und klar. Schade, daß ihm dabei einige Irrtümer unterlaufen sind! Vor allem: Was das „Largo“ und damit auch die Einschätzung des Xerxes betrifft, ist er der Verdeutung Oskar Hagens zum Opfer gefallen. Da dieses Larghetto eben nicht nur Schwärmerei eines Verliebten ist, vielmehr ein Hymnus auf die „cara pace“, die im Naturfrieden eines Baumes widerscheinende „prästabilierte Harmonie“, sind die von H. zitierten „einfachen Seelen“, die es sich nicht nur zu Trauungen, auch zu Begräbnissen wünschen, ahnungsvoller, als er glaubt (s. ZfMw VII, 21 f.). — S. 13 wäre Mainwarings „amazing fulness“ statt mit Mattheosons Übersetzung „entsetzliche Vollstimmigkeit“ besser mit „erstaunliche Vollstimmigkeit“ wiederzugeben. — S. 14: Händel holte seinen Studienfreund Schmidt in Ansbach keineswegs (wie auch N. Flower in seinem Händel-Buch behauptet) aus „mifflischen Lebensumständen heraus“; Schmidt hatte ein paar Jahre vorher 7000 Kronen erheiratet und betrieb einen beträchtlichen Wollwarenhandel. — S. 19 sollte es auch in der Überschrift „Bettleroper“ statt Betteloper heißen. S. 25: Händel schrieb nach 1738 immerhin noch die Opern *Imeneo* und *Deidamia*. S. 31: Das Halleluja der himmlischen Heerscharen im *Messias* soll gerade nicht „mit aller Kraft“ beginnen, wie schon Händels *desa ripieni* beginnender Orchestersatz zeigt; erst beim Unisono der Singstimmen „for the Lord God omnipotent reigneth“ wirken alle himmlischen Chöre ineins und dann auch alle Instrumente zusammen, erst dann hat es ja damals den englischen König unwillkürlich emporgerrissen. — S. 42, 44: Das Szenenbild mit der Cuzzoni, Senesino und wohl Berenstadt dürfte eher eine Szene aus *Flavio* als aus *Giulio Cesare* darstellen, aber wohl nicht, wie Harry R. Beard meint, III, 4 (s. O. E. Deutsch, *Handel, a documentary biography*, S. 158), sondern das Duett aus III, 7 wobei die als für das Schicksal des Liebespaares bedeutsame dritte Hauptperson

Flavio mit ins Bild gebracht ist. Das ziemlich griesgrämige Alexanderfest-Titelbild (1738 in London, nicht 1748 in Amsterdam) könnte künftig etwa durch die Wiedergabe einer ganz autonomen Notenseite ersetzt werden. Rudolf Steglich, Erlangen

**Arnstädter Bachbuch.** Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt. Im Auftrage des Rates der Stadt in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Bachpflege im Kulturbund Arnstadt hrsg. von Karl Müller und Fritz Wiegand. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage. Arnstadt 1957. 170 S.

Unter den Städten, die das Andenken an Bachs Wirken in ihren Mauern wachzuerhalten suchen, tut sich Arnstadt durch besondere Bemühungen hervor, die u. a. zur Neuaufgabe des erstmals im Bach-Gedenkjahr 1950 veröffentlichten *Arnstädter Bachbuches* geführt haben. Rein äußerlich schon zeichnet sich das neue Buch durch solideren Einband und bessere Papierqualität aus; einige schwarz-weiß reproduzierte Gemälde mußten objektiveren Fotografien — jetzt auf Glanzpapier — weichen, wobei man höchstens bedauern mag, daß die beiden anschaulichen Bilder der Kirche von Dornheim dem allbekanntesten Foto weichen mußten. Aber auch der Inhalt des Buches erscheint in vieler Hinsicht gebessert: Die einzelnen Artikel sind sämtlich überarbeitet worden, der Inhalt wurde stärker als zuvor auf Arnstadt konzentriert. Für die Kenntnis der Arnstädter Bachorgel und ihrer Baugeschichte ist die ausführlichere Mitteilung von Dokumenten über den Orgelbau von 1699 bis 1702 bedeutsam, von denen einige vorübergehend unauffindbar gewesen waren, jetzt aber wieder vorliegen. Bemerkenswert ist, daß die Orgel nach dem erhaltenen Spieltisch nach oben sowohl im Pedal als auch im Manual je zwei Halbtöne mehr umfaßt als vertraglich vereinbart (*cis'* und *d'* bzw. *cis'''* und *d'''*), während andererseits das im Vertrag vorgesehene *Dis* (Pedal und Manual) auf dem erhaltenen Spieltisch fehlt. Hier wäre vielleicht ein kurzer, unterrichtender Satz dienlich gewesen, ob hier tatsächlich eine Änderung des Bauplanes oder nicht doch vielleicht ein späterer Umbau anzunehmen ist; denn seit wir mit H. Klotz (Mf. III, 1950, S. 189 ff.) die Chronologie der Bachschen Orgelwerke auch durch Vergleich mit dem Umfang der jeweils verfügbaren Orgeln zu ermitteln gewöhnt

sind, haben solche Erwägungen entscheidende Bedeutung.

Ein weiterer Vorteil der Neuauflage liegt in der Überprüfung der vormalis oft orthographisch unrichtig wiedergegebenen Urkunden, wodurch, wie man wohl hoffen darf, das *Arnstädter Bachbuch* zum maßgeblichen Quellen- und Orientierungsbuch für alle die Familie Bach und Arnstadt berührenden Fragen geworden ist.

Alfred Dürr, Göttingen

**Ludwig Czaczkes:** Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Form und Aufbau der Fuge bei Bach. Band I, Paul Kaltschmid, Wien, 1956. 236 Seiten.

Wie der Untertitel sagt, behandelt der Verf. nur die Fugen, nicht auch die Praeludien des Wohltemperierten Klaviers, und zwar in dem vorliegenden Band zunächst die des 1. Teils. Es geht ihm um nichts Geringeres als darum, das Formgesetz der Bachschen Fuge zu enträtseln und zu zeigen, in welcher Weise Bach gearbeitet hat. Die bisherigen Analysen, etwa von Riemann und Busoni, erscheinen ihm insbesondere deshalb unzulänglich, ja verfehlt, weil sie von einer „*harmonischen Dreiteiligkeit*“ ausgehen. Dieser vorwiegend harmonisch begründeten Analyse stellt er seine Methode gegenüber, die bei der kontrapunktischen Arbeitsweise Bachs einsetzt. Genaue Beobachtungen über den Aufbau der verschiedenen auf die Fugen-Exposition folgenden „Durchführungen“, ihre Verbindung und ihre Gliederung durch die sogenannten „Zwischenspiele“, ja über die verschiedenartige Funktion dieser Zwischenspiele sind ihm die wichtigsten Hinweise für den formalen Aufbau. Die Mehrzahl der Fugen erscheint ihm danach zweiteilig disponiert zu sein, wobei sich beide Teile in der Länge wie im Aufbau zu entsprechen pflegen. Die harmonische Analyse kommt als Gliederungsmittel weiterhin zu ihrem Recht, tritt aber hinter den Einschnitt, die durch die kontrapunktische Arbeitsweise gegeben sind, zurück.

Die alte Unterscheidung und formale Trennung von Durchführung und Zwischenspiel hält er für unzutreffend, möchte vielmehr die Zwischenspiele als feste Bestandteile der verschiedenen Durchführungen ansehen. Vor allem bemüht er sich, die weiteren, auf die Exposition folgenden Durchführungen deutlich gegeneinander abzugrenzen. Seine Analysen wollen dadurch den Aufbau

jener Partien erhellen, die man bisher etwas vage und vielfach ohne nähere Gliederung als den „modulatorischen Mittelteil“ zu bezeichnen pflegte; denn daß frühere Betrachtungsweisen diese Mittelpartien der Fuge allzusehr von der Formenwelt des klassischen Sonatensatzes her beurteilt und sie deutlich in Parallele zu dessen „Durchführungsteil“ gesetzt haben, ist offenkundig. Hier nutzt der Verf. insbesondere Beobachtungen über die Stimmenfolge der Einsätze, über die Einführung neuer kontrapunktischer Mittel, wie es z. B. Umkehrung, Engführung und Vergrößerung sind. Es gelingt ihm, diese Mittelpartien in einer Reihe von Fällen unzweideutig als eine sehr genaue Folge einander entsprechender Durchführungen aufzuweisen. Dabei ergeben sich neue und überraschende Einblicke in die Werkstatt des großen Fugenmeisters, und auch dort, wo wir mit den Ergebnissen des Verf. nicht übereinstimmen, vermag uns die Gründlichkeit seiner Analysen aufschlußreiche Hinweise zu geben.

Als ein Zweites unternimmt es Czaczkes, das gesamte kontrapunktische und motivische Material der Fuge, auch das der „Zwischenspiele“, allein und vollständig aus dem Fugenthema abzuleiten. Solche seit langem bekannten Zusammenhänge werden hier allerdings weit über jenes Maß hinaus verfolgt, in dessen Grenzen sie sich noch einleuchtend und ohne Zwang ergeben. Der Wert der Studie scheint uns jedenfalls weit mehr bei den Ergebnissen der formalen als der motivischen Analyse zu liegen.

Leider fehlt dem Buch eine wichtige Voraussetzung gerade analytischer Werke: sprachliche Überzeugungskraft und wissenschaftliche Bescheidenheit. So sehr der Verfasser darauf hinweist, daß seine Ergebnisse „*rein objektive, sachliche Feststellungen seien, an denen nicht gerüttelt werden könne*“: eine naturwissenschaftliche Exaktheit gibt es auf dem Gebiete der Kunst nicht. Das Zögern vor gesetzmäßigen Formulierungen, das dem Wissen um die Grenzen aller analytischen Betrachtungsweise entspringt, vermag uns dem Kunstwerk oftmals näher zu bringen als die überdeutliche „Feststellung“ — vor allem, wenn sie mit einem übermäßigen Anspruch verbunden ist: wie der Verf. beständig Riemann, Busoni und anderen Autoritäten Zensuren erteilt, um dabei zugleich die „*Erstmaligkeit*“ und „*Endgültigkeit*“ der eigenen Ergebnisse herauszustreichen, das ruft wachsendes Unbehagen hervor.

Trotz dieser Einwände erscheint uns die Studie als ein wertvoller Beitrag zur Erkenntnis der Bachschen Fuge. Allerdings bedarf sie eines erfahrenen Lesers, eines Lesers vor allem, der willens ist, sich den Weg zu den zweifellos fruchtbaren Ergebnissen nicht von den offensichtlichen Schwächen der Darstellung und der Methode verbauen zu lassen.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Adolf Layer: Kaspar Tieffenbrugger. Sonderdruck aus Band 4 der Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben, Augsburg 1955, Verlag der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft. 20 S.

Die älteren Studien H. Coutagnes, J. Herbecks und W. L. Frhr. v. Lütgendorffs ergänzend, untersucht der Verf. die Herkunft des berühmten Instrumentenbauers und bestimmt sie im Ostallgäu bei dem Weiler Tiefenbruck in der Gemeinde Roßhaupten. Eine Urkunde des Propstamtes Füssen 1539 bezeugt den Wegzug der Familie. Unter den verschiedenen Namensträgern, die sich teils in Lyon, teils in Venedig, Perugia, Rom ansiedelten, gehört Kaspar Tieffenbrugger nach den Forschungen Layers wohl der zweiten Generation an. Lehrreich sind Untersuchungen der Handelswege, die die Laute und Violine von den Lechgauer Werkstätten aus einschlugen. Die gründliche Arbeit sei nur noch mit einem Hinweis auf die Besprechung der Monographie Coutagnes durch J. v. Wasielewski in MfM. XXV 1893, 179 ff., ergänzt.

Wolfgang Boetticher, Göttingen

Gudrun Busch: C. Ph. E. Bach und seine Lieder. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 12). Gustav Bosse Verlag Regensburg. 407 S. u. gesonderter Anhang (110 S.).

Die von W. Kahl angeregte und geförderte Arbeit ist im Biographischen und Bibliographischen musterhaft. Im Lebensgeschichtlichen wird auf die Freundeskreise Bachs und seine Beziehung zu den Dichtern der Zeit in erwünschter Ausführlichkeit eingegangen; es entsteht ein lebendiges, an bisher unbekanntem Einzelheiten reiches Bild der Mitwelt, das uns die geplante Herausgabe der Briefe Ph. E. Bachs als besonders dringlich erscheinen läßt. Die Arbeit gibt zugleich einen sehr übersichtlichen und in der Chronologie überzeugenden Katalog der Lieder, aus der als besonderes Ergebnis

z. B. die endgültige Zuweisung der zwölf Freimaurerlieder hervorzuheben ist. In der darauffolgenden Behandlung der Einzel-elemente scheinen mir die Abschnitte über Form und Ausdruck besonders gelungen; bei der Behandlung der Melodieführung werden nur nebenher Besonderheiten des „geselligen Liedes“ angerührt, die einer ausführlichen Darstellung bedürften; dagegen ist der Vergleich der Gellert-Ver-tonungen Bachs und Beethovens für die Erkenntnis des Bachschen Liedstils sehr ertragreich. In der Zusammenschau (S. 379 ff.) ergibt sich klar, daß Ph. E. Bach zuerst nur zögernd an die „kleine Gattung“ des Liedes neben seiner Kirchen- und Klavier-musik herangeht und ganz im Sinne der ersten Berliner Liederschule arbeitet, daß dann mit den Gellert-Liedern (1757/58) in der Gattung des geistlichen Sololiedes ein Höhepunkt erreicht wird. Dann aber wird Bach (das hätte m. E. etwas deutlicher herausgearbeitet werden müssen) in den Liedvertonungen für die Musenalmanache von den Vertretern des neuen „Liedes im Volkston“ überrundet. Diese junge Generation mit Schulz und Reichardt als Wort-führern hat ein anderes Liedideal; an dieser Stelle (S. 261) wird aber nur der Unterschied Lied — Ode erörtert und das Wesentliche erst zum Schluß (S. 404 f.) ganz kurz gesagt. So bleibt auch die kurze „Einord-nung in das Gesamtwerk“ skizzenhaft; sie überfordert die Kräfte der Verf., die ihre eigentliche Aufgabe klug und überzeugend gelöst hat. Wann aber wird die Zeit für eine „Gesamtausgabe“ und ein „Gesamt-bild“ gekommen sein?

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Johannes Brahms. Sein Leben in Bildern. Textteil und Bildbiographie von Eduard Crass. 104 S. VEB Bibliographisches Insti-tut Leipzig 1957.

Dem Musikfreund einen Eindruck vom gesam-ten Lebens-Umkreis des Meisters Brahms „vom Bild her“ zu verschaffen, war wohl die Aufgabe. Sie ist auf breiter Grundlage angefaßt worden: in 127 Abbildungen (Kupfertiefdruck) nicht eben alltäglicher Auswahl (dabei auch Programm- und Zeitungsdrucke, Gemälde, Zeichnungen und Karikaturen als kulturgeschichtliche Mo-mentaufnahmen) wird eine reiche Lebensreise in rasch wechselnder Umwelt sichtbar — ein „Bildbericht“ im besten Sinne. Knapp-gefaßte Erläuterungen sind eingefügt, im-

mer so, daß der Betrachter weitreichende Zusammenhänge in den Griff bekommt. In solcher Verdichtung ist die „optische Be-lehrung“ auch in den größeren Brahms-Lebensbeschreibungen noch nicht erreicht worden. In der ersten Hälfte des Büchleins bringt Crass ergänzend eine Kurz-Biogra-phy, in der er das Bekannte — nun auch aus dem Bereich der musikalischen Leistung sowie der künstlerischen und menschlichen Wesensart des Komponisten — übersichtlich im Ganzen und zuverlässig im Einzelnen so gedrängt zusammengestellt hat, daß der Neuling über alle wichtigen Daten und Fra-gen der Erscheinung „Brahms“ schnell festen Boden gewinnt. Und auch der Musikhisto-riker verbringt bei dieser knappen Zusam-menschau ein paar genüßreiche Lesestunden. Die noch immer ausstehende allgemeine Einigung über die Unterteilung der Roman-tik als geschichtlicher Epoche (mit den Vor-silben Vor-Früh-Hoch-Neu-Nach-Spät) macht sich freilich in den einleitenden Worten bemerkbar. „Hoch“ — als Bezeichnung für die Gipfelung eines Stils — sollte doch wohl für die Zeit Schumanns bewahrt bleiben, nicht für die Spanne von etwa 1840—1880. Aber diese Benennungsfrage bleibt am Rande, C. selber lehnt eine „*summarische Etikettierung der komplexen Künstlerper-sönlichkeit Brahms*“ mit Recht ab.

Kurt Stephenson, Bonn

Ernst Mohr: Willy Burkhard. Leben und Werk, Zürich 1957, Atlantis, 240 S. (mit Werkverzeichnis u. a.)

Die zwei Jahre nach dem Tode des Kompo-nisten erschienene Biographie geht in ihrer Planung bis in die Mitte der vierziger Jahre zurück. Der Verf. konnte sich auf eine enge, freundschaftliche Zusammenarbeit mit Burk-hard stützen, der „einen großen Teil des vorliegenden Buches . . . noch selbst im Ma-nuskript gelesen und gebilligt“ hat. Der 1900 geborene Willy Burkhard darf zu den wichtigsten Vertretern der neueren schwei-zerischen Tonkunst gerechnet werden. Seine Werke haben weit über den Umkreis seiner Heimat hinaus ein Echo gefunden und sind nicht zuletzt deshalb so bedeutungsvoll, weil der Komponist sich niemals einer Doktrin verschrieben hatte. In einer kurzen Selbst-darstellung sagte er: „*Es widerstrebt mir, meine Musik stilistisch irgendwie zu klassi-fizieren . . . Erstrebenswert erscheint mir für den zeitgenössischen Komponisten eine Zu-sammenfassung der verschiedensten moder-*

nen Äußerungsmöglichkeiten“ (in „Musik der Zeit“, Heft 10, Bonn und London 1955, Boosey & Hawkes, S. 25–26).

Burkhards Werk zeichnet sich durch eine fast autodidaktisch anmutende Vorurteilslosigkeit aus, die verschiedene Stilbereiche unter einem großen Bogen vereinigt. Seine jugendliche Liebe zu Bach und Beethoven, zu Brahms, Bruckner und Reger schloß die Neigung zu Debussy und Busoni nicht aus, während er der Programmmusik von Liszt und Strauss „mit innerem Widerstreben begegnete“. Wie später sein Landsmann Heinrich Sutermeister, studierte auch Burkhard in München bei dem Basler Komponisten Walter Courvoisier, dessen Unterricht vielen der um 1900 geborenen Musiker den Weg gewiesen hat. Schon in diesem frühen Stadium zeichnete sich ein charakteristisches Merkmal ab: Burkhard's Liebe zum Choral und damit ein Bekenntnis zur geistlichen Musik, als deren Erneuerer er vor allem zu gelten hat. Daneben darf aber die Befruchtung durch die französische Musik nicht vergessen werden, die der junge Schweizer einem Studienaufenthalt in Paris verdankte.

Allerdings war er froh, „zuerst in Deutschland eine gute Schulung“ durchgemacht zu haben. Trotz der unbestreitbaren Bedeutung besonders der geistlichen Vokalmusik in Burkhard's Schaffen wäre es verfehlt, die anderen Werke dahinter zurückzustellen, denn das von Mohr im Anhang mitgeteilte umfangreiche Werkverzeichnis zeigt auch viele weltliche Gesangskompositionen und, rein zahlenmäßig, sogar ein Überwiegen der instrumentalen Werke in verschiedenen Größenordnungen. Von der Sinfonie bis zum Klavierstück finden sich nahezu alle Gattungen vertreten, und in fast jedem Werk versucht der Komponist eine neue Lösung des Formproblems. In diesem Zusammenhang sind die Briefe an seinen Freund und Förderer Paul Sacher besonders wichtig, weil sie einen Einblick in Burkhard's Schaffensweise gewähren.

Wie so viele Komponisten, hat auch Burkhard zuweilen öffentlich Stellung zu Fragen der zeitgenössischen Komposition genommen. Trotz der überall erkennbaren freundschaftlichen Zuneigung weiß der Biograph den kritischen Abstand in der Wertung des Lebenswerkes zu wahren. Dies gilt vor allem für manche Komposition der früheren Schaffenszeit, in der „die ursprüngliche Begabung... für alle lineare Stimmführung“ hervortritt, das Ganze jedoch nicht immer

befriedigt, „weil sich B. um die vertikalen Klangverhältnisse sehr wenig kümmert“ und „unnötig scharf“ wirkende Härten einfließen läßt. Selbst die 1927 komponierte I. Sinfonie hinterläßt trotz dem Einfluß Bruckners einen zwiespältigen Eindruck. Allerdings würden Werke wie das Oratorium *Das Gesicht Jesajas* (1935), *Der 93. Psalm* (1937), die *Messe* (1950) oder die Kantate *Die Sintflut* (1954/55) schon genügen, um die Stellung Burkhard's in der neuen Musikepoche zu festigen. Nicht weniger markant ist seine Oper *Die schwarze Spinne* nach J. Gotthelf, die in ihrer zweiten Fassung eine bei Burkhard's episch-lyrischem Charakter ungeahnte dramatische Note zeigt. Daneben behauptet sich der Lyriker (u. a. *Morgenstern-Lieder*) und Komponist von anspruchsvoller oder auch hausmusikalisch reizvoller Kammermusik.

Einen wichtigen Abschnitt widmet der Verf. dem pädagogischen Wirken des Freundes. „Ein Hauptanliegen des Kompositionsunterrichtes war Burkhard, einen gewissen Ausgleich, eine Harmonie zwischen den linearen und den harmonischen Elementen herbeizuführen.“ So glaubte er „an eine breite, übergeordnete, alles erfassende Kontinuität der Entwicklung unserer Musik, in die sowohl die stärksten Elemente der Tradition wie die besten Kräfte des Immer-Neuen ebensogut eingehen werden, und damit auch an die Unvergänglichkeit und innerste Unwandelbarkeit ihres Wesens“. Er war „zumindest intellektuell“ für alle „modi so avantgardistischen Tendenzen und Experimente unsrerseits aufgeschlossen“. Das zeigt sich ganz klar in dem 1954 in der Schweizer Musikzeitung veröffentlichten *Versuch einer kritischen Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik*, den M. in die Biographie aufgenommen hat. Schon 1937 hatte Burkhard das Wesen dieser Technik zu ergründen gesucht.

In dem zweiten Aufsatz wendet er sich gegen den „Totalitätsanspruch“ der Dodekaphonisten, obwohl er meint, daß die heutige Situation wohl jeden Musiker zwingt, sich mit der von Schönberg begründeten Lehre auseinanderzusetzen. Er selbst hat das letzte seiner *Six Préludes* für Klavier aus op. 99 über eine Zwölftonreihe komponiert und es ausdrücklich als Versuch angesehen. M. stellt fest, daß „seine Tonsprache dadurch einen fremden Einschlag erhalten hat“. Dies könnte die Gegner von Burkhard's Ausführungen zu der Annahme verleiten, daß ihm

diese Kompositionsweise nicht gelegen und er sich deswegen so kritisch mit ihr auseinandergesetzt habe. Burkhard aber zeigt in diesem sehr lesenswerten, von polemischer Frische erfüllten Artikel, worum es ihm eigentlich ging: „Die Tatsache, daß ein Genie eine bestimmte Technik angewendet hat, war bis heute immer nur höchstens ein Beweis für deren Richtigkeit im speziellen Falle, nie aber für deren Allgemeingültigkeit“. Die Zwölftonlehre sei, im Gegensatz zur elementaren Harmonielehre, für jeden Gebildeten ohne weiteres verständlich, ihre Handhabung leicht zu erlernen, denn sie „ist nur in ihren einfachsten Bildungen gehörmäßig, also musikalisch erfassbar, stellt aber in ihrer Gesamtheit ein vorwiegend außermusikalisches Prinzip dar“. Der bedingungslose Anbeter der Zwölftonlehre wird diesen Standpunkt zweifellos nicht teilen wollen, obwohl Burkhard sich nicht gegen „eine Idee, um die ein Schönberg ein ganzes Leben gerungen hat“, wendet, sondern gegen die „Schule“, die ihm als Basis zu eng ist, weil sie eine Gefahr „für Nichtskönner und Konjunkturritter“ bedeutet.

Burkhard's Musik, im wesentlichen tonal gebunden, zeigt gelegentlich bitonale, auch polytonale Bildungen, die allerdings mit der bei ihm häufig auftretenden „Misch-Harmonik“ zusammenhängen. Das Lebenswerk mag in seiner Gesamtheit für einen Nichtschweizer schwer zu würdigen sein, auch mögen die neuesten Strömungen sein Schaffen vorläufig vielleicht ein wenig in den Hintergrund drängen, aber der grüblerische Ernst, die Selbstkritik und das Fehlen jeglicher Schablone weisen ihm einen unbestreitbaren Rang in der Musik der Gegenwart zu. Was von seinem Werk bleiben oder sich erst durchsetzen wird, vermag nur die Zukunft zu entscheiden. Dem Verf. jedenfalls ist eine gut fundierte, überzeugende Darstellung von Leben und Werk des Freundes gelungen.

Helmut Wirth, Hamburg

Erich Valentin: Handbuch der Instrumentenkunde. Regensburg 1954, Gustav Bosse Verlag, 454 S.

Der Bereich, den wir heute unter Musikinstrumentenkunde verstehen, ist durch kulturgeschichtliche Beziehungen, Wiederaufnahme historischer Spielpraktiken, physikalische Untersuchungen und eine am Gegenstand entwickelte Quellenkritik so nach verschiedenen Seiten ausgeweitet und vertieft worden, daß eine zusammenfassende Dar-

stellung seiner Inhalte und Probleme wohl zu den schwierigsten Aufgaben gehörte. Da das vorliegende Buch diese Fragen der Wissenschaft und Forschung überhaupt nicht oder nur gelegentlich andeutungsweise berührt, trägt es m. E. seinen Titel zu Unrecht. Ein in einen geschichtlichen und systematischen Teil gegliedertes Lehr- und Nachschlagewerk über Musikinstrumente des europäisch-amerikanischen Kultur- und Zivilisationsbereiches — und das will das Buch ja auch nur sein — ist noch kein Handbuch der Instrumentenkunde. Aber auch eine Zusammenstellung dieser Musikinstrumente unter Berücksichtigung ihrer historischen Bezogenheiten, ihrer systematischen Zusammenhänge, ihrer technischen Möglichkeiten und praktischen Verwendung bedeutet schon eine verantwortungsvolle Aufgabe, nachdem durch die Arbeiten von Curt Sachs, Tobias Norlind, Kinsky, Galpin, Geiringer, Rosamond Harding u. a. Grundlagen geschaffen worden sind, die Wissenschaft und Lehre als orientierender Maßstab dienen. Diese Fülle des von der Forschung in Jahrzehnten zusammengetragenen Materials auch nur ausschnittsweise in einem handlichen Lehrbuch zu bändigen, entspricht zweifellos einem Bedürfnis der Musiker und Musikfreunde. In diesem Sinne ist Valentins Arbeit verdienstvoll, zumal sie durch ihre Aufgliederung, einige Tabellen von Stimmungen und Tonumfängen, eine graphische Darstellung nach Hornbostel-Sachs' Systematik und das umfangreiche Sachregister ein schnelles Auffinden gesuchter Begriffe und Zusammenhänge ermöglicht.

Leider nur erfüllt das Werk vom Inhaltlichen und von der Darstellung her nicht alle Anforderungen, die man an Richtigkeit und Verständlichkeit gerade bei einem Lehrbuch stellt. Beispielsweise müssen Beschreibungen exakt sein. Es geht nicht, daß man bei Streich-(Sattelknopf-)Instrumenten sagt, der Saitenhalter sei „am unteren Ende der Decke befestigt“ (S. 120), und weiter, daß der Hals „unterhalb des Corpus durch die Nase mit diesem verbunden sei“. Ebenso wenig ist die obere Seite des Halses das Griffbrett. Es gibt wohl bei den Gamben Bündel, aber nicht „aus Metall, heute aus Perlon“ (S. 126). So etwas sind nicht Kleinigkeiten, sondern folgeschwere Ungenauigkeiten, die nicht vorkommen dürften, jedenfalls nicht in gehäufterem Maße und an entscheidenden Stellen. Denn da heißt es schon in der Systematik (S. 20) bei den

Aerophonen „durch Lufterregung klingende Instrumente“, was ganz mißverständlich ist, da eine solche Definition z. B. auch für die Aeolsharfe zutrifft. Und weiter: Bei Instrumenten mit doppeltem Rohrblatt gibt es kein auf der Bahn angebrachtes Blatt (S. 255); die Windkapsel ist etwas anderes als die Lippenstütze unterhalb des Rohres beim Bomhart (S. 275/276); die Beschreibung des Raketts (S. 284) folgt dem Katalog der Wiener Sammlung, während die Zeichnung die wesentlich anders gebauten Exemplare der Berliner Sammlung zeigt, deren Bohrung konischen Verlauf und keine Schall- und Speichelabläuflöcher hat; die Rauschpfeife (S. 285) unterscheidet sich vor allem durch ihren überwiegend konischen Verlauf vom Krummhorn, dessen kaum merklicher konischer Auslauf so gut wie gar keine Bedeutung hat (S. 286); das Regal hat keine durchschlagenden, sondern aufschlagende Zungen, und das 18. Jahrhundert nahm sich nicht allein der Durchdenkung des Spielsystems an, sondern entdeckte und entwickelte überhaupt erst die Möglichkeit der durchschlagenden Zunge (S. 371). Es entspricht auch nicht den Tatsachen, daß die Cembalo-Register „seit dem 17. Jahrhundert statt durch die orgelüblichen Züge durch Pedale gezogen werden“ (S. 238), und daß „schon dem 17. Jahrhundert der Pedalzug bekannt war“ (S. 239/240). Eine vereinzelte Notiz über die Konstruktion eines Instruments, an dem man pedalähnliche Einrichtungen annehmen kann, berechtigt nicht zur Behauptung ihrer Allgemeingültigkeit, zumal wir an Kirkman-Cembali aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts feststellen können, daß auch ein vorhandenes Pedal nur in Verbindung mit den Handregistern und zu ihrer Fixierung dient.

Es würde zu weit führen, bei diesem eine Fülle von Material zusammenstellenden Werk alle Einwände und Bedenken einzeln anzumelden. Daß deren nicht wenige sind, muß leider gesagt werden, und sie beziehen sich nicht nur auf sachliche Irrtümer, sondern auch auf Formulierungen, deren begriffliche Unklarheit das Verständnis erschwert oder zu Widersprüchen führt. Dazu gehören im historischen Teil Ausführungen wie die über die Fidelform (S. 27) oder die Entwicklung des Horns (S. 75/76), im systematischen Teil Definitionen wie „bei zweimanualigen Instrumenten sind zwei Springer angebracht“ (S. 224) oder „die unter

der Dockleiste angebrachten Dämpfer“ (S. 223), bei denen nicht beachtet ist, daß auch einmanualige Cembali Registriermöglichkeiten durch mehrere Springerreihen haben und daß die Dämpfer sich zwar unter der Dockenleiste, aber an den Springern befinden.

Man betrachte diese Beanstandungen, die nur als Teil für zahlreiche andere stehen, nicht als kleinliche Krittellei. Gerade eine Arbeit, die sich an einen breiten Interessentenkreis von meist ungeschulten und unkritischen Lesern wendet, muß die Zuverlässigkeit und Genauigkeit haben, die wir von einem Schulbuch verlangen. Daß es daran im vorliegenden Falle fehlt, ist bedauerlich, um so mehr als das Werk in seiner gesamten Anlage und Tendenz durchaus empfehlenswert wäre. Was der Verf. beispielsweise über die Bedeutung alter Instrumente für die Gegenwart (S. 16 u. 34) oder über die Eigenständigkeit der Orgel (S. 74 u. 354) sagt, trifft in vortrefflicher knapper Formulierung das Wesentliche. Auch die Einteilung des Instrumentariums ist vom praktischen Standpunkt aus annehmbar, und die Einbeziehung der Elektrophone mit Unterteilung in solche mit Tonabnehmer und in die eigentlichen elektronischen Klangerzeuger trägt trotz sehr knapper Fassung dieses Abschnitts zur Klärung bei. Daß einige Seiten mit Inseraten als Kapitel 8 „Instrumentenbauer“ in der Inhaltsangabe angezeigt werden, muß allerdings befremden. Die Zeichnungen sind nicht immer geglückt, oft sehr undeutlich (Clavichord S. 228), bisweilen in den Proportionen verzerrt (Radleier S. 168). Gute Photos typischer Instrumente wären doch zweckmäßiger gewesen. Schließlich sei noch ein energisches Veto gegen „den“ Corpus eingelegt.

So kann man das Buch leider nicht ohne Bedenken und Einschränkungen in die Hände derjenigen geben, für die es bestimmt ist. Der Zweck, ein Lehr- und Nachschlagewerk zu schaffen, ist nur unzureichend erfüllt. Es scheint mir unerlässlich, daß der Verf. seine Arbeit nochmals einer gründlichen Revision unterzieht, wobei es sicher nichts schaden würde, wenn eine Reihe von Namen, hinter denen oft nur Experimente und Gelegenheitskonstruktionen stehen, über die in diesem Zusammenhang doch nichts wirklich Instruktives gesagt werden kann, zugunsten einer Straffung und Vertiefung des Wesentlichen wegfielen.

Alfred Berner, Berlin

Donald Boalch: *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440 to 1840*. George Ronald, London (1956). XXV, 155 S. mit 32 Abb.

Donald Boalch, Bibliothekar und Archivar in Harpenden, Hrsg. von Th. Morley's *Two Part Canzonets* (1950), Mitarbeiter der 5. Auflage von *Grove's Dictionary of Music* und Verf. mehrerer musikwissenschaftlicher Aufsätze, legt seine Hauptarbeit der letzten 15 Jahre vor: einen umfangreichen Band über die Cembalo- und Clavichordbauer von 1440 bis 1840. Der Hauptteil des Buches besteht aus Kurzbiographien mit Einzelnachweisen der heute noch bekannten Instrumente mit Datierung, Signierung, Angabe des Besitzers, der Stimmung u. a. Bemerkungen. Der Band enthält ferner Verzeichnisse der wichtigsten Instrumentensammlungen, die Cembali und Clavichorde besitzen, die heute noch vorhandenen englischen Virginalen, der dreimanualigen Cembali und eine Aufstellung einiger Londoner Instrumentenbauergehilfen von 1622 bis 1758. Eine Literaturübersicht und eine Gegenüberstellung der technischen Ausdrücke in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache beschließen den Textteil. Ihnen folgen 16 Tafeln mit 32 Instrumentenabbildungen aus verschiedenen Jahrhunderten, hervorragend wiedergegeben, wie überhaupt das ganze Buch durch drucktechnische Vollkommenheit besticht.

Es bedarf keiner Frage, daß ein derartig umfangreich angelegtes Nachschlagewerk einmal geschrieben werden mußte, erforderte doch bisher jede Information über diesen Gegenstand zeitraubende Nachforschungen in oft entlegenen und schwer zugänglichen Fachbüchern. Dem Verf. gebührt deshalb Dank und Anerkennung für seinen Fleiß und den Mut, dieses Unternehmen zu einem Abschluß gebracht zu haben. Daß im ersten Anlauf manche biographische Lücke nicht geschlossen und nicht alle Instrumente erfaßt werden konnten, weiß niemand besser als B. selbst. Dennoch gewinnt der kritische Beobachter den Eindruck, daß der Verf. den Stoff nicht restlos bewältigt hat. Zu den Forderungen, die jeder Benutzer an das Werk stellen muß, gehören u. a. genaue Standort- und Besitzervermerke der verbliebenen Instrumente. B. hat sich in dieser Hinsicht überwiegend an die Kataloge gehalten und darüber hinaus seine Mitteilungen durch Gewährsmänner zu vervollständigen gesucht. Er hat aber nicht genügend

berücksichtigt, daß in allen vom letzten Krieg betroffenen Ländern, besonders in Deutschland, beträchtliche Wandlungen eingetreten und zahlreiche Instrumente zerstört worden sind. Um sicher zu gehen, hätte B. also die wichtigsten Sammlungen persönlich aufsuchen müssen — ein gewiß zeitraubendes und kostspieliges Unternehmen, dessen Erfolg aber nicht ausgeblieben wäre. Daß diese Reisen nur im beschränkten Umfang durchgeführt werden konnten (s. Vorwort), wirkt sich sehr zum Nachteil des Buches aus.

Welche Ergebnisse derartige Überprüfungen haben können, zeigt ein Vergleich von B.s Aufstellung der Instrumente Chr. G. Huberts mit den Nachforschungen, die Fr. Krautwurst für den MGG-Artikel *Hubert* angestellt hat (dieser Artikel ist erst nach der Veröffentlichung des Buches erschienen). Es ergeben sich folgende Abweichungen (die Nummern nach B., S. 55): Nr. 2 und 4: Kriegsverlust; Nr. 9: fraglich; Nr. 14: jetzt Nürnberg, Rück, 1763, gebunden; es fehlen: Nürnberg, Germanisches Museum (dortige Nr. 87), 1765, bundfrei (Kriegsverlust); Nürnberg, Rück, 1771, bundfrei; Bamberg, Neupert, 1787, teilweise gebunden, Umfang A<sub>1</sub>—f<sup>3</sup>.

Leider hat B. auch nicht alle wichtigen Nachschlagewerke befragt, z. B. MGG, von der ihm bis zur Drucklegung seines Buches (das Vorwort wurde im Februar 1956 geschrieben) vier abgeschlossene Bände zur Verfügung standen. Dort hätte er aus den Artikeln *Bidermann*, *Denis*, *Fritz* und *Gebel* biographische Einzelheiten und Daten entnehmen können, der Artikel *Cristofori* hätte ihm sogar das Porträt geliefert, dessen Existenz ihm unbekannt geblieben ist (Beschreibung schon bei Schönemann in *ZfMw* XVI, 1934, S. 534; das Bild besitzt heute die Charlottenburger Sammlung), und aus dem Artikel *Friederici* wäre hervorgegangen, daß Chr. Ernst und Chr. Gottfried nicht in Merano (im italienischen Tirol), sondern in Meerane (in Sachsen) geboren sind.

Weitere Irrtümer und Ergänzungen, die auf Ermittlungen von H. Neupert (Bamberg) zurückgehen, mögen hier folgen: S. 4: die Signatur des Baffo-Cembalos von Neupert ist 1581, nicht 1583; S. 5: das sogenannte Baffo-Cembalo der Sammlung Basel (Nr. 221) hat nichts mit dem Neupertschen Instrument von 1581 zu tun; S. 7: Berchthold von Sonnenburg war kein Instrumentenmacher, sondern der Besitzer des Clavichords.

Es handelt sich um den Stiefsohn von Mozarts Schwester Nannerl (Vgl. Kinsky, *Mozartinstrumente*, Acta Musicologica XII, 1940, S. 1 ff.); S. 10: die Sammlung Neupert besitzt ein Hammerklavier (Nr. 9) von J. J. Bodechtel, Nürnberg 1789; S. 24: in dem Artikel *Diviss* muß es „Gretschel“ statt „von Gretschel“ heißen; S. 36: Nr. 1 von Giusti in Halle, hat aber nichts mit der Sammlung Neupert zu tun, während Nr. 3 in Bamberg bei Neupert steht. Nr. 5 ist dem Besitzer unbekannt; möglicherweise meint B. ein Cembalo ähnlicher Bauart (um 1700), das Neupert mit der Sammlung Helmholtz erwarb; S. 40: in Artikel *Harrass* lies „Kinsky“ statt „Kinsby“; S. 100: zu Schiedmayer die Arbeit von Margarete Rupprecht, *Die Klavierbauerfamilie Schiedmayer*, Diss. phil. Erlangen 1954 (Ms.); S. 101: die Sammlung Neupert besitzt zwei Harfenklaviere der Familie Schmah; S. 153: *dog-leg jacks* auf deutsch „abgesetzte Springer“, *bent side* „geschweifte Seite“ oder „Bogen“, *Cheekpieces* „Zierbacken“, für „gebunden“ sagt man englisch „fretted“, französisch „lié“ oder „accouplé“; S. 154: „Tasteur“ im Deutschen unbekannt, dafür „Tastatur“ oder besser „Klaviatur“, für „keybord-coupler“ deutsch „Manualkoppel“; S. 155: *Skunktail sharps* sind „eingebaute Halbtöne“, deutsch „Rasten“ heißt im Englischen „back“, nicht „stand“, deutsch „Tangente“ im Französischen „tangente“ oder „crampon“, *wrestblank* im Deutschen „Stimmstock“; S. 161: zu ergänzen Susi Jeans, *The Pedal Clavichord and Other Practice Instruments of Organists*, London 1950; S. 162: zu ergänzen Hanns Neupert, *Das Klavichord*, Kassel und Basel 2/1956.

Die Fülle der notwendigen Zusätze und Berichtigungen zeigt, daß es B. leider noch nicht gelungen ist, mit der ersten Auflage seines Buches der Musikwissenschaft ein verlässliches Nachschlagewerk in die Hand zu geben.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Franz Josef Hirt: *Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere von 1440 bis 1880*. Im Urs Graf-Verlag, Olten 1955. 521 S. mit zahlreichen Abb. Der Verf. ist Pianist und Lehrer am Konservatorium in Bern. Liebe und Begeisterung für die Vielfalt und den Formenreichtum der Tasteninstrumente haben ihn bei der Zusammenstellung dieses umfangreichen Bandes geleitet. Das Ziel seiner Arbeit war

nach dem Vorwort ursprünglich nicht eine „Geschichte der Saitenklaviere“, wie der Untertitel lautet, sondern ein Tafelwerk, in dem die Schönheit der äußeren Erscheinung aller Arten besaiteter Tasteninstrumente zur Geltung gebracht wird. Der Schwerpunkt liegt also nach dem Willen des Verf. auf dem Bildteil, der in der Tat durch seine Fülle und seine photo- und reproduktionstechnisch hervorragende Ausführung besticht. Erstmalig ist hier über Clavichorde, Kiel- und Hammerklaviere sowie Sonder- und Mischformen ein Anschauungsmaterial von umfassender Breite zusammengetragen, das die auf musikalischen, technischen und bildnerischen Anforderungen beruhende und sich mannigfach wandelnde Gestaltung dieser Instrumente durch vier Jahrhunderte in Früh- und Spätformen mit charakteristischen Beispielen belegt. Es sind Instrumente aus öffentlichen Sammlungen oder Privatbesitz, von denen bisher bestenfalls in einigen schwer zu erwerbenden Katalogen Abbildungen veröffentlicht worden sind. So ist durch diese mit viel künstlerischem Verständnis und Fleiß unternommene Sammelarbeit ein Bildwerk entstanden, das nicht nur der instrumentenkundlichen Musikforschung, sondern auch der kunstgewerblichen Stilkunde wertvolle Unterlagen bietet.

Ungern nur setzt man die kritische Sonde an eine solche Arbeit. Aber gerade weil das Buch in weiten Kreisen als Standardwerk Geltung erlangen und damit auch als Nachschlagewerk benutzt werden wird, wozu es besonders durch einen 45 Seiten umfassenden Teil „Biographische Notizen“ und 22 Seiten einer „Chronologischen Übersicht über die wichtigsten Klavierbauer aller Länder bis zum Jahre 1880“ auffordert, darf nicht verschwiegen werden, daß seitens der Wissenschaft eine leider nicht kleine Zahl von Versehen und Irrtümern anzumerken ist. Ihr Ursprung liegt keineswegs immer dem Verf. zur Last, sondern beruht oft auf einer allzu sorglosen Übernahme älterer Mitteilungen und auf Mangel an Quellenkritik, die man vor allem bei der Aufnahme und Behandlung verschiedener Zweifelsfälle vermißt.

Der Verf. wählt als zeitlichen Ausgangspunkt das Jahr 1440, das ungefähre Entstehungsdatum des Traktates des Heinrich Arnold von Zwolle. Das ist von literarischen Seite her berechtigt, darf aber nicht dazu verführen, auch das gegenständliche Material der Frühzeit mit gleicher Selbst-

verständlichkeit als unbedingt einwandfrei anzusehen. Wir müssen leider manchen dieser Instrumente mit äußerster Vorsicht begeben. Es geht nicht an, ein in seiner Entstehungszeit und Echtheit so problematisches Instrument wie das aus zwei Hackbrettern zusammengesetzte „Clavicitherium“ der Leipziger Sammlung als das „älteste heute bekannte Instrument mit 2 Manualen ca. 1560 in Italien entstanden“ (S. 92) hinzustellen und es ohne kritischen Vorbehalt zu beschreiben (S. 135 u. 294 f.), ebenso wie das einmanualige Instrument aus der ehemaligen Sammlung Kraus, dessen Authentizität schon Kinsky angezweifelt hat und dessen Verbleib unbekannt ist. Bedauerlich ist auch die Abbildung des gefälschten „A. Transuntinus-Italien 1537“ aus der Sammlung Claudius, Kopenhagen, — nebenbei bemerkt, mit falscher Umfangsangabe — und der Hinweis auf sein ebenso verdächtiges Pendant im Metropolitan Museum of Art, New York, als den ältesten Clavichorden (S. 308 f.). Ebenso wäre in diesem Werke auf das sagenhafte Hammerklavier des Jahres 1610 in der Skinner Collection, Holyoke, zu verzichten (S. 151) oder wenigstens die Kommentierung dieses umgebauten Saiteninstrumentes etwas klarer und entschiedener zu formulieren gewesen (S. 358 f.). Es ist schade, daß ein großes Tafelwerk damit aufs neue Auffassungen verbreiten hilft, um deren Revision sich die Wissenschaft bemüht.

In einem Appendix (S. 519 f.) hat der Verf. bereits eine Reihe von wichtigen Berichtigungen und Ergänzungen gegeben. Unsererseits ist noch folgendes hinzuzufügen: Der S. XI wiedergegebene Spruch auf dem Kielflügel des Vitus de Transuntinus (Berliner Sammlung) lautet am Schluß „... EL CORE“, nicht „CUORE“. — Auch im Katalog von 1922 ist er nicht ganz korrekt zitiert. — Mit Namen geht der Verf. bisweilen etwas großzügig um. Ensheimer statt Emsheimer (S. V) mag ein Druckfehler sein, aber del Mela, der mit dem Namen Domenico bekannt ist — so auch Hirt selbst auf S. 441 — wird S. XIV, 151 und 498 zu einem Vincenzo. So wechselt auch Norlinds Werk, obwohl ihm der Verf. nach eigenem Bekenntnis bei seiner Systematik in großen Zügen folgt, zwischen einer „Systematik der Musikinstrumente“ (S. 126 und 139) und einer „Systematik der Saiteninstrumente“ (S. 130), wie es richtig heißen muß, während der Name selbst mit

„Nordlind“ wenigstens konsequent falsch wiedergegeben ist. — S. XXIII ist dem Verf. beim Hinweis auf Beethovens Broadwood-Flügel, der fünf kurze runde eiserne Dammstreifen hat (S. 46), eine Verwechslung mit dem Broadwood von 1820 (S. 61 und 65) unterlaufen. — S. 4: Nicht Posaune und Trumscheit, sondern S-förmig gewundene Trompete und Rebec spielen die Engel auf den Flügeltüren des auf S. 5 abgebildeten Instrumentes. — S. 7: Bei dem angeblich der Königin Elisabeth I. von England gehörigen Spinett wäre auch Zurückhaltung zu empfehlen. Eine Publikation des Victoria & Albert Museums setzt dem Besitzverhältnis ausdrücklich ein „Possibly“ voraus und sagt zur Geschichte des Instrumentes „... can be traced from the end of the eighteenth century“. Das ist nicht viel, und der sichtbare Umfang, dessen genaue Präzisierung der Verfasser leider unterlassen hat, mahnt ebenfalls zur Vorsicht. — S. 16: Es fehlt die Angabe des Umfangs:  $G_1-c^3$  ohne *Gis*. — S. 19: In der Jahreszahl des Cristofori-Spinetts fehlt ein C. — S. 21 und 23: Gestell und Pedal des Tschudi-Kielflügels im Neuen Palais in Potsdam sind Neuanfertigungen. — Für den Hammerflügel von Gottfried Silbermann in Sans-Souci (S. 25) können wir ergänzend mitteilen: Umfang:  $F_1-d^3$  (4 Oktaven und Sexte), UT schwarz, OT weiß, Breite: 93 cm — Tiefe: 230 cm — Höhe: 94 cm (Korpus 24 cm) ohne Deckel. Korpus aus massiver Eiche, Resonanzboden mit vertiefter Rosette. — S. 30: Die Beine des ehemals Joseph Haydn gehörigen Hammerflügels von J. J. Könnicke dürften kaum die originalen sein. — S. 35:  $F_1-f^3$  sind fünf Oktaven und nicht sechs. — S. 39: Die Tiefe von Mozarts Hammerflügel in Salzburg ist nach Steglachs Abhandlung in 224 cm zu berichtigen. — S. 59: Webers Brodmann-Flügel hat kein Pedal für „Laute“, sondern für „Fagott“, entsprechend Nr. 9 der Hirtschen Veränderungsstabelle auf S. 121. Der Pianozug ist außerdem mit halber Wirkung durch einen Kniehebel zu regieren. Beide Versehen gehen zwar zu Lasten des Katalogs der Berliner Sammlung von 1922, es zeigt sich aber an solch einem Falle, wie problematisch es ist, Angaben und Unterlagen besonders aus früherer Zeit ohne erneute Prüfung zu kompilieren. — S. 60/61: Der Umfang des Tafelklaviers von Walter & Sohn entspricht nicht der Angabe, sondern zeigt  $F_1-f^4$ .

Im II. Teil „Klangkörper und Mechanik“

werden die technischen Grundlagen und ihre Entwicklung auf 35 Seiten knapp, aber übersichtlich mit Hilfe von Tabellen und Skizzen dargestellt. Etwas zu sehr vereinfacht ist allerdings die Tabelle der Klaviaturumfänge (S. 91). Ein im beginnenden 19. Jahrhundert auf deutschen Instrumenten so häufig anzutreffender Umfang wie der von  $F_1$ — $f^4$  dürfte z. B. nicht fehlen. Die Bezeichnung „*bewegliches Plektrum*“ bei der Beschreibung der Kielmechanik (S. 98) ist mißverständlich; man muß genauer von einem an beweglicher Zunge befestigten Plektrum sprechen. Die wohl auf Hipkins zurückgehende Behauptung, „*bis Ende 15. Jahrhundert wurden Metallplektron (Messing) verwendet*“ (S. 99), dürfte kaum zu halten sein. Die Wirkung der Clavichordmechanik erschöpft sich nicht in „*wesentlicher Verkürzung der Tondauer*“ (S. 100). Wesentlich ist vor allem die Möglichkeit persönlicher Beseelung des Klanges, dadurch daß man mit der schwingenden Saite verbunden bleibt. Bei den Abschnitten „*Dämpfung*“ (S. 111) und „*Register*“ (S. 119 f.) wäre die Unterscheidung des Begriffes einer „*Zusatz-*“ oder „*Registerdämpfung*“ von der uns heute als Dämpfung schlechthin geläufigen Dämpferhebung vorzuschlagen. Das Gegensätzliche im Schaltvorgang beider Arten und die Absicht der Klangveränderung, die bei der Gemeinsamen bzw. Registerdämpfung doch vorherrscht, kämen dadurch prägnanter zum Ausdruck. Die Verallgemeinerung „*Fußregister seit 1660*“ (S. 120) läßt sich, lediglich gestützt auf die Erwähnung bei Thomas Mace, nicht vertreten. Die dort beschriebene Vorrichtung (S. 124), vermutlich ein durch Fußhebel zu öffnender Schalldeckel, also Schweller, ist nicht mit den Handzügen der klingenden Register auf eine Stufe zu stellen. Dagegen fehlt in der Darstellung das im 18. Jahrhundert bei englischen Kielflügeln (Kirkman) anzutreffende und in Verbindung mit den Handzügen verwendete Pedal. Zur Zeittabelle auf S. 124 ist noch zu bemerken, daß das Tafelklavier mit Pedal, das Clavecin royal, des Johann Gottlob Wagner nicht 1779, sondern nach Gerber AL schon 1774 anzusetzen ist, und daß Niels Brelin nicht nach Frankreich, sondern nach Schweden gehört (vgl. Gerber NL). Die „*Systematik der Saitenklaviere*“ als III. Teil folgt weitgehend Norlinds Einteilung und Terminologie, so daß wir uns darüber nicht mit dem Verf. auseinandersetzen haben. Nur einige Anmerkungen sind

notwendig. S. 129: C. Sachs bezeichnet im Gegensatz zu Galpin in seinem *Reallexikon* S. 248 das Lyrichord unter Angabe des Patents als ein Cembalo mit Darmsaiten und nicht als Streichklavier. — S. 131: Die Saiten laufen beim Spinett nicht „*parallel zu den Tasten*“, sondern quer; sie überschneiden die Hinterhebel. Die Formulierung „*parallel zur Klaviatur*“, die S. 140 beim Clavichord gewählt wird, stimmt zwar, da wir mit der Klaviatur als Ganzem ebenfalls die Vorstellung eines Richtungsverlaufs quer über die Tasten verbinden, der Eindeutigkeit halber sollte man aber bei der Beschreibung der Bauformen nicht die Begriffe wechseln. Ganz unverständlich bleibt mir, wie der Verf. nach Darlegung der Konstruktion von Spinett und Cembalo auf S. 134 den irrigen und alles Vorherige geradezu aufhebenden Satz formulieren kann: „*Kielflügel mit einhörigem Bezug sind eigentlich Spinette.*“ Zur Koppelung ist zu sagen, daß sie auch durch Einschieben des Obermanuals erfolgen kann (S. 134). — S. 137: Zur Beschaffenheit des von Johannes de Muris beschriebenen 19saitigen „*Mono-chords*“ ist auf Walter Nefs Interpretation auf dem Kongreß der IGMw 1949 (in *The Galpin Society, Journal IV, 1951, S. 20 ff.*) zu verweisen. Als mögliches Saitenklavier kann es nicht gelten. — Das in der Zeittabelle als „*ältestes erhaltenes Spinett*“ mit der Jahreszahl 1493 aufgeführte Instrument erfreut sich eines ebenso zweifelhaften Rufes wie die Datierung des nach des Verf. Meinung „*ältesten erhaltenen Kielflügels*“, so daß unsererseits dem auf S. 165 und 215 abgebildeten Spinett und Kielflügel der Ruhm des ältesten erhaltenen Instrumentes seiner Art nicht streitig gemacht wird. — S. 141/42: Cembal d'amour und nicht *Clavecin d'amour* heißt die von G. Silbermann konstruierte Sonderform des Clavichordes. Die falsche Bezeichnung findet sich auch im *Reallexikon* von C. Sachs. *Clavecin d'amour* nannte Daniel Bertin um 1757 seine Konstruktion eines Clavecin mit Saiten von doppelter Länge als üblich. — S. 145: Der Behauptung, daß die Schmahlschen Tafelklaviere in Harfenform stets einhörigen Bezug haben, widerspricht das Instrument Kat.-Nr. 336 der Berliner Sammlung mit seinem zweihörigen Bezug; es ist mit Sicherheit als Werk von Schmahl anzusprechen. — In der *Orphica* eine „*kleine Lyraform*“ zu sehen, will mir trotz des antikisierenden Namens nicht gelingen. — S. 152: Von einem Cl-

vichord ist bei Merlins Kiel-Hammerflügel nichts bekannt. Der IV. Teil „Meisterwerke des Klavierbaus“ ist mit seinem Bildmaterial der Hauptteil des Werkes. Er beginnt leider gleich mit einem Fehler auf S. 161: Nicht 1629, sondern 1620 ist das Erscheinungsjahr von Praetorius' *Theatrum instrumentorum*. — S. 177: Die Klaviatur des H. Ruckers-Spinetts in Halle ist eine spätere der erweiterten Form. Ursprünglich muß das Instrument eine dem darunter abgebildeten A. Ruckers-Spinett entsprechende Klaviatur gehabt haben. Insofern ist die Gegenüberstellung sehr instruktiv. — S. 185: Im Umfang des Spinetts ist zu ergänzen: ohne *Cis*. — S. 186 ff.: Bei den Umfang-Angaben der Spinettini ist nicht mehr erwähnt, daß sie im 4' stehen, was aber bei Notierungen nach dem Klaviaturbild unerlässlich ist. Besser wäre es allerdings, den klingenden Umfang zu nennen. Also entweder  $C-c^3$  (4') oder  $c-c^4$ . — S. 212/13: Das Cristofori-Bild ist nie in den Besitz des Instituts für Musikforschung Berlin gekommen, sondern gehört zu den Kriegsverlusten des früheren Staatlichen Instituts, bei dem sich die Musikinstrumenten-Sammlung damals befand. — S. 223: Bei der nach der Inschrift wiedergegebenen Jahreszahl fehlen offenbar 20 Jahre (XX). — S. 243: Der 4'-Bezug, dessen Anlage nach der Abbildung vorgesehen war, ist nicht genannt. — S. 257: Der Umfang ist nicht  $F_1-e^3$ , sondern nach dem sehr deutlichen Manualbild auf S. 255:  $G_1-e^3$  (4 Oktaven und Sexte). Daß auch diese Klaviatur nicht die ursprüngliche ist, sondern zu den späteren Veränderungen gehört, wäre anzumerken. — S. 258: Das Cembalo ist nicht Nr. 2362, sondern 2363 des New Yorker Katalogs. — S. 266: Namen sollte man, abgesehen von latinisierten Formen, grundsätzlich in der Schreibweise belassen, die der Namensträger selbst gebraucht. „*Kirkman*“ ist die orthographische Fassung, die uns auf den Instrumenten begegnet, die wir darum nicht eigenmächtig verändern dürfen. Die Form „*Kirkman*“ auf dem Vorsatzbrett des auf S. 273 als Zeichnung abgebildeten Kielflügels wäre ein Sonderfall, wenn nicht überhaupt ein Versehen vorliegt. — S. 270/73: Wenigstens der aus den Photos ersichtliche Umfang wäre zu ergänzen:  $F_1-f^3$  (5 Oktaven), bei Shudi ohne *Fist*. — S. 279: Bei den Pedalen handelt es sich offensichtlich um eine spätere Zutat. — S. 300: Der Umfang ist unvollständig übernommen. Nach

dem Tastenbild ist für das Regal anzunehmen:  $F-a^2$  ohne *Fis*, *Gis*, *gis*<sup>2</sup>; das Spinett dazu im 4'. — S. 307: Das automatische Spinett von Samuel Bidermann gehört nicht in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bidermann wurde um 1540 geboren. Der Wiener Katalog nennt für sein Instrument die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Paul Nettl weist die sechs gespielten Stücke dem Stil nach dem Kreise der süddeutschen Klavierliteratur um 1600 zu (ZfMw. II, 524). Auch die Werkdatierungen in der biographischen Notiz (S. 438) stimmen nicht mit denen überein, die E. F. Schmid in seinem Artikel über Bidermann in der MGG gegeben hat. Danach gehört das Breslauer Instrument in die Jahre zwischen 1612 und 1620, das der Sammlung Ruck, Nürnberg, dagegen wäre eine Arbeit des Sohnes Samuel zwischen 1640 und 1645. — S. 333: Beim Umfang des Cristofori-Flügels in Leipzig ist  $c^4$  in  $c^3$  zu ändern. — S. 334: Der Hammerflügel der Geschwister Stein in Basel ist undatiert! — S. 337: Woraufhin wird 1819 für den Hammerflügel von André Stein in Wien angenommen? Diese Datierung ist wohl etwas zu früh. — S. 361: Der Umfang des Tafelklaviers von Gottfried Silbermann ist  $C-e^3$  (4 Oktaven und Terz) und nicht  $f^3$ . Das Instrument steht jetzt im Gemeente-Museum in Den Haag, wohin der größte Teil des Instrumentenbestandes des Amsterdamer Rijksmuseums 1951 als ständige Leihgabe überging. — S. 362: Auch hier stimmt der angegebene Umfang nicht. Er ist auf dem Bilde S. 364 ganz deutlich als  $F_1-g^3$  (5 Oktaven und Sekunde) abzulesen. — S. 370: Es muß heißen: „... *fecit 1777/...*“; denn die Jahreszahl steht auf dem Vorsatzbrett. — S. 385: Der Umfang der Pyramide ist nicht so groß, wie angegeben, sondern nur  $F_1-d^3$  (4 Oktaven und Sexte). Der Tischuntersatz kann nicht der originale sein. — Grundsätzlich wäre hier und bei den anderen Vertikalformen die Frage aufzuwerfen, ob die landläufige Verbindung mit dem Begriff „Flügel“ nicht aufgegeben werden sollte. Flügel ist eine eigene Bauform, und Pyramide bzw. Giraffe oder Lyra sind es ebenfalls, ihre Zusammenfügung ist, genau genommen, also eine Unmöglichkeit. Weiteres darüber zu sagen, ist hier jedoch nicht der Platz. — S. 405: Für die Lyra von Schleip sind Breite und Höhe beide mit 124 cm angegeben. Das kann für die Höhe nicht zutreffen. — S. 409: Zu dem „*einzigsten von Hawkins erbauten Klavier*“ ist auf

Michels *Old Pianos* (S. 54 f.) zu verweisen, wo ein Klavier aus dem Smithsonian Institute mit dem Umfang  $F_1$ — $f^3$  (5 Oktaven) abgebildet ist.

Der V. Teil „*Biographische Notizen*“ bringt am Anfang eine „*Ehrentafel des Hammerklaviers*“, bei deren Zusammenstellung recht großzügig verfahren ist. Aber über Bewertungsfragen dieser Art werden die Meinungen immer auseinandergehen. Dann folgt eine Liste der Klavierbauer in alphabetischer Ordnung mit stichwortartigen Notizen, sowie als besonderer Abschnitt eine Zusammenstellung und biographische Kommentierung schweizerischer Klavierbauer, die H. als seinen „*persönlichen wissenschaftlichen Beitrag zur Geschichte des Klaviers*“ bezeichnet. Dieses Kapitel, das auf eigenen Archiv- und Quellenforschungen des Verf. aufbaut, bildet eine wertvolle und dankenswerte Bereicherung eines von der Musikwissenschaft noch sehr vernachlässigten und in vielen Einzelheiten unbekanntes oder ungesicherten Gebietes. H. weist auch mit Recht in seinem Vorwort auf diese Lage hin. Dennoch möchten wir in einem Werk auch nur ein Datum für dasselbe Geschehnis haben und nicht kommentarlos vor eine Auswahl gestellt werden. Aber da gibt es leider zwischen den „*Biographischen Notizen*“ in Teil V und der „*Chronologischen Übersicht über die wichtigsten Klavierbauer aller Länder bis zum Jahre 1880*“, die als Teil VI folgt und in erster Linie eigentlich eine lokale Übersicht ist, verschiedene Notierungen zu einer und derselben Person. So ist Johann Gottfried Hildebrand in Teil V (S. 445) um 1780 in Dresden, in Teil VI, S. 488 (Dresden), im Jahre 1788 gestorben, während nach Flades *G. Silbermann* (S. 207) der Tod am 7. 11. 1775 in Sorau erfolgt ist. Das Todesjahr seines Vaters Zacharias ist zwar auf S. 445 richtig, auf S. 488 aber um sechs Jahre zu früh angegeben. — S. 447 ist die Gründung der Fabrik Kaim mit 1845, S. 489 richtig mit 1819 mitgeteilt. — Alexander Speifegger lebte nach S. 480 von 1727 bis 1772, trotzdem heißt es S. 503 (Neuenburg) „*Nachgewiesen 1750–1782 (Todesjahr)*“. — S. 481 heißt der Sozium von Strähl „*Spöndlin*“, S. 504 (Solothurn) wird die Fa. als „*Strähl & Spöndly*“ angezeigt. — Karl Heinrich Kaeflerle, geb. 1768 ist auf S. 447 seit 1797 als Klavierbauer in Ludwigsburg tätig, S. 490 (Ludwigsburg) ist dieses Datum fälschlich auf 1784 vorverlegt, dafür aber hier die alte, bei Gerber NL zu

findende Schreibweise „*Kaeflerlen*“ gewählt. — Der auf S. 438 aufgeführte Alexandre-Ferdinand Blondel erhält auf S. 494 (Paris) die Vornamen Alphonse-Alexandre. — Als Todesjahr von Abraham Kirckman steht S. 447 richtig 1794, S. 495 (London) dagegen die falsche Zahl 1782. — G. F. Greiner auf S. 444 wird C. F. Greiner auf S. 496, und der S. 451 genannte Franz Rausch, Geschäftsgründung 1839 in Wien, wandelt sich auf S. 500 (Wien) in Friedrich Rausch & Sohn, Geschäftsgründung 1838. — In H.s eigener Darstellung von Aloys Mooser auf S. 478 f. lernte dieser bei Kraemer, Huber und A. Walter. Warum wird er auf S. 503 (Fribourg) zum Schüler des Straßburger Silbermann? — August und Heinrich Martmer sind, nach S. 478, Brüder, nach S. 504 (Zürich) ist es eine Person „*Heinrich August Martmer*“. — Eine Geschäftsgründung von Johann Jakob Eck kann nach H.s Darstellung auf S. 471 nicht schon 1844 stattgefunden haben, wie es S. 504 (Zürich) will. — Heinrich Hünis d. Ä. Sterbedatum gibt H. auf S. 475 sehr genau mit dem 25. 11. 1867 an. Auf S. 504 (Zürich) findet man dafür das Jahr 1866. In allen diesen Fällen steht Hirt gegen Hirt, was wohl zu vermeiden gewesen wäre.

Aber noch anderes ist zu berichtigen. S. 443: Chr. E. Friederici hat das „*Fortbien*“ nicht erst 1779 gebaut. Die Herstellung von „*Fortepianos in Gestalt der Klaviere, die er Fortbien nannte*“ datiert nach Gerber AL in ihrer Erfindung „*ums Jahr 1760*“, nach Koch, *Musikalisches Lexikon*, um 1758. — Der Vorname von Henri Herz wird nicht nur hier, sondern ständig in diesem Buche ganz zu Unrecht und irreführender Weise in „*Henry*“ angliisiert. — S. 445: Der Titel der Schrift von Johann Hayden lautet richtig *Musical instrumentum reformatum*. — S. 448: Jean-Georges Kriegelstein ist 1801 und nicht 1811 geboren. — S. 450: Für das nicht existierende „*Ichtenstein*“ lese man „*Lichtenhain*“ als Geburtsort von W. L. Petzold. — Bei Adorf (S. 486 und an anderen Stellen) ist ein a und bei Ilmenau (S. 489) ein l zu viel. — S. 458: Emil Streicher ist nicht 1836, sondern 1835 geboren, wie es zwei Seiten weiter richtig steht. — S. 461: E. Steingraber ist nicht 1900, sondern 1906 gestorben. — S. 462 und 486: Friedr. W. Trampel ist nicht 1852, sondern nach Flade bereits 1832, 42jährig, gestorben. — S. 464: Anton Walters Frau war eine geborene Reisinger, nicht Helsinger. — Das Wornum Pia-

nino in New Haven ist hier mit 1826 datiert, während auf S. 413 bei der Abbildung steht „nach 1827“. — S. 490 (Königsberg): Nicht Mertý, sondern Marty lautet der Name. — S. 448 und 501: Nicht Krahl, sondern Krall & Seidler heißt die Warschauer Klavierbaufirma. Daß der Verf. die schlesischen Städte bereits unter Polen aufführt, muß befremden. Innerhalb dieses Werkes ist es auch sachlich verfehlt. — S. 495: „John & Co.“ ist wohl ein Versehen und soll heißen „John Longman & Co“.

Ich beschließe diese Reihe kritischer Anmerkungen im Bewußtsein, selbst noch manches übersehen, anderes absichtlich übergangen zu haben, um die Betrachtung nicht mit zu vielen Einzelheiten und Spezialfragen zu überhäufen. Man wende nicht ein, daß hier vielleicht Unwesentliches hervorgehört werde. In einem Werk, das in seiner Anlage lexikalischen Anspruch erhebt, ist ja jede falsche und nicht berichtigte Jahreszahl verhängnisvoll und oft die Ursache einer Kette von Irrtümern. Unter diesem Gesichtspunkt sind die zahlreichen Fehler in diesem Buche, gleich ob sie auf mangelnder Kenntnis, Nachprüfung oder Sorgfalt beruhen, sehr ärgerlich und erschüttern das Vertrauen in das Ganze.

Es ist bedauerlich, daß der Verf. dies nicht bedacht und sich eine Beschränkung auf das durch eigene Forschung Gesicherte auferlegt hat, um so mehr als der biographische Teil in seiner enzyklopädischen Anlage den Rahmen des Buches weit überschreitet. Exakte Angaben über die durch Abbildungen ihrer Werke vertretenen Meister hätten vollauf genügt, und — leider fehlende — Verzeichnisse der abgebildeten Instrumente, systematisch und alphabetisch nach Erbauern geordnet, wären um so nötiger, als der Verf. durch die Sonderreihe „Saitenklaviere von Reliquienwert“ auch die ungefähre Systematik der Bilderfolge gespalten hat. Wenn uns darum die Anlegung wissenschaftlicher Maßstäbe zu manchen Beanstandungen nötig und wenn wir auch, neben den meist übernommenen Beschreibungen, kritische Beurteilungen der Instrumente nach den Prinzipien der Echtheit für unerlässlich halten, so bleibt diese Gesamtschau der besaiteten Tasteninstrumente, der H. eine höchst lebendig, ja geradezu fesselnd geschriebene Einleitung vorausschickt, dennoch ein imponierendes Unternehmen. Es ist noch nicht Erfüllung, aber gewinnbringende Anregung. Alfred Berner, Berlin

Stephen Longstreet, Alfons M. Dauer: Knauers Jazzlexikon, München—Zürich 1957, Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knauer Nachf. 324 S., 220 Abb.

Unter dem Sammelbegriff „Jazz“ hat sich im Laufe des letzten halben Jahrhunderts die Entstehung und Ausbreitung eines musikalischen Phänomens vollzogen, das aus dem Gesamtbild der gegenwärtigen Musikentwicklung nicht mehr, etwa als nebensächliche Randerscheinung musikalischer Betätigung, ausgeklammert werden kann.

Der Jazz, etwa um die Jahrhundertwende in den USA entstanden als zunächst ausschließlich von Negern gespielte Volks- und Tanzmusik (Zentrum New Orleans), breitet sich mit bemerkenswerter Geschwindigkeit — unterstützt vor allem durch Schallplatte und Rundfunk — über die ganze zivilisierte Welt aus. Elemente des Jazz durchdringen nicht nur die weltweite Schlager- und Unterhaltungsmusik, sie werden auch in immer stärkerem Maße von der ernstesten Musik übernommen.

Dennoch scheint das Interesse am Jazz vornehmlich das Hobby jugendlicher Fans zu sein, welche ihn als ihr persönliches Reservat betrachten. Der Grund dafür wird sowohl in der — jugendlicher Mentalität entgegenkommenden — naiven Unbekümmertheit als auch in der dieser Altersstufe adäquaten Affektgeladenheit solcher Musik zu suchen sein. Gerade daraus aber resultiert auch die sich erst in jüngster Zeit auflösende, vorgefaßte Ablehnung weiter Kreise, die den Jazz am liebsten als nicht existent betrachten würden. Wahrscheinlich ist nicht zuletzt in dieser Tatsache die Ursache zu suchen, daß das Phänomen „Jazz“ ein gewisses Stiefkind der europäischen Musikkultur geblieben ist, weshalb es zur Zeit noch relativ schwierig ist, sich über Entwicklungsphasen, Hauptvertreter und Stilarten zuverlässig zu informieren. Eine solche Lücke versucht der Knauer-Verlag mit dem *Jazzlexikon* zu schließen. Er kann auf eine langjährige erfolgreiche Tätigkeit in bezug auf die Herausgabe populärer Lexika zurückblicken, die durch die Synthese von Umfang und Zuverlässigkeit sowie Allgemeinverständlichkeit und preislicher Begrenzung eine große Verbreitung gefunden haben.

Die Hrsg. standen vor dem besonderen Problem, ihre Stichwortauswahl einerseits unter einen relativ engen Oberbegriff zu stellen, andererseits aber eine Vielzahl musikalischer Grundbegriffe allgemeiner Natur

mitzuklären, ohne die ein — wenn auch spezielles — musikalisches Lexikon nicht denkbar ist. Das alles mußte mit etwa tausend Stichworten bewerkstelligt werden.

Den beiden Verf. muß bescheinigt werden, daß sie sich Auswahl und Behandlung der Stichworte nicht leicht gemacht haben und daß das Vorhaben ihnen im allgemeinen glänzend gelungen ist.

Die weitaus größte Stichwort-Gruppe bringt etwa 760 kurze biographische Artikel über die Hauptvertreter des Jazz, wobei den wichtigeren naturgemäß breiterer Raum gewidmet ist. In geschickter Weise werden viele weniger bedeutende Namen unter anderen Stichworten miterwähnt. Dadurch ist die Anzahl der berücksichtigten Personen weit größer, als es auf den ersten Blick scheint.

Die zweite Gruppe von etwa 200 Stichworten klärt die wichtigsten Begriffe der Musik und speziell der Jazz-Musik, wobei sich u. a. die musikethnologischen Kenntnisse der Verf. ausgezeichnet bewähren. Hier werden auch manche entlegene Spezialausdrücke berücksichtigt, deren Erläuterung sonst sehr schwer zugänglich ist. Dadurch wird das Buch auch für anspruchsvolle Benutzer gut brauchbar.

Eigentlich der zweiten Gruppe zuzurechnen sind etwa zwanzig Artikel, die unter wichtigen Stichworten eine ausführlichere Behandlung des Wesens und der Geschichte des Jazz geben. Durch dieses Verfahren erhält das Buch nicht nur den Charakter eines populären Nachschlagewerkes, sondern auch einer brauchbaren ersten Einführung. Beginnend bei „Jazz-Geschichte“ kann man unter „New Orleans“, „Dixieland“, „Swing“, „Blues“ usw. schon einiges über den Jazz erfahren.

Etwas kurz gerät allerdings im ganzen Lexikon die Instrumentenkunde. Unterstellt man, daß das Buch in erster Linie für Laien bestimmt ist, dann wird es neben der Kenntnis von Geschichte und Vertretern des Jazz von mindestens ebensolcher Bedeutung sein, zu wissen, was sich hinter den Namen der im Jazz verwendeten Instrumente verbirgt. Daß das Saxophon ein der Klarinette verwandtes Instrument ist, dessen Tonerzeugung mittels eines Rohrblatts erfolgt, gehört wahrscheinlich nicht zum selbstverständlichen Allgemeinwissen. Kurze, beschreibende Sätze würden die Verständlichkeit sicher wesentlich erhöhen, ohne den Rahmen zu sprengen.

Auch wäre es wünschenswert, daß einige der zwar ganz hübschen und das Äußere des Buches sicher ansprechender gestaltenden Zeichnungen vielleicht durch etwas instrukturivere Abbildungen, z. B. von Jazz-Instrumenten etc., ausgewechselt würden, die dem eigentlichen Zweck des Buches, der Information, zweifellos dienlicher wären.

Die im Anhang abgedruckte „Jazz-Disco-graphie“, eine Aufstellung auf Schallplatten verfügbarer gängiger Beispiele aus der Geschichte des Jazz, ist eine begrüßenswerte Hilfe für den interessierten Neuling, obwohl ihr Umfang auf das Äußerste beschränkt ist.

Alles in allem handelt es sich um ein Buch, das im Rahmen seines Umfangs den angestrebten Zweck gut erfüllen wird. Es ist ihm eine weite Verbreitung schon deshalb zu wünschen, weil es, sachlich und nüchtern geschrieben, frei von einseitigen, das Wesen des Jazz überschätzenden Akzentuierungen ist, die — als Antwort auf ungerechtfertigte Herabsetzungen — nicht selten zu hören sind.

Hanspeter Reinecke, Hamburg

Sylvestro Ganassi: Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens. Hrsg. von Hildemarie Peter. Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde 1956. 108 S. Im Zuge der begrüßenswerten Bestrebungen verschiedener Verlage, dem Musikwissenschaftler, dem interessierten Berufsmusiker und nicht zuletzt auch der großen Menge der Liebhaber durch Neudruck entsprechender Werke den Zugang zu den Quellen zu erleichtern, liegt jetzt die *Fontegara* des Sylvestro Ganassi nicht nur in einem italienischen Faksimiledruck (Mailand 1934), sondern auch in einer erfreulich gut hergestellten und ausgestatteten deutschen Ausgabe vor, die — was die Übersetzung, den Revisionsbericht, das Literaturverzeichnis und die verschiedenen Anhänge betrifft — von Hildemarie Peter zuverlässig betreut worden ist.

Man möchte diesem Neudruck eine recht weite Verbreitung wünschen, ergibt sich doch aus dieser ersten großen, speziellen Instrumentalschule des 16. Jahrhunderts in seltener Anschaulichkeit das Bild einer erstaunlich hochstehenden Musizierkultur dieser Epoche, die auch auf dem Gebiet der Interpretation keineswegs etwa einen Beginn darstellt, sondern eher den Charakter einer Spätzeit aufweist, wie ja üblicherweise auch sonst

Praktiken dieser Art erst dann fixiert werden, wenn der Höhepunkt erreicht oder die Zeit der lebendigen Blüte bereits überschritten ist. So nehmen die eigentlichen Blockflöten-Anweisungen nur einen Bruchteil, etwa ein Zehntel, der *Fontegara* ein, was — wie auch Art und Weise der Anweisungen selbst — auf einen sehr hohen Stand des damaligen Spielkönnens hinzudeuten scheint; der Hauptteil ist der für alle Instrumentalisten wie auch für Sänger gültigen Lehre von der Diminution gewidmet und belegt als klingendes Zeugnis einer großartigen Interpretenkunst das damals gegenüber späteren Zeiten umgekehrte Verhältnis der *Inventio* zur *Executio*. Die sich hier und im instrumentaltechnischen Teil spiegelnde Unterschiedsempfindlichkeit im Melodischen, im Rhythmischen, wo sich komplizierteste Bildungen ergeben, im Klanglichen, wie gerade auch bezüglich der so reich abgestuften Artikulationsarten (die Zeit benötigte noch keine Bindung in unserem Sinne) fasziniert heute in gleicher Weise wie die erstaunliche Virtuosität, wie die künstlerische Phantasie, wie der überquellende Reichtum an Formen und Formeln in Melodie, Rhythmus und Artikulation. Besonders bedeutungsvoll erscheint uns heute im Zusammenhang mit den verschiedenen Versuchen der Wiederbelebung älterer Musik einmal die für jedes instrumentale Musizieren gültige Regel der Nachahmung der Singstimme, die sich wie ein roter Faden durch die ganze Schule zieht, zum anderen aber Ganassis Forderung der künstlerischen Freiheit des Interpreten, seiner individuellen Gestaltungsfähigkeit, ja, des Rechtes, „ganz Deinem Geschmacke entsprechend zu musizieren“.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

Adrian Willaert: Drei Motetten zu fünf Stimmen. Hrsg. Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel, Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk 59.) IV, 30 S.

Der Hrsg. der in den Publikationen älterer Musik begonnenen und jetzt im *Corpus Mensurabilis Musicae* fortgesetzten Gesamtausgabe der Werke des seit 1527 in Venedig wirkenden Frankoflamen übergibt in diesem Heft drei geistliche Motetten auf metrisch-hymnische Texte der Chorpraxis zur Wiedererweckung, nachdem hier bisher nur sein Madrigal- und Chansonschaffen berücksichtigt worden war (Chorwerk 5, 8, 54). Als Vorlage diente ein venezianischer Druck von 1544. Die Texte zweier Motetten sind der

Verehrung der Patronin von Brügge, der hlg. Gundula („*Sacro fonte regenerata*“), und des hlg. Blutes in der Basiliskapelle zu Brügge („*Laus tibi, sacra rubens*“) gewidmet und haben vermutlich einen direkten autobiographischen Bezug, da Willaert 1542 seine Heimat besuchte. So sehr die Erstveröffentlichung auch zu begrüßen ist, so bleibt doch zu fragen, ob gerade diese Motetten nicht besser der Denkmälerausgabe vorbehalten geblieben wären, da ihre spezielle textliche Festlegung, von der auch die *Dominicus-Motette* „*Benedictus redemptor omnium*“ nicht ganz frei ist, ein gewisses Hindernis für eine weiter verbreitete Einführung in die Chorpraxis darstellen könnte.

Diese Motetten stehen in ihrer Gesamtheit unzweifelhaft noch in der niederländischen Tradition, zeigen aber doch wesentlich neue Züge. Die Imitation ist z. T. sehr kompliziert und frei gehandhabt, so gerade in der ersten Motette, wo z. B. die Thematik der 4. Verszeile des Cantus „*virtutumque documentis*“ (T. 54), die in der Reprise mit ausgetauschten Oberstimmen klanglich verändert erscheint, erst viel später (T. 69) vom Quintus wieder eingeführt wird. Für einen veränderten Klangsinn zeugt die harmonisch stützende Führung des Basses, der kaum an der Imitationsbildung teilhat und bezeichnenderweise fast immer den letzten Stimmeneinsatz übernimmt. Die stark syllabische Deklamation in den einzelnen Stimmen verbindet sich mit einem ungemein dichten, rhythmisch und formal ineinander verschränkten Satz, geradezu ein klassisches Beispiel für die Notwendigkeit, auch für die praktischen Ausgaben den Mensurstrich zu verwenden. Es ist sehr zu begrüßen, daß diese wertvolle Reihe, von den besten Kennern betreut, nach einer längeren Unterbrechung nun wieder in regelmäßigen kürzeren Abständen erscheint.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Jacques Buus: *Ricercari III<sup>o</sup> e IV<sup>o</sup> dell'intabolutura d'organo*, Venezia, 1549, hrsg. und eingeleitet von M. S. Kastner, Harmonia-uitgave, Hilversum 1957. 6 S. Mit dieser Veröffentlichung fügt der Hrsg. dem Minimum von bisher erschienenen Klavierwerken von Buus zwei *Ricercare* aus der *Intabolutura d'organo* von 1549 an, verbunden mit einer knappen Einführung in Leben und Werk, speziell in die beiden vorliegenden Stücke des Meisters. Zur Biographie wird leider Neues nicht beigebracht,

da K.s Vermutungen über Erziehung und Schülerschaft von Buus, die nach wie vor im Dunkeln liegen, erst dokumentarischer Bestätigung bedürfen. Dafür werden weitere Stücke von Buus, drei *Ricercare*, innerhalb der genannten *Intabolutura*, die von der Wissenschaft mehrfach zitiert und behandelt, sichtlich aber nie genau betrachtet worden ist, buchstäblich neu entdeckt, da der Hrsg. herausfand, daß diese drei nicht, wie bisher behauptet, lediglich Intavolierungen aus den bekannten 18 *Ricercaren* von 1547 und 1549 darstellen, sondern in den Nummern 2—4 neu sind. Die dabei aufzuwerfende Frage, ob es sich um Intavolierungen von bisher nicht gekannten Vorlagen von Buus oder um Neukompositionen für diese Sammlung handelt, wird zunächst offen bleiben müssen.

Der Hrsg. sieht besonders in den hier gebotenen Stücken die bisherige Auffassung widerlegt, nach der Buus Klavierwerke als „*vide, sec ou aride, plutôt théorique du contrepoint et de l'établissement de séries de thèmes fugués*“ gelten. Tatsächlich handelt es sich um prächtig gearbeitete, kontrapunktische, aber kolorierte, den Klang und die Dissonanz betonende *Ricercare*, die sich dem klavieristisch-freistimmigen Satz nähern. Der Unterschied zu den in Stimmbüchern überlieferten tritt klar zutage. Bei stil- und zeitgemäßer Wiedergabe, an der vor allem die Registrierung Anteil haben muß, dürften sie auch heute noch — wir müssen dem Hrsg. beipflichten — ihren Eindruck nicht verfehlen. Das gilt vor allem für das dritte, mehrthematische *Ricercar*. Das vierte ist mit seiner Monothematik — wir erkennen entgegen dem Hrsg. nur ein Thema, von dem alle übrigen Teilverwertungen oder Abwandlungen darstellen — schwieriger sinnenfällig zu machen.

Die Kürzung, die Zweiunddreißigstelenwerte nur für die Verzierungen erreicht, ist überzeugend. Die Übertragung in das moderne Notensystem hält sich wörtlich an die Verteilung des Originals. Soweit sich das ohne Einsicht in die Vorlage und in ein Facsimile, z. B. an den zugefügten Pausen erkennen läßt, waren hier dieselben Probleme zu überwinden, die zu unserer Notierung von KN 208<sup>1</sup> geführt haben (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36). Man vgl. z. B. die Takte 54 ff. des vierten *Ricercars* und die Takte 125 ff. des dritten. So früh also ist dieser freistimmige Klaviersatz schon im Werden! Margarete Reimann, Berlin

Claudio Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine* (1610) ... edited by Walter Goehr (1956) Partitura, Universal Edition Wien Zürich London. XVII und 227 S. Monteverdis *Marienvesper*, eines der großen Dokumente der Musikgeschichte, ist seit Jahrzehnten ein faszinierendes Objekt der musikalisch-praktischen Bemühung. Mit einer zweifellos auf praktischer Erfahrung beruhenden Partitur legt W. Goehr nun eine Neuausgabe des Werkes vor. Titel und Vorwort (englisch und deutsch) lassen die Frage offen, ob es sich um eine freie Bearbeitung handelt oder um eine Ausgabe, die trotz aller Ergänzungen den authentischen Kern — von Zusätzen reinlich geschieden — erkennen läßt, somit auch den Erfordernissen einer Edition wenigstens in gewisser Hinsicht entspricht. Im Vergleich mit der einzigen Edition des Werkes im 14. Band der Monteverdi-Gesamtausgabe von Malipiero (die von Goehr nicht erwähnt wird) ergeben sich folgende Merkmale der neuen Ausgabe.

1. Die originalen Stimm- und Instrumentenbezeichnungen sind nicht ersichtlich; die Stimmanordnung weicht oft ohne Angabe von der originalen Folge ab, bisweilen werden Teile von Stimmen sogar innerhalb von geschlossenen Sätzen ausgetauscht, so daß falsche Einzelstimmen entstehen (z. B. S. 67/68 in „*Laetatus sum*“ oder S. 93/94 am Schluß von „*Duo Seraphim*“); mitunter werden reale Stimmen des Originals ohne Hinweis weggelassen, weil sie mit dem Generalbaß parallel gehen (z. B. S. 205 ff. die Viola da Brazzo im *Magnificat*), andererseits erscheinen hinzukomponierte Stimmen, die dem Original fehlen (z. B. S. 216 ff. Trombone I und Viola), oder nicht als Zusatz erkennliche Verdoppelungen (z. B. „*Sicut erat*“ S. 54); die Generalbaß-Stimme weist stellenweise Pausen auf, die im Original nicht vorkommen (z. B. S. 54 ff.).
2. Die originalen Schlüssel werden nicht angegeben.
3. Die originalen Vor- und Satzzeichen sind nicht erkennbar.
4. Die Originalwerte bei Sätzen oder Episoden in ungerader Bewegung bleiben ungenannt, die Originalwerte der Schlußtöne sind nicht ersichtlich. Fermaten werden ohne Hinweis hinzugefügt oder auch weggelassen (z. B. S. 12 auf „*meis*“).
5. Die originalen Divisionsstriche (soweit vorhanden) fehlen der Neuausgabe.
6. Originale Verzierungszeichen sind von Zusätzen nicht zu unterscheiden.
7. Im Original ausgeschriebene Wie-

derholungen werden bisweilen auf ein *Da capo* reduziert (z. B. S. 34 der Schluß von „*Nigra sum*“). 8. Die Ausgabe setzt sich über die originale Aussetzung gewisser Generalbaßpartien — so problematisch diese im Einzelfall auch sein mag — ohne Kommentar hinweg (z. B. S. 35 ff. „*Laudate pueri*“, S. 59 ff. „*Pulchra es*“, S. 88 ff. „*Duo Seraphim*“, S. 154 ff. in der *Sonata*).

All dies ist relativ unwesentlich für das Erklingen des Werkes. Musik ist jedoch nicht nur Klang, sondern liegt zugleich als sinnerefülltes Schriftbild vor, was man im Zeitalter des Radios und der Schallplatte oft zu vergessen scheint. Jedenfalls geht aus den erwähnten Punkten hervor, daß das „*edited*“ bzw. „*a cura*“ des Titels irreführend ist: wir haben es nicht mit einer Edition zu tun. Es erübrigt sich daher, auf die mit wissenschaftlichem Anspruch auftretende Vorrede näher einzugehen, nur am Rande sei vermerkt, daß „*Elemente und Rhythmen der Volksmusik seiner Zeit sowie französische airs de cour*“ weder in der *Vesper* noch im 5. Madrigalbuch auftauchen (S. XI), daß „*Trombone overo viola da braccio*“ nicht alternierendes Spiel beider Instrumente meint (S. XV), daß keine einzige Aufführung der *Vesper* im 17. Jahrhundert bekannt ist (S. XVI).

Fragen wir nun nach den spezifischen Qualitäten der Bearbeitung! Über die allgemein gebräuchliche, nichtsdestoweniger überflüssige und das Notenbild verunklarende Verkürzung der Werte geht Goehr mit einer eigenwilligen Interpretation der Mensurzeichen **C** und **♢** hinaus. Auf Grund seiner Behauptung, daß sich die Bedeutung des *tactus* „oft innerhalb eines Satzes und manchmal sogar innerhalb eines Taktes ändert“ (S. XII/XIII), verwischt er Monteverdis Bewegungskontraste (z. B. S. 68 „*Illuc enim*“ — hier ist auch das hilflose *rall.-più mosso* kein Ersatz), glättet er plötzliche Umschwünge (z. B. S. 34 „*Surge amica mea*“) und entkräftet er deklamatorische Stellen, die herausgehoben gedacht sind (z. B. S. 71 „*enim ascenderunt tribus . . .*“). Bei der *Sonata* (S. 150 ff.) wird durch die Verkürzung und gleichzeitige *Alla-breve*-Vorzeichnung die originale Bewegung der Musik geradezu verfälscht. Die häufige Einzwängung in metrische Schemata, die einen dauernden Taktwechsel mit sich bringen (z. B. S. 10 ff. „*Dixit Dominus*“, S. 35 ff. „*Laudate pueri*“ usw.), bedeutet ebenfalls

eine Entfernung vom Original, das mit dem modernen Takt noch nichts zu tun hat. Zur rhythmischen Fixierung der Falsobordoni besteht kein Anlaß, auf keinen Fall darf bei ihnen das *Cembalo* virtuose Läufe ausführen. Im übrigen verrät die *Continuo*-Aussetzung den erfahrenen Praktiker, eine zu starke Vorliebe für Durchgangseptimen über der 5. Stufe, allzu häufige Verdoppelung der Singstimme in der Oktave des Generalbaßinstrumentes und eine gewisse Unsicherheit in der Leittonerhöhung trüben das Bild nur wenig. In der Handhabung der Proportionen hat Goehr im allgemeinen einen sicheren Griff. Diese positiven Seiten helfen aber nicht darüber hinweg, daß es sich weder um eine ernst zu nehmende Edition handelt noch aber andererseits um eine Bearbeitung, der eine wie auch immer geardete schöpferische Konzeption zugrundeliegt. Sinnvoll sind aber nur diese beiden Extreme. Unverbindliche Halbheiten wie die vorliegende Ausgabe wirken in einer Zeit, da Monteverdi zur Mode zu werden droht, beinahe schon wieder schädlich, weil sie den eigentlichen Entscheidungen, die diese Musik so brennend verlangt, aus dem Wege gehen. Cui bono?

Wolfgang Osthoff, München

Nikolaus Bruhns: Orgelwerke. Hrsg. von Fritz Stein. Frankfurt, London & New York o. J. C. F. Peters (Sonderdruck aus LD Schleswig-Holsteins II, Braunschweig 1939, Henry Litolff's Verlag).

Es ist erfreulich, daß die vier erhaltenen Orgelkompositionen des Husumer Meisters jetzt für den praktischen Gebrauch vollständig in mustergültiger Quellenübertragung vorliegen (ein geringfügiger Schönheitsfehler ist nur die Notierung der Eingangspassage von Nr. 2 auf das mittlere System im Gegensatz zur Quellenvorlage; die Stelle läßt sich schlecht mit der linken Hand spielen. Bei Nr. 3 wird man in T. 3 in der letzten 16tel-Figur besser *dis* spielen). — Bedauerlich ist nur die Tatsache, daß der in der 1. Auflage der vorliegenden Ausgabe (1940) abgedruckte Quellenbericht nebst den textkritischen Bemerkungen fortgelassen wurde (die leere Seite hinter dem Vorwort wäre der geeignete Platz gewesen!). Ist es ratsam, die praktischen Ausgaben in den Neuaufgaben vom wissenschaftlichen „Ballast“ zu befreien? Wird nicht dadurch die Kluft zwischen Musikforschung und Musikpraxis ver-

tieft? Der Forscher darf sich nicht damit begnügen, dem Musiker einen korrekten Notentext vorzulegen.

Die völlig willkürlichen oder aber allzu „buchstabentreuen“ Wiedergaben älterer Musikwerke zeigen dies immer wieder. Der Forscher hat oft die Möglichkeit, an Hand der Quellen dem Interpreten wichtige Hinweise zu geben. Es möge darum im vorliegenden Fall erlaubt sein, eine Ergänzung zu den Ausführungen des Hrsg. im Vorwort anzufügen: Die Bruhnschen Kompositionen für die Orgel sind nur in posthumen Abschriften überliefert. Es liegt also kein „Urtext“ vor; wir wissen nicht, wie weit die Abschreiber nach damaliger Gewohnheit ihre Vorlagen für den eigenen Gebrauch bearbeitet und variiert haben, ob Manual- und Pedalverteilung, Akzidentiensetzung, Tempo- und Affektbezeichnungen und Verzierungen vom Komponisten selbst herrühren (die reich verzierte Fassung der Fantasia über „*Nun komm der Heiden Heiland*“ stammt z. B. aus einer Hs. J. Ph. Kirnbergers!). Der abgedruckte Text ist also nicht unbedingt bindend für den Spieler, er soll lediglich als Gerüst für eine stilgemäße improvisatorische Gestaltung dienen.

Abschließend möchte der Rezensent die Vermutung aussprechen, daß die verloren geglaubte „*Klaviermusik*“ von Bruhns in den vorliegenden Stücken erhalten ist. Die meisten Quellen stammen aus dem Umkreis J. S. Bachs (Möllersche Hs.; Hss. von Kirnberger nach Vorlagen von J. Fr. Agricola). Offensichtlich haben wir also die „*schönen Clavierstücke*“ vor uns, von denen Walther (Lexikon S. 115) spricht, die sich Bach (nach Forkel) beschrieben hat und „*zu Mustern*“ nahm. (Praeludium G BWV 568 dürfte eine Parodie des Praeludiums G von Bruhns sein; die Fuga e, BWV 548 scheint auch von den beiden Bruhnschen e-moll-Stücken angeregt worden zu sein.) Die Zeitgenossen kannten noch keine Sonderstellung der Orgelmusik unter den Kompositionen für Tasteninstrumente. So schreibt Walther (a. a. O. S. 360; (ähnlich auch bei den Artikeln der anderen norddeutschen Meister): „*Seine Compositionen hat er [Georg Dietrich Leiding] vornehmlich auf die Orgel appliziert, (wie die dißfalls vorhandene viele Clavier-Stücke bezeugen).*“ Man darf eben den Terminus *Klavier* nicht im modernen Sinne auffassen.

Friedrich Wilhelm Riedel, Schleswig

Ludwig van Beethoven: Adagio in F-dur für die Spielluhr (1799). Für Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten 2 Hörner und 2 Fagotte bearbeitet von Willy Hess. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Partitur-Bibliothek Nr. 3802).

Die Komposition ist zum ersten Mal, und zwar in der originalen Notierung auf vier Systemen (die oberen drei im Violin-, das untere im Baßschlüssel), im 2. März-Heft der „*Musik*“ Jg. 1902 von A. Kopfermann veröffentlicht worden, der den überzeugenden Nachweis geführt hat, daß sie für eine „*Spieluhr*“ („*Flötenuhr*“) und aller Wahrscheinlichkeit nach für eine solche im Wiener Kunstkabinett des Grafen Deym geschrieben worden ist. Da mechanische Spielwerke, die damals sehr beliebt waren und bekanntlich auch von Haydn und Mozart mit Kompositionen bedacht worden sind, jetzt nur noch als vereinzelte Museumstücke vorkommen, ist es naheliegend und gerechtfertigt, die wertvollen Stücke, die dafür bestimmt waren, durch Übertragungen der Praxis nutzbar zu machen. Beethovens Adagio liegt schon in Bearbeitungen für Klavier, Klavier und Violine, sowie Klavier und Violoncello vor, von denen natürlich keine dem gedachten Klangbild nahekommt. Ein weiteres Arrangement für Bläser-Quintett klingt nach dem Urteil von Hess nicht einheitlich genug. So hat er das Stück für ein neunstimmiges Bläser-Ensemble gesetzt, „*um dadurch den Charakter einer homogenen Klangmasse, aus der sich natürlich immer einzelne Stimmen herausheben, zu erzielen, wie er für die Flötenuhr typisch ist*“. Die Vollstimmigkeit des Originals spricht für die gewählte Besetzung. Die mit sicherem Stilgefühl durchgeführte Instrumentation ist vorzüglich gelungen und muß überaus reizvoll klingen. Die Komposition selbst ist ein schöner und fein gearbeiteter, lyrischer Satz in Sonatenform (79 Takte lang); stilistisch hält sie sich in Mozart-Nähe, aber das Hauptthema erscheint als eine Vorahnung des Adagio-Themas des Septetts, und beim Übergang zur Reprise wird eine Wendung aus dem Larghetto der Zweiten Symphonie vorweggenommen. Die neue Fassung wird Spielern und Hörern willkommen sein und dem lebensfrischen Werk wieder zum Leben verhelfen. Im Kinsky-Halm-Katalog steht das Adagio mit vier weiteren Beethovenschen Kompositionen für die Flötenuhr unter der Nummer WoO 33.

Ludwig Misch, New York

Pieter van Maldere: Tzwei Sonaten voor twee Violen en Klavier (Nr. 6 d-moll und Nr. 2 G-dur) met klavierbegeleiding volgens Basso-Continuo door Julius van Etsen. „De Ring“ V.Z.W. Antwerpen o. J. Van Maldere (1729—1768) kam als Geiger im Brüsseler Hoforchester des Gouverneurs der Niederlande (Karls von Lothringen) mit dem Mannheimer Neutönertum, das sich rasch über die europäischen Orchester verbreitete, frühzeitig in praktische Berührung — nach Paris ließ er sich (1761) beurlauben, um dort einige seiner Symphonien aufzuführen, in denen das anfeuernde Beispiel Stamitzens zu spüren ist. Die Zukunftsträchtigkeit in den Werken des Flamen vermerkte Hugo Riemann als Spezialkenner, indem er sie „zu den gehaltvolleren Werken der Zeit vor dem Emporkommen Haydns“ zählte. Die Verbindung nach rückwärts, zum auslaufenden Barock, verdeutlichen u. a. die Triosonaten, von denen „De Ring“ unter der bewährten Betreuung Julius van Etsens zwei Proben im Neudruck vorlegt. Da zeigt sich, daß van Maldere kein Nachahmer modischer Manieren war, vielmehr das Neue in die gediegene Handhabung des Überlieferten einzuschmelzen vermochte. Wie er das tat, kann schon die Fuge aus dem letzten der in London (etwa 1750) gedruckten und dem Brotherrn gewidmeten Stücke belegen: keine versponnenen „Künste“, aber solider Kontrapunkt im zügigen, flächigen Geschehen; bei klarer (dreiteiliger) Gliederung jener Drang zu dramatischer Zuspitzung, in der ein breit angelegter Orgelpunkt am Schluß als Ziel und Höhepunkt des Ganzen erscheint. Hier und andernorts webt neuer Geist, offenbart sich als echter, organischer Übergang zur Sonate neuer, bald klassischer Geltung, auch in der Großform („Kirchensonate“) — er schiebt die Modelle aus der Suite weiter in den Hintergrund (ohne ihre Erinnerung völlig auszulöschen) und sucht — bemerkenswerterweise — in der neuen Freiheit auch wieder neue Bindung durch thematische Verwandtschaft der tragenden Gedanken zusammengehöriger Sätze. Eröffnet einmal ein Grave à la Händel, so das andere Mal ein Andante mit Rokoko-Schnörkeleien — aber es ist doch alles aus dem Standort im Zyklus disponiert, ist mehr als bloße „Aufreihung“, wie die brillanten Finales bestätigen. Überblickt man, was der Verleger Walsh in London um die Jahrhundertmitte in dieser Besetzung sonst noch

anzubieten hatte, nämlich außer Purcell, Händel und den bedeutendsten Italienern des Hochbarock eine lange Reihe von Namen, die heute verschollen sind, so ahnt man, welche Rolle van Maldere in der Musikgeschichte zugefallen wäre, wenn er länger gelebt hätte. Aber er starb, wie sein Vorbild Johann Stamitz, mit knapp vierzig Jahren.  
Kurt Stephenson, Bonn

## Mitteilungen

Am 20. März 1958 konnte Prof. Dr. Karl Hasse, Köln, seinen 75. Geburtstag feiern. „Die Musikforschung“ spricht dem Jubilar noch nachträglich ihre herzlichsten Glückwünsche aus und verbindet damit die besten Wünsche für weitere fruchtbare Arbeitsjahre.

Am 27. März 1958 konnte Professor Dr. Friedrich Gennrich, Frankfurt am Main, in Darmstadt seinen 75. Geburtstag begehen. Dem hochverdienten Forscher und Lehrer möchte auch „Die Musikforschung“ zu diesem Tage ihre herzlichsten Glückwünsche aussprechen. Zugleich möchte sie der Hoffnung Ausdruck geben, daß der Jubilar noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens erleben möge.

Professor Dr. Joseph Müller-Blattau hat einen Ruf auf das bisher von ihm verwaltete Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes erhalten und angenommen. Auf seine Bitte hat das Ministerium ihn von der Leitung der Staatlichen Hochschule für Musik entbunden; die Stelle wird neu besetzt.

Dr. W. M. Luther wurde zum Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen ernannt.

Dr. Bernhard Meier (bisher Tübingen) wurde ein neuerrichtetes Lektorat für historische Musiktheorie an der Universität Heidelberg übertragen.

Alfons Kreichgauer († 9. April 1958) In Bamberg wurde Alfons Kreichgauer am 4. November 1889 geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Würzburg studierte er in Wien (Universität und Akademie der Musik) Musikwissenschaft, Physik, Philosophie und Sologesang und beschäftigte

sich früh selbständig mit der Schallaufzeichnung exotischer Musik. In Berlin, wo er später mit der Dissertation „Über Maßbestimmungen freier Intonationen“ bei Carl Stumpf und Johannes Wolf den Doktorgrad erwarb, war er seit 1914 Assistent des Psychologischen Instituts und des Phonogrammarchivs der Universität. Seit 1920 war er Dozent für Akustik und Theorie des Singens und Sprechens an der Staatlichen Hochschule für Musik sowie Vorstand des akustischen Laboratoriums im Reichswehrministerium. 1934 wurde er Honorarprofessor für Akustik und Tonpsychologie an der Technischen Hochschule, Lehrbeauftragter für systematische Musikwissenschaft an der Universität und Direktor des Staatlichen Musikinstrumentenmuseums in Berlin; nach Arnold Scherings Ableben übernahm er zeitweilig als bisheriger Vizepräsident den Vorsitz in der „Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft“. Von seinen wissenschaftlichen Arbeiten seien genannt: Berichte über raumakustische Probleme der Oper auf der Pariser Weltausstellung 1937 und dem Internationalen Kongreß für Singen und Sprechen in Frankfurt a. M. 1938, Entwicklung eines „Audiometers“ (Gerät für medizinische und musikalische Gehörprüfung), Beiträge zur Akustik und Fernmeldetechnik in verschiedenen Zeitschriften, ferner Behörden- und Patentgutachten. Nach 1945 lebte er als Musikkritiker des „Münchener Merkur“ in München. Dort ist er unerwartet am 9. April 1958 nach schwerer Lungenentzündung einer Kreislaufschwäche erlegen. In seiner Hinterlassenschaft befindet sich wertvolles Material seines Lehrers C. Stumpf zu Fragen der Tonpsychologie. Dem lebenswerten Menschen bewahren seine Schüler und Freunde ein ehrendes Gedenken. Siegfried Goslich

Das Bulgarische Bibliographische Institut in Sofia (Zar Krum Str. 15 a) veröffentlicht seit 1958 eine Bulgarische Musikbibliographie, die in Vierteljahrs-Heften erscheint.

Dr. Imogen Fellingner (München) legt Wert auf die Feststellung, daß sie bereits im Jahre 1956 promoviert hat. Auf Seite

223 des laufenden Jahrgangs ist ihre Dissertation unter den im Jahre 1957 angenommenen aufgeführt worden.

Berichtigung. In der Besprechung des Buches von Schoolfield S. 112 des laufenden Jahrgangs, rechte Spalte, Zeile 20, muß es statt „Wackernagel“ heißen „Wackenroder“.

Berichtigung. Auf Seite 222 dieses Jahrgangs hat sich bei den Dissertationen der Universität Frankfurt a. M. in der 4. Zeile ein sinnentstellender Druckfehler eingeschlichen. Es muß dort selbstverständlich heißen: Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs.

Berichtigung. In dem Verzeichnis der im Jahre 1957 angenommenen musikwissenschaftlichen Dissertationen sind bei der Freien Universität Berlin (S. 222 des Jahrgangs) an Stelle der endgültigen Dissertationsthemen die Arbeitstitel genannt worden. Es muß dort heißen: Bertrun Delli, Pavane und Galliarde. Zur Geschichte der Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert. — Albrecht Roeseler, Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz. Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und in den Symphoniae sacrae I.

**Auf das im Jahrgang 1957, S. 592, angekündigte Dritte Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung wird hierdurch noch einmal hingewiesen. Schlußtermin der Einsendung ist der 31. Oktober 1958**

**Trotz der auf den Begleitzetteln zu den Fahnenkorrekturen ausgesprochenen Bitte, alle Korrekturen an die Schriftleitung nach Kiel zu senden, mehren sich wieder die Fälle, in denen einzelne Autoren ihre Korrekturen an den Verlag nach Kassel schicken. Da dadurch nur eine Verzögerung verursacht wird, bitte ich im Interesse der Zeit- und Geldersparnis dringend darum, alle Korrekturen nur an die Schriftleitung zu senden.** Albrecht