

Zu einigen Problemen der Choralforschung

VON HELMUT HUCKE, FRANKFURT A. M.

Angeregt durch die Studien meines Freundes Michel Huglo über die Bibliographie der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs, habe ich zuerst in einem Vortrag im März 1954 im Römischen Institut der Görres-Gesellschaft die These von der Entstehung unserer, der „fränkischen“, Überlieferung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich aufgestellt. Daß es darüber zu einer Diskussion kommen würde, war schon allein in Anbetracht der besonderen Materie zu erwarten. Absichtlich habe ich seither mit einer Stellungnahme abgewartet, um die Diskussion zunächst zur Entfaltung kommen zu lassen. Doch halte ich jetzt den Zeitpunkt für gekommen, auf die an meiner These vorgebrachte Kritik einzugehen.

Ich skizziere zunächst den Stand der Diskussion: Willi Apel teilt mit, daß er unabhängig von mir zur gleichen These gekommen sei¹. Bruno Stäblein, dem wir es verdanken, daß die Aufmerksamkeit auf das Problem der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs gelenkt wurde, äußert sich abwartend, ob die Redaktion der beiden Überlieferungen „unter Vitalian . . . in Rom geschah, wie (er) annehmen zu müssen glaubte (MGG II, 1271 ff.) oder ob sie im Norden zu suchen ist (in welchem Falle man wohl vom franko-römischen Gesang sprechen muß)“ (MGG IV, 1062). Gegenüber Stäblein, Smits van Waesberghe, Apel und mir hat Hans Schmidt in einer Untersuchung über die Tractus des 2. Tons zu zeigen versucht, daß die von mir so genannte „altrömische Überlieferung“ die jüngere sei². Meine These wäre damit selbstverständlich hinfällig. Gegen meine Darstellung wird auch ein Argument ins Feld geführt, das Jacques Handschin in einem seiner letzten Aufsätze vorgebracht hat³. Smits van Waesberghe hat, an Stäblein anknüpfend, eine neue These über Herkunft und Entstehung der beiden Überlieferungen aufgestellt⁴. Endlich hat sich auch Walther Lipphardt in einem Literaturbericht im „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie“⁵ zu unserem Problem geäußert. Lipphardt kommt dabei auch auf andere Arbeiten von mir über den Gregorianischen Gesang zu sprechen. Eine Reihe offensichtlicher, mir unverständlicher Mißverständnisse und Irrtümer dieser „Besprechung“ habe ich in Band 3 des Jahrbuches richtiggestellt. Da die von Lipphardt besprochenen Arbeiten z. T. an für den Musikforscher entlegener Stelle erschienen sind, werde ich hier noch einmal kurz auf einige Fragen eingehen und den Anlaß wahrnehmen, meine früheren Darlegungen in einigen Punkten zu erweitern, die damals nicht zum Thema gehörten. Ich folge in meinen Erörterungen dem historischen Ablauf.

¹ *The Central Problem of Gregorian Chant*. Journal of the American Musicological Society, 9, 118–127.

² *Die Tractus des zweiten Tones in gregorianischer und stadtrömischer Überlieferung*. Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag, Bonn 1957.

³ *Sur quelques Tropaires grecs traduits en Latin*. Annales Musicologiques 2, 49–60.

⁴ *Neues über die Schola Cantorum zu Rom*. Zweiter internationaler Kongreß für katholische Kirchenmusik, Wien, 4.–10. Oktober 1954, Bericht, Wien 1955, 111–119. Referat *The two versions of the Gregorian Chant* auf dem 6. Kongreß der IGMw Oxford 1955.

⁵ *Neue Forschungen zur Gregorianik*. Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 2, 1956, Kassel 1957, S. 134 ff.

Zum Begriff ‚Antiphon‘

Es geht zunächst um den Begriff „Antiphon“ und näherhin um den Zusammenhang zwischen „Antiphon“ und „Oktave“. Bekanntlich hat Peter Wagner angenommen, „in Antiphon singen“ heiße „soviel wie ‚in Oktaven singen‘“. „Man muß daher für die ursprüngliche Gestalt der christlichen Antiphonie einen Gesang in Oktaven annehmen“⁶. Wagner beruft sich dabei auf eine Stelle in den Problemen des Pseudo-Aristoteles, auf die ich weiter unten eingehen werde. A. Gastoué hat im Anschluß an Wagners Deutung sogar auch den Gesang in Quintenparallelen als Antiphonie betrachtet⁷. Schon Handschin hat demgegenüber eingewandt, daß „sogar dem musikalischen Menschen bei der Wiederholung des Männergesanges durch Knaben eher die Übereinstimmung als der Abstand auffallen würde“⁸. In meinem Aufsatz *Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Gesang*⁹ habe ich gesagt, daß die Bedeutung Antiphon = Oktav in der griechischen Musiktheorie mit der Entwicklung des Antiphonengesangs nichts zu tun hat¹⁰. In der in diesem Zusammenhang gebrachten Stelle bei Philo, *De vita contemplativa*, daß Männer und Frauen Hymnen . . . zusammenklingend (τῆ μὲν συηχοῦντες) und im Wechsel (τῆ δε καὶ ἀντιφώνους) gesungen hätten¹¹, kann das ἀντιφώνους gar nicht mit „in Oktaven singen“ übersetzt werden, denn das wird ja selbstverständlich durch das vorangehende συηχοῦντες ausgedrückt. Ἀντιφώνους ist zu übersetzen mit „antwortend“, „im Wechsel“.

Diese Übersetzung ergibt sich aber auch aus der Bedeutung des Wortes in der griechischen Literatur: Ἀντίφωνον εἶναι, ἀντιφωνεῖν heißt bei den Klassikern „widersprechen, antworten“, bei Plato heißt es stets „widersprechen“¹². Als allgemeine Bezeichnung des Antwortens wird es poetisch gebraucht, in Prosa bedeutet es „mit lauter Stimme antworten, erwidern zurufen“¹³. Plutarch gebraucht es im Sinne von „singend erwidern“¹⁴, aber auch für schriftliches Antworten¹⁵, und ἀντίφωνα τῶν γενησομένων ist ihm die laute Stimme zur Verkündigung der Zukunft¹⁶. Ἀντίφωνος bedeutet „antwortend, erwidern, gegentönend“. In den *Leges* steht es einmal für entgegengesetzt, einmal für dissonant im musikalischen Sinn. Aristoteles gebraucht das Wort nicht¹⁷. Ἀντιφωνία wird noch vom christlichen Schriftsteller Eusebius im Sinne von „diversitas, contradictio, Widerspruch“ gebraucht¹⁸. Als Begriff der Musiktheorie erscheint Antiphon zuerst in den pseudo-aristotelischen Problemen, deren Entstehung wahrscheinlich im ersten oder zweiten nachchristlichen Jahrhundert an-

⁶ *Einführung in die gregorianischen Melodien I: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Leipzig 3/1911, 22.

⁷ A. Gastoué, *L'Art Grégorien*, Paris 3/1920, 154.

⁸ J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, 103.

⁹ *Römische Quartalschrift* 48, 147–194.

¹⁰ *RQ* 48, 152 Anm. 25.

¹¹ *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*, ed. L. Cohn und S. Reiter, VI, Berlin 1915, 69 f.

¹² C. Stumpf, *Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik*. Abhandlungen der kgl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1896, 25.

¹³ F. Passow, *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, bearbeitet von V. C. F. Rost und F. Palm, I/1, Leipzig 5/1841.

¹⁴ F. Passow a. a. O.

¹⁵ So auch schon Polybios. Passow a. a. O.

¹⁶ Passow a. a. O.

¹⁷ C. Stumpf, a. a. O. 25 f.

¹⁸ *Praep. Evang. Lib. I, 8*, Migne, *Patrologiae cursus completus . . . Series Graeca*, 21, 61.

zusetzen ist¹⁹. Sie bezeichnen in der Oktave den tieferen Ton als dem höheren antiphon und nicht umgekehrt. „Antiphon zu sein, wird als eine Eigentümlichkeit der Oktave hingestellt, . . . als charakteristisches Folge-Merkmal ihres Begriffes, das aber nicht als essentielles Merkmal darin eingeschlossen ist“²⁰. Seit dem 1. Jahrhundert erscheint ἀντίφωνος dann häufiger als Bezeichnung für die Konsonanz der Oktave (Plutarch, Theo von Smyrna, Thrasyll, Gaudentios, Michael Psellos, Manuel Bryennius)²¹. Diese Bedeutung ist also keineswegs die ursprüngliche. Sie steht außerdem abseits von der Entwicklung des antiphonischen Gesangs, jedenfalls soweit sie das Abendland betrifft.

Wechselgesang und Wechselchorgesang

Bevor wir uns nochmals der Frage zuwenden, um welche Vortragsweise es sich bei der „antiphonischen“ ursprünglich eigentlich handelte, scheint mir ein Überblick über die verschiedenen Arten des Wechselgesangs und Wechselchorgesangs nützlich.

Als Ausführende eines Wechselgesangs kommen der Solist (etwa der Kantor), der Chor und die übrigen oder alle Anwesenden (etwa die Gemeinde) in Frage. An die Stelle des einen Solisten kann eine bestimmte und begrenzte Anzahl von Kantoren treten²², auch die Zahl der Chormitglieder kann festgesetzt sein²³, die Gemeinde bleibt immer ungezählt, sie bleibt „Menge“.

Wir unterscheiden den „Wechselgesang“ im engeren Sinne zwischen Solist und Chor oder Solist und Gemeinde oder Chor und Gemeinde vom „Wechselchorgesang“ des in sich geteilten Chores bzw. zweier Chöre. Dazu kommt dann noch der solistische Wechselgesang zweier Einzelsänger. Am „Wechselgesang“ sind die beiden Gesangspartner mit verschiedener Gewichtigkeit beteiligt. Es wird unterschieden zwischen Vortragenden und in den Vortrag Einstimmenden, Zustimmenden. Die Auswahl der Vortragenden richtet sich nach den musikalischen Fertigkeiten der Sänger, nach der Vertrautheit mit dem wiederzugebenden Gesang und Text oder nach der Stellung und dem Ansehen der Sänger. In diesem Fall werden den Zuhörern unter Umständen größere musikalische Aufgaben zugemutet als den Vorsängern.

Verschiedene Formen des „Wechselgesanges“ sind auseinanderzuhalten. Die Zuhörer beteiligen sich durch kurze Zwischenrufe, durch einen Vers oder Halbvers als Kehrreim, durch eine Kehrstrophe, sie singen den Schluß des vorgetragenen Gesangs gemeinsam mit oder sie wiederholen den Part des Vorsängers ganz oder zum

¹⁹ C. Stumpf a. a. O. 79 f.

²⁰ C. Stumpf, a. a. O. 26, Problem 13.

²¹ C. Stumpf, a. a. O. 32; C. Vivell, *Musikalische Termini in der Benediktiner-Regel*. Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige, Neue Folge 6 (der ganzen Folge Bd. 37), Salzburg 1916, 611–627; *Thesaurus Graecae linguae ab Henrico Stephano constructus*, I/2, Paris 1831/56; E. A. Sophokles, *Graec Lexikon of the Roman and Byzantine Periods*, New York 1910.

²² Vgl. Isidor von Sevilla, *De eccl. off.* I, 9 (Migne, *Patrol. Lat.* 83, 744): *Responsoria „nunc interdum unus, interdum duo, vel tres communiter canunt, choro in plurimis respondente“*.

²³ So in der griechischen Antike. „Was die Anzahl der Choreuten betrifft, so finden wir für kleine Chöre die Sieben-, die Neun-, die Zehn- und die Zwölfzahl bevorzugt . . . ; bei großen Chören ist die Fünffzigzahl üblich, ausnahmsweise begegnet die Zahl hundert“ (Reisch, Artikel „Chor“ in: Pauly-Wissowa, *Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung . . . , Stuttgart 1894 ff.). Die römische Schola cantorum hatte nach *Ordo romanus* I 7 Mitglieder, zu denen dann noch die Knaben kamen (Vgl. J. Handschin, *Musikgeschichte*, 129).

Teil. Ein vortragender Chor kann wiederum geteilt sein, so daß im Wechselchor vorgesungen wird.

Dem in den Solovortrag Einstimmen, Zustimmen des Chors oder der Gemeinde im „Wechselgesang“ entspricht im „Wechselchorgesang“ das Antworten, Entgegen des zweiten Chors. Beide Gesangspartner sind an der „Aufführung“ beteiligt. Sie singen abwechselnd sich entsprechende Halbverse, Verse oder Strophen, denen sich unter Umständen eine gemeinsame Strophe oder ein gemeinsamer Kehrvers beider Chöre anschließt, oder aber der zweite Chor wiederholt das vom ersten Chor Gesungene. Ein Sonderfall wechselhörigen Singens ergibt sich bei der Gegenüberstellung von Männerchor und Frauen- oder Knabenchor. Dem Wechselchorgesang entspricht die Tanzform des Frontreigens²⁴, beides ist oft miteinander verbunden.

Wechselhöriges Singen hat es sowohl im griechischen als auch im jüdischen Altertum gegeben. Aus dem griechischen Altertum hören wir vom wechselhörigen Vortrag der Chorlyrik und von Wechselhören im Theater²⁵; aus geteilten Chören bei den Dionysosfeiern in Athen soll nach Aristoteles die Tragödie entstanden sein²⁶. Auf wechselhörigen Gesang in der römischen Antike weist ein Wandbild im Isistempel zu Pompeji, auf dem sich singende Männer und singende und das Sistrum spielende Frauen gegenüberstehen²⁷. Im Alten Testament gibt Nehemias die großartige Schilderung eines wechselhörigen Gesangs zwischen zwei Chören, die zur Einweihung der Stadtmauer in Jerusalem von den Stämmen Israels gebildet werden (Neh. 12. 31 ff.). Nehemias war an der Ordnung des Gottesdienstes im zweiten Tempel beteiligt²⁸; daß die Tempelliturgie Wechselchorgesang gekannt hat, möchte man auch aus dem Talmudtraktat *Sotah*²⁹ und aus dem Wechselgesang zwischen Mädchen und Jünglingen an den nachexilischen Festen des Holztragens und Wasserschöpfens schließen³⁰. Innerhalb der Choralforschung dürfte Bruno Stäblein zuerst darauf hingewiesen haben, daß auch heute wechselhöriges Singen nicht auf die Kirche beschränkt ist³¹. Idelsohn schildert den wechselhörigen Gesang außerhalb der Synagoge bei den jemenitischen Juden³², Robert Lachmann den bei den Juden auf der Insel Djerba³³. Schon G. Dalman hatte berichtet, daß bei den Israeliten viele Gesänge, besonders Hochzeits- und Begräbnislieder, von zwei Chören im Wechsel gesungen werden³⁴, und die von Napoleon ausgerüstete Expedition zur Erforschung Ägyptens beobachtete Frontreigen mit Wechselchor-

²⁴ C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, 108 ff.

²⁵ Vgl. W. v. Christ, *Die Teilung des Chors im attischen Drama* . . . Abhandl. d. philos.-philologischen Klasse der kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften, 14, 1878; J. Handschin, *Musikgeschichte*, 58 f.

²⁶ M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, 81.

²⁷ K. Meyer, *Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet*, 1. Teil, Leipzig 1917, 4.

²⁸ S. Bäumer, *Geschichte des Breviers*, Freiburg Br. 1895, 15.

²⁹ Zitiert bei C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York 1943, 92 f.

³⁰ F. Leitner, *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum*, Freiburg/Br. 1906, 65 f.; F. Delitzsch, *Zur Geschichte der jüdischen Poesie bis auf die neueste Zeit*, 1836, 195 f.; vgl. auch J. K. Zenner, *Die Chorgesänge im Buche der Psalmen*, 1. Teil, Freiburg/Br. 1896, und Dom Parisot, *Exégèse musicale de quelques titres de psaumes*. Revue biblique internationale 7, Paris 1898, 589–595 und 8, 1899, 117–123.

³¹ Artikel „Antiphon“ in MGG.

³² A. Z. Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz I, Gesänge der jemenitischen Juden*, Leipzig 1914, 42 f.

³³ R. Lachmann, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalem 1940, 72 f.

³⁴ F. Leitner, *Der gottesdienstliche Volksgesang* . . . , 10.

gesang im Niltal³⁵. Aber selbst im deutschen Kinderspiel gibt es Wechseldor- gesang und Frontreigen³⁶, und Curt Sachs gibt ein Verbreitungsbild der Vortragsart über alle fünf Erdteile³⁷. Wechselgesang zwischen zwei Solisten ist in Karelien und bei den Ostjaken in Westsibirien bezeugt³⁸.

Stellen wir nun die Frage, welche Arten des Wechselgesangs im frühen Christentum geübt worden seien, so haben wir uns an die frühchristliche Literatur zu wenden. Die Kirchenväter kommen allerdings als Seelsorger, Exegeten, Chronisten auf den Kirchengesang zu sprechen, zudem entwickelt sich die kirchenmusikalische Termi- nologie nur ganz allmählich. So kommt es, daß nur sehr wenige Zeugnisse eindeu- tige Auskunft über die musikalische Praxis geben, und da diese Zeugnisse meistens die Textverteilung erwähnen — der sang das und jener das —, erfahren wir vor allem etwas über Vortragsweisen mit klarer Textverteilung. Wir können uns hier auf Zeugnisse über den Vortrag der Psalmen beschränken und geben eine Über- sicht über die Vortragsweisen, die bis zum 4./5. Jahrhundert ziemlich eindeutig be- legt sind:

1. Ein einzelner trägt die Psalmenverse vor, die übrigen hören schweigend zu (Cas- sian, *De inst. coenob.* II, 10 u. 12). Eine gemeinsame Schlußformel, etwa Amen oder Alleluja, mag den Vortrag des Psalms abgeschlossen haben.
2. Ein Vorsänger trägt Halbverse vor, die Gemeinde antwortet mit Halbversen (Athanasius, *Apologia de fuga sua*, 24; *Vita S. Auxentii*, 47; Tertullian, *Liber de Oratione*, 27). Diese Vortragsweise bleibt natürlich auf entsprechend angelegte Stücke wie Ps. 136 und das Canticum „*Benedicite*“ beschränkt.
3. Die Gemeinde antwortet auf die Verse des Vorsängers mit einer liturgischen Formel wie Amen, Alleluja (Cassian, *De inst. coenob.* II, 11; Tertullian, *Liber de Oratione* 27).
4. Die Gemeinde antwortet mit einem Kehrsvers auf die Verse des Vorsängers (Augustinus, *Confessiones* IX, 12, 31; *In ps.* 40, 7; *In ps.* 29, 1; *In ps.* 25, 5 und öfter).
5. Auch die Vortragsweise, bei der alle in den letzten Teil der Vorsängerverse ein- fallen, ist einigermaßen sicher belegt (Eusebius, *Hist. eccl.* II, 17. Die Stelle bezieht sich allerdings auf das Singen der Therapeuten. Eusebius glaubt, daß es sich um christlichen Gesang handele, und er mag diese Vortragsweise aus der christlichen Gesangspraxis gekannt haben, für die sie wohl auch durch Apostolische Konstitu- tionen II, 57 belegt ist).
6. Gemeinsamer Psalmengesang dürfte dadurch belegt sein, daß zur Zeit des Jo- hannes Chrysostomus die Gläubigen in Antiochien Ps. 62 und Ps. 140 auswendig kannten (Joh. Chrysostomus, *In ps.* 140). Stellen wie „*psalmum . . . consona voce*

³⁵ Villoteau, *De L'État actuel de l'Art musical en Égypte*. Description de l'Égypte 14, Paris 1826, 254.

³⁶ Unter anderem beim Vortrag des Liedes „*Es kam ein Herr von Ninive*“. F. M. Böhme, *Kinderlied und Kinderspiel in Deutschland*, Leipzig 1897, Nr. 268—288, 508—21.

³⁷ C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, 108 ff. Dabei unterscheidet Sachs die Kulturen, in denen sich grundsätzlich Männer- und Frauenchor beim Frontreigen gegenüberstehen. Vgl. auch die Angaben über die Verbreitung des Wechselgesangs bei Marius Schneider, *Über die Verbreitung afrikanischer Chor- formen*, Zeitschrift für Ethnologie, 69, 78 ff., und Marius Schneider, *Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen . . .*, Zeitschrift für Ethnologie, 70, 295 ff.

³⁸ F. Bose in *AMf* 3, 96 ff.; A. O. Väisänen, *Wogulische und Ostjakische Melodien*. Mémoires de la Société Finno-ougrienne Bd. 73, Helsinki 1937, XXII.

cantavimus“ (Leo Magnus, *Sermo* III, 1) hingegen können sich auch auf einen Wechselgesang beziehen.

7. Als Zeugnis für Wechselchorgesang (und zwar in zwei Sprachen) ist vielleicht eine Stelle bei Theodoret (*Religiosa historia* V) zu deuten³⁹, Psalmvortrag durch geteilten Chor mit Kehrsvers des Volkes wird möglicherweise durch Sozomenus (*Hist. eccl.* V, 19)⁴⁰ bezeugt. In beiden Fällen wird der Begriff „Antiphon“ nicht gebraucht. Eindeutige Zeugnisse für Wechselchorgesang besitzen wir sonst aus dieser Zeit nicht. Angesichts der Eigenart unserer Quellen ist es aber nicht ausgeschlossen, daß es ihn trotzdem gab, zumal er ja dem griechischen wie dem jüdischen Altertum vertraut war. Den frühchristlichen Zeugnissen über „antiphonischen“ Gesang wollen wir einen eigenen Abschnitt widmen.

Der „antiphonische“ Gesang im frühen Christentum

Wir haben zwei Überlieferungen über die Einführung des „antiphonischen“ Gesanges in der Kirche. Die eine führt das „antiphonische“ Singen auf den Bischof Ignatius von Antiochien (gest. um 110) zurück. Ich habe gezeigt, daß diese Überlieferung unglaubwürdig ist⁴¹ und aus kirchenpolitischen Gründen vom Kirchenhistoriker Sokrates in die Welt gesetzt worden sein dürfte⁴². Nach der zweiten und wohlbegründeten Überlieferung ist der „antiphonische“ Gesang um 350 von Flavian und Diodor zu Antiochien in der Kirche eingeführt worden.

Bei diesem Gesang handelt es sich nun nicht um Wechselchorgesang, vielmehr zeigen die frühchristlichen Belege völlig eindeutig, daß man unter der mit dem Begriff „Antiphon“ umschriebenen Vortragsweise einen Wechselgesang zwischen Chor und Volk verstand (zum Unterschied vom Wechselgesang zwischen Solist und Volk). Die Einführung des „antiphonischen“ Gesangs bezeichnete überhaupt den Beginn des Kirchenchors, jedenfalls als einer stehenden Einrichtung. Im Mönchtum wurde dann der Wechselgesang zwischen Chor und Volk zum Wechselchorgesang eingeebnet. Das erste Zeugnis für die Verwendung des Begriffs „Antiphon“ zur Bezeichnung von Wechselchorgesang (es geht hier nicht um die Frage nach dem ersten Zeugnis für Wechselchorgesang überhaupt!) dürfte der Gebrauch der Wendung „*in antiphona dicere*“ bei Caesar von Arles (gest. 542) sein⁴³.

Die Einführung des „antiphonischen“ Gesangs geschieht im Zusammenhang mit den arianischen Wirren offenbar nach dem Vorbild der Arianer, der „antiphonische

³⁹ Migne, *Patrol. graeca* 82,1353 f.: „*Sic enim, inquit, a nobis invicem (παραλλήλων) id quo deest mutuantes, virtutem omnibus partibus absolutam reddemus. Atque ut in foro rerum venalium alius panes vendit, alius olera, hic vestium institor est, ille opifex calceamentorum, a se autem invicem (παραλλήλων) id quo opus habent comparantes, vitam agunt jucundiores: qui enim dat vestem, pro ea calceos accipit, et qui emit olus, vendit panem: ita et nos vicissim oportet pretiosissimas virtutis partes inter nos permutare. Cum in hunc modum qui ejusdem erant linguae exercebantur et decertarent, Deique laudes Graeco sermone celebrarent, cepit alios qui patria lingua loquebantur ejusdem instituti desiderium . . .*“

⁴⁰ Unter der Regierung Julians des Abtrünnigen brachten die Christen von Antiochien die Gebeine des heiligen Babylas an einen Ort außerhalb der Stadt. „*Quo quidem tempore aiunt viros simul ac mulieres, juvenes ac virgines, senes ac pueros, qui loculum martyris trahebant, sese invicem (ἀλλήλοις) cohortantes, psalmos per totum iter cecinisse: specie quidem ut laborem cantu sublevarent, reipsa vero, zelo quodam et pietatis aestu succensos, eo quod princeps non idem cum ipsis de Deo sentiret. Praecinebant autem caeteris ii qui psalmos apprime callebant; multitudo deinde respondebat cum concentu (εν συμφωνία) et hunc versiculum (την ᾠσιν) succinebat: Confusi sunt omnes, qui adorant sculptilia, qui gloriantur in simulacris*“ (Ps. 96, 7). Migne, *Patrol. graeca* 67, 1275 f.

⁴¹ RQ 48, 153 f.

⁴² RQ 48, 157 ff.

⁴³ Reg. ad Mon. 21. Migne *Patrol. lat.* 67, 1102.

Gesang“ ist ursprünglich apologetischer Gesang. Aus den frühchristlichen Zeugnissen für „Antiphon“ geht weiterhin hervor, daß der Begriff im Zusammenhang mit Psalmen- wie mit Hymnengesang gebraucht wurde und daß die Kehrverse zum „antiphonischen“ Gesang ursprünglich nichtbiblisch waren. Das wichtigste Zeugnis, das wir für die Einführung des „antiphonischen“ Gesangs haben⁴⁴, sagt ausdrücklich „*illam psalmodiam speciem, quas antiphonas dicimus, illi (Flavian und Diodor) ex Syrorum lingua in Graecam transtulerunt*“, und das war nur bei nichtbiblischen Texten nötig. Sonst hätte man sich an den vertrauten Septuagintatext halten können, zumal „*es sich um einen Gesang handelte, bei dem das Volk mitsingen sollte und mitgesungen hat*“, das „*geht aus allen Zeugnissen hervor*“⁴⁵. Natürlich wird man fragen, was denn wohl in der Mitte des 4. Jahrhunderts „*ex Syrorum lingua in Graecam*“ übertragen worden sein kann. Das Aufblühen der syrischen Hymnendichtung in dieser Zeit ist nun gerade eines der größten Ereignisse der christlichen Literaturgeschichte überhaupt, und bereits Anton Baumstark hat darauf hingewiesen, daß die syrische Kirche „*spätestens in der Umwelt des hl. Ephrem (gest. 363), wo nicht schon in derjenigen Bardesans*“ begann, nichtbiblische Hymnenstrophen in die Psalmen einzuschieben⁴⁶. Ich habe ferner auf Zeugnisse verwiesen, nach denen im alten Mönchtum „*Hymnen, Antiphonen, Troparien*“ abgelehnt wurden⁴⁷, und auch in der Gemeinde von Caesarea stieß die Einführung des „antiphonischen“ Gesangs auf Widerstand⁴⁸; warum eigentlich? Schließlich sind alle Kehrverse, die im 4./5. Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Begriff „Antiphon“ zitiert werden, in der Tat nichtbiblisch, vor allem wird die kleine Doxologie genannt. Nirgends wird in den Zeugnissen des 4./5. Jahrhunderts ein biblischer Kehrsvers als „Antiphon“ bezeichnet⁴⁹, und das ist eigentlich verwunder-

44 Nicetas Choniates (Akominatos), *Thesaurus fidei* 5, 30, Migne *Patrol. graeca* 139, 1390: „*Caeterum per id tempus Antiochiae florebant, et virtute scientiaque celebres habebantur Flavianus et Diodorus, quorum ille Antiocheno episcopatu, hic Tarsensi postea praefectus est. Atque ut Theodorus Mopsuestenus scribit, illam psalmodiae speciem, quas antiphonas dicimus, illi ex Syrorum lingua in Graecam transtulerunt, et omnium prope soli admirandi huius operis omnibus orbis christiani hominibus Auctores apparuerunt.*“ Migne gibt nur die lateinische Übersetzung, die griechische Vorlage findet sich in einem Manuskript der Bibliothèque nationale in Paris. Die Herausgeber der *Paléographie musicale* schreiben dazu: „*Comme les termes exactes sont ici d'une importance décisive, nous avons comparé la traduction de Morel avec le texte grec du manuscrit 1234 de la Bibliothèque nationale. La version de Morel est d'une fidélité parfaite*“ (*Paléographie musicale*, Bd. 6, 20). Der Bericht des Theodor von Mopsuestia, auf den Akominatos sich bezieht, ist nicht erhalten. Theodor galt als ein Urheber des Nestorianismus und wurde 553 als Häretiker verurteilt. Für die Zuverlässigkeit des Akominatos vgl. RQ 48, 155.

45 RQ 48, 156.

46 *Psalmenvortrag und Kirchengedichtung des Orients*. Gottesminne 7, Hamm/Westf. 1913, 542.

47 RQ 48, 162 ff.

48 Vgl. RQ 48, 169.

49 Auch in der *Peregrinatio Aetheriae* nicht, auf die Lipphardt sich (S. 136) beruft und die ich in meinem Aufsatz (S. 162) herangezogen habe. Die Pilgerin spricht bei ihrer Schilderung der Liturgie in Jerusalem einundzwanzigmal von „*ymni vel, et, seu, aut, nec non antiphonae*“, achtmal von „*psalmi et, vel antiphonae*“. Die „*Psalmi et antiphonae*“ werden von den „*psalmi responsorii*“ unterschieden („*dicuntur ymni et psalmi respondentur, similiter et antiphonae*“, 24, 1; „*dicuntur psalmi responsorii, vicibus antiphonae*“, 27, 8. *Silviae vel potius Aetheriae Peregrinatio ad loca sancta*, ed. W. Heraeus. Sammlung vulgärlateinischer Texte, 1. Heft. Heidelberg 1908). Nur einmal wird ein Text erwähnt, „*totus populus . . . cum ymnis vel antiphonis respondentibus semper: Benedictus qui venit in nomine Domini*“ (31, 2). Das „*Benedictus . . .*“ wird nicht als Antiphon bezeichnet, es gibt wohl weniger den gesungenen Text selber als das Thema an, das die „*ymni et antiphonae*“ anschlagen. Sodann ist aber auch die Begrüßung eines Gastes oder eines Verehrungswürdigen als eines „*Gesegneten des Herrn*“ eine im jüdischen Volksleben und vielleicht auch darüber hinaus schon früh verbreitete Grußformel (vgl. E. Kalt, *Biblisches Reallexikon* I, 214, Artikel „*Begrüßung*“), die in der Heiligen Schrift in mehreren Fassungen vorkommt (vgl. etwa Gen. 2. 31; Ps. 117. 26; die vier Evangelien geben den Benedictus-Gesang des Volkes am Palmsonntag in vier Varianten), davon unabhängig überliefert wird und noch in einem anderen Pilgerbericht als „*Antiphon*“ auftaucht: Im 6. Jh. wurden Pilger in Abila vom Volke in ägyptischer Sprache mit der „*Antiphon*“ „*Benedicti vos a Domino, et benedictus adventus vester, hosanna in excelsis*“ begrüßt (*Antonini Placentini Itinerarium*, Migne, *Patrol. latina* 72, 912 f.). Als Bibelzitat wäre

lich genug, da es doch nahelag, mit der zunächst apologetisch und außerliturgisch geübten „antiphonischen“ Vortragsweise zumindest dann auch biblische Kehrverse nach Art der längst zur Solopsalmodie gebrauchten zu verbinden, als diese Vortragsweise in den Kirchenraum und in die Liturgie übertragen wurde; das geschah noch im 4. Jahrhundert. Aber auch apologetischer Gesang mit biblischem Kehrsvers wird nicht „antiphonisch“ genannt⁵⁰. Dem Begriff „Antiphon“ muß ein Beigeschmack von Apologie und Häresie angehaftet haben, und es sei in diesem Zusammenhang noch einmal auf den Gebrauch des Wortes im Sinne von „Widerspruch“ bei Eusebius hingewiesen⁵¹.

Das alles heißt aber nicht, daß ich „die nichtbiblische hymnische Antiphon“ schlechthin „als älter“ ansehe. Ich habe lediglich gezeigt, daß die biblischen Kehrverse ursprünglich nicht mit dem Begriff „Antiphon“ bezeichnet wurden.

Zur Formenlehre des Gregorianischen Gesangs

In meinem Aufsatz *Musikalische Formen der Officiumsantiphonen*⁵² habe ich zu zeigen versucht, daß die „Antiphonie“ keine musikalische Form ist. Lipphardt mißversteht mich also völlig, wenn er mir vorwirft, daß ich „die Grenzen von Antiphonie und Psalmodie“ verwische. Das Problem „Formenlehre der Officiumsantiphonen“ betrifft aber nicht nur die Officiumsantiphonen allein, sondern den Gregorianischen Gesang überhaupt, und es scheint mir so bedeutsam, daß ich Lipphardts Mißverständnis zum Anlaß nehmen möchte, es hier in Kürze darzulegen. Als die „Formen“ des Gregorianischen Gesangs pflegt man im allgemeinen die Officiumsantiphonen und -responsorien, die Introiten, Gradualien, Offertorien usw., man möchte sagen: die Gattungen des Gregorianischen Gesangs zu betrachten. Zwar hat z. B. Wagner in seiner Gregorianischen Formenlehre⁵³ auf verschiedenartige Gruppen von Melodien innerhalb der einzelnen Gattungen und auf Zusammenhänge zwischen verschiedenen Gattungen hingewiesen, daß z. B. „spätere Schöpfungen“ innerhalb des Repertoires der Officiumsantiphonen sich „an die responsorialen Formen anlehnen“⁵⁴. Eben Wagner hat aber geradezu den Lehrsatz aufgestellt, daß im Gregorianischen Gesang musikalische Form und liturgische Funktion sich entsprechen: „Die Gleichsetzung der musikalischen Form mit ihrer rituellen Umgebung“ im Gregorianischen Gesang, sagt er, „gehört zu den bemerkenswertesten Tatsachen der Musikgeschichte“⁵⁵. Wagners „Gregorianische Formenlehre“ ist bis heute die klassische Formenlehre des Gregorianischen Gesangs. Die Gleichsetzung von Gattung und Form ist üblich geblieben, obwohl gelegentlich Ansätze zu einer neuartigen Betrachtungsweise zu verzeichnen sind. Vor allem ist

diese Antiphon eine Häresie gewesen! Als Beweis gegen den nichtbiblischen Text der frühen Antiphonen kann also das Zeugnis bei Aetheria — und es wäre das einzige — nicht in Anspruch genommen werden. Übrigens hat schon A. Baumstark die Antiphonen in der *Peregrinatio Aetheriae* für nichtbiblisch gehalten und in Zusammenhang mit der syrischen liturgischen Poesie gesehen (*Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, 3, Heft 3/5, Paderborn 1910).

⁵⁰ Vgl. oben Anm. 40.

⁵¹ Vgl. oben Anm. 18.

⁵² Kirchenmusikalisches Jahrbuch 37, 1953, 7—33.

⁵³ *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Band 3, Leipzig 1921.

⁵⁴ Ebda. 305.

⁵⁵ Ebda. 15.

hier Paolo Feretti mit seiner *Estetica Gregoriana*⁵⁶ zu nennen. Er unterscheidet im Kapitel *Della melodia gregoriana in genere* Eigenmelodien (*Melodie originali*), typische Melodien (*Melodie-Tipo*) und aus bestimmten, wiederkehrenden „Formeln“ mosaikartig zusammengesetzte Cento-Melodien (*Melodie-Centoni*), er handelt aber dann wieder die Gattungen als Formen ab⁵⁷.

Untersuchungen einzelner Gattungen des Gregorianischen Gesangs haben zwar wesentliche Erkenntnisse für eine Gregorianische Formenlehre erbracht; aber auch die hier vor allem zu nennende, viel zu wenig bekannte Arbeit von Walter Howard Frere, die vorzüglich für die Responsorien des Officiums wichtig ist⁵⁸, sieht die Melodien letzten Endes als irgendwelche Zusammensetzungen aus irgendwelchen Teilen an und stellt eigentlich nicht die Frage nach der Form. François Auguste Gevaerts bekanntes und zu den Standardwerken zählendes Buch über die Antiphonen⁵⁹ dagegen gibt für die Formenlehre wenig her. Gevaert hat 47 „*Thèmes*“ in den Officiumsantiphonen registriert, die er als eine Art „Leitmotive“ betrachtet⁶⁰ und deren Verarbeitung und Durchführung in den umfangreicheren Melodien darin bestehe, „à répéter le thème, à le prolonger, à le broder, et subsidiairement à y introduire des transitions tonales et modales“⁶¹.

Selbstverständlich sind die Formen des Gregorianischen Gesangs nicht unabhängig von den Gattungen, selbstverständlich bestehen Zusammenhänge zwischen beiden, und Wagners oben zitierte Feststellung trifft jedenfalls insofern zu, als etwa die Officiumsantiphonen einen Formenschatz umfassen, der sich nicht mit dem Formenschatz z. B. der Officiumsresponsorien deckt. Aber die Gattungen des Gregorianischen Gesangs sind nicht musikalische Formen, und sie schließen durchweg verschiedene Formen ein. Die Gattungsnamen sind z. T. liturgische Ortsbezeichnungen, wie Introitus, Offertorium usw.; z. T. gehen sie auf bestimmte Vortragsweisen zurück, wie Responsorium und Antiphon; z. T. wird die Bezeichnung vom Text bestimmt, wie etwa beim Hymnus, beim Canticum, und alle diese Begriffe haben auch noch eine Geschichte. Eine schlichte, kurze Allelujaantiphon hat aber nun einmal nicht die gleiche musikalische Form wie die O-Antiphonen, andererseits finden wir z. B. unter den Introitus solche, die zu gewissen Officiumsantiphonen, und andere, die zu bestimmten Responsorien gehören. Gerade die Officiumsantiphonen sind wegen ihrer Mannigfaltigkeit und weil es sich dabei zum großen Teil um schlichtere Melodien handelt, als Ausgangspunkt für eine Formenlehre des Gregorianischen Gesangs geeignet.

Ich habe in meinem oben erwähnten Aufsatz versucht, von den Officiumsantiphonen ausgehend, den Entwurf einer solchen Formenlehre zu geben. Dabei ergab

⁵⁶ Roma 1934.

⁵⁷ Gerade mit seinem Begriff der Cento-Melodien tastet Feretti aber nach gewissen formalen Merkmalen, die quer durch verschiedene Gattungen des Gregorianischen Gesangs gehen, wenn auch seine Vorstellung von diesen Cento-Melodien verfehlt ist: „Cento“ ist ein Begriff der Literaturgeschichte und bezeichnet eine Dichtung, die aus Bruchstücken fremder Dichtungen zu einem neuen Ganzen mit neuem Sinn zusammengesetzt ist. Diese Bruchstücke sind nicht geläufige Formeln, sondern Zitate. Feretti verweist dann auch von seinen Cento-Melodien auf das Potpourri (S. 109). Ferettis Centotheorie ist eine bezeichnende Fehlleistung unlebendiger Überanalyse. In den fraglichen Melodien wird nicht zitiert, noch werden feste, typische, konzise Formeln „wie ein Mosaik“ zusammengefügt. Vielmehr handelt es sich um „freie Zeilenfolgen“ und „freie Strophenfolgen“, die sich keineswegs etwa nur im Gregorianischen Gesang finden!

⁵⁸ *Antiphonale Sarisburiense*, Introduction, London 1923/25.

⁵⁹ F. A. Gevaert, *La Mélodie antique dans le Chant de l'église latine*, Gand 1895.

⁶⁰ Ebda. 125.

⁶¹ Ebda. 143.

sich ein sehr vielgestaltiges Bild. Neben den Formen zeigten sich Stilisierungsprinzipien, die in den verschiedensten Formen wirksam sind. Das wichtigste Stilisierungsprinzip ist das der Psalmodie: „Bestimmte Formeln und formelhafte Wendungen machen das Bezeichnende der Weise aus, sie sind gleichsam die ‚Brennpunkte‘ des musikalischen Geschehens. Der übrige Melodieverlauf tritt demgegenüber in den Hintergrund“; am geläufigsten sind uns diese Partien als schlichte Reperkussion auf einem Tenor. „Der Gebrauch der Formeln und bezeichnenden Wendungen“ bei der Psalmodie ist „zum Unterschied von der Lektionspraxis nicht von der Interpunktion des Textes abhängig, ihre Aufeinanderfolge ist bei allen Melodien einer Weise festgelegt, sie werden nicht untereinander ausgetauscht“⁶². Das Stilisierungsprinzip der Psalmodie wird bei sehr verschiedenartigen Melodien gebraucht. So können z. B. Lieder oder liedhafte Melodien verpsalmodiert, die Zeileneingänge zu Initien, die Zeilenschlüsse zu Klauseln werden⁶³. Auch die Psalmodie ist also keine Form, sondern Stilisierungsprinzip, das aber formbestimmend sein kann. In den O-Antiphonen ist es formbestimmend. Es sei hier angefügt, daß neuere Untersuchungen mich zur Unterscheidung zweier Arten von Psalmodie bringen, deren eine durch blumenhafte, melismatische Klauseln, deren andere eher durch knappe, bezeichnende Melodiewendungen gliedert⁶⁴.

Die Gregorianische Formenlehre ist ganz und gar nicht eine selbstgenügsame Spielerei für Systematiker aus Leidenschaft. Erst durch Erkenntnis der verschiedenen Formen innerhalb der einzelnen Gattungen des Gregorianischen Gesangs kann es wirklich gelingen, den Gregorianischen Gesang als etwas historisch Gewordenes zu begreifen.

Römische und fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesangs

Wir wenden uns nunmehr dem „Zentralproblem des Gregorianischen Gesanges“, der Frage nach den beiden Überlieferungen zu und haben es zunächst mit der Terminologie zu tun: Stäblein hatte, als er die Diskussion um die beiden Überlieferungen eröffnete, zwischen „altrömischem“ und „neurömischem Gesang“ unterschieden. Demgegenüber schlug ich vor, jeweils „nicht von einem ‚Gesang‘, sondern von einer Überlieferung zu sprechen, unsere eigene Tradition (den ‚neurömischen‘ Gesang Stäbleins) auf Grund des bibliographischen Befundes . . . als fränkische Überlieferung, beide Überlieferungen als ‚Gregorianischen Gesang‘ zu bezeichnen“⁶⁵, denn in der Tat haben wir es ja nicht mit zwei verschiedenen „Gesängen“ zu tun, wie etwa beim Ambrosianischen und Gregorianischen Gesang, sondern um zwei verschiedene Überlieferungen des einen Gesangs, und von diesen beiden Überlieferungen ist die altrömische oder römische sicher nicht weniger ‚gregorianisch‘ als die andere; also empfiehlt es sich, den traditionellen Begriff für beide Überlieferungen festzuhalten.

⁶² Psalmodie als melodisches Gestaltungsprinzip, Musik und Altar 5, 39 ff.

⁶³ Ein bezeichnendes Beispiel dafür in Musik und Altar 5, 42.

⁶⁴ Vgl. meinen Aufsatz *Eine unbekannt Melodie zu den Laudes regiae . . .*, der voraussichtlich im KmJb 42 (1958) erscheinen wird.

⁶⁵ KmJb 38, 5, Anm. 4.

Merkwürdigerweise ist aber nur die Tatsache beachtet worden, daß ich die eine Überlieferung als „fränkische“ bezeichnet habe. Wiederum muß ich hier Lipphardt nennen, der sagt: „Hucke spricht nicht mehr von einer *neurömischen Fassung*, sondern nennt diese einfach die ‚fränkische‘“⁶⁶. Abgesehen davon, daß ich überhaupt erst vorgeschlagen habe, von „Überlieferungen“ oder „Fassungen“ an Stelle von „Gesängen“ zu reden, habe ich es mir so einfach nicht gemacht. Vielmehr habe ich meine Terminologie eingehend begründet⁶⁷ und sie zunächst ganz unabhängig von meiner These eingeführt, daß die fränkische Überlieferung fränkischen Ursprungs sei. Allein auf Grund des bibliographischen Befunds, wie ihn Huglo dargelegt hat⁶⁸, ergibt sich diese Bezeichnung klar und wie selbstverständlich, selbst wenn die fränkische Überlieferung nicht im Frankenreich entstanden wäre; das setzt die Bezeichnung ja gar nicht implicite voraus.

Stäblein und Smits van Waesberghe sprechen statt dessen von einem „Gregorianischen“ und einem „Altrömischen Gesang“⁶⁹, eine Terminologie, die mir aus den oben dargelegten Gründen nicht glücklich scheint, ebensowenig wie Stäbleins neuerer Vorschlag „Franko-römischer Gesang“⁷⁰. Das „Römische“ kommt ja auch in der Bezeichnung „gregorianisch“ zum Ausdruck. H. Schmidt⁷¹ spricht von „gregorianischer und stadtrömischer Überlieferung“. Diese Bezeichnungen scheinen mir noch weniger geeignet: Für das Adjektiv „gregorianisch“ kann man sich, wenn man es zu „Gesang“ stellt, auf eine ehrwürdige Tradition berufen, nicht aber in Verbindung mit „Überlieferung“, wobei es auch noch einen näher spezifizierten Sinn bekommt und ganz ungerechtfertigt einen Gegensatz zu einer anderen, eben der „stadtrömischen“ Überlieferung herstellt. Außerdem ist durch die Untersuchungen von Huglo erwiesen, daß die „altrömische“ oder „römische“ Überlieferung eben nicht stadtrömisch ist.

Ich sehe keinen Grund, warum wir beide Überlieferungen nicht unter dem Namen „Gregorianischer Gesang“ zusammenfassen (das bedeutet ja nicht, daß er vom hl. Gregor stamme) und die beiden Überlieferungen eben als Überlieferungen, Traditionen, Fassungen dieses Gesangs bezeichnen sollten. Anstatt von „altrömischer“ Überlieferung zu sprechen, möchte ich aber aus praktischen Gründen jetzt vorschlagen, den Begriff „römische“ Überlieferung zu gebrauchen. Im folgenden bezeichne ich die römische Überlieferung kurz als R, die fränkische als F.

Das Verhältnis der beiden Melodieüberlieferungen zueinander

In meinem Aufsatz *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*⁷² bin ich der Frage nach dem Verhältnis von F zu R nachgegangen. Ich fragte: Sind die fränkischen Melodien das Ergebnis einer konsequenten Bearbeitung, und wenn ja, einer Bearbeitung der uns vorliegenden Melodien von R? Sind dann also die Melodien von R noch die gleichen wie zur Zeit der Spaltung beider

⁶⁶ JbLH 2, 137.

⁶⁷ AMw 12, 75.

⁶⁸ *Le chant ‚vieux-romain‘. Liste des manuscrits et témoins indirects. Sacris erudiri* 6, 96–124.

⁶⁹ Musik und Altar 10, 132.

⁷⁰ MGG IV, 1062.

⁷¹ Vgl. oben Anm. 2.

⁷² AMw 12, 74–87.

Überlieferungen, sind es vielleicht sogar noch die gleichen wie zur Zeit Gregors I.? Oder sind sie verderbte Fassungen älterer Melodien oder etwa Spätzeugnisse einer Improvisationspraxis, die uns durch die fränkischen Melodien in einem früheren Stadium überliefert ist? Wird das früheste Stadium vielleicht von F selbst präsentiert, bewahrt uns R lediglich spätere Fassungen der gleichen Melodien? Ich habe sodann die Gradualien in beiden Überlieferungen eingehend untersucht, habe außerdem eine Gruppe von Tractusmelodien herangezogen und bin zu dem Ergebnis gekommen: „Über das Verhältnis der fränkischen zur altrömischen Überlieferung läßt sich nach dem Vergleich vor allem der Gradualien zusammenfassend sagen: Die fränkischen Melodien sind im allgemeinen konsequente Bearbeitungen der altrömischen Melodien, wobei die Struktur der Melodien bewahrt, die Melodiekurve im einzelnen jedoch weitgehend umgestaltet wurde...“⁷³. „Während in fränkischer Überlieferung die Melodien von Anfang an mit einer bewunderungswürdigen Treue bewahrt worden sein müssen, zeigt die altrömische Überlieferung die Spuren normierender Eingriffe und Variantenbildung noch nach der Spaltung beider Traditionen“⁷⁴. Diese letzte Feststellung bezieht sich vor allem auf die Gradualverse des 5. Tons, in denen sich „bei einigen Melodien Abweichungen“ finden, „die, jedenfalls im Bereich der Gradualien und ihrer Verse, ungewöhnlich sind“⁷⁵. Ich habe also nicht behauptet, R überliefere überall die Melodien in älterer und ursprünglicherer Form. Vielmehr habe ich ausdrücklich gezeigt, daß in gewissen Melodiegruppen — und bei den Gradualien gilt das für die Gradualverse des 5. Tons — in R nach Abspaltung von F verändert wurde, d. h. diese Melodien sind, jedenfalls was ihre Struktur angeht, in F besser überliefert. Ich habe auch gezeigt, daß man in der Regel feststellen kann, ob Änderungen nach dem Auseinandergehen beider Traditionen hier oder dort eingetreten sind, wo also die bessere Überlieferung ist, und daß sich bei vielen Melodien mit ziemlicher Sicherheit durch Vergleich feststellen läßt, welchen Aufbau sie beim Auseinandergehen beider Überlieferungen gehabt haben⁷⁶.

Smits van Waesberghe hat in seinem Referat in Oxford festgestellt, daß wir bezüglich des Verhältnisses zwischen den Melodien beider Überlieferungen übereinstimmen. Eine andere Meinung vertreten Schmidt und Lipphardt. Schmidt untersucht die Tractusmelodien des 2. Tons in beiden Überlieferungen⁷⁷. Er weist darauf hin, daß die römischen Handschriften unsorgfältig und flüchtig geschrieben sind. Die fränkischen Melodien sind „in vielfacher Hinsicht differenzierter und individueller“ als die römischen⁷⁸. F hebt sich von R durch die „Trennung zwischen großen, jeweils unverändert wiederkehrenden Melismen und einer mehr neumatisch angelegten Partie“ ab. In R werden die Formelgrenzen verwischt⁷⁹, die Melismen können auf mehrere Silben zergliedert werden⁸⁰. In F dagegen ist „der Bau der einzelnen Melismen und ganzer Formeln . . . so typisch, daß man den gesamten Formelbestand

⁷³ Ebda. 86.

⁷⁴ Ebda. 87.

⁷⁵ Dazu vgl. ebda. 83.

⁷⁶ *Cantus gregorianus*, in: H. Schmidt, *Hebdomada sancta* II, Roma 1957, 916 ff.

⁷⁷ *Die Tractus des zweiten Tones in gregorianischer und stadtrömischer Überlieferung*. Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag, Bonn 1957, 283—302.

⁷⁸ Ebda. 291.

⁷⁹ Ebda. 292.

⁸⁰ Ebda. 298.

klassifizieren, eine jede Formel ihrer Anlage nach einem ganz bestimmten der fünf Versabschnitte zuordnen kann“⁸¹. In R werden die Formeln „einfach idealisiert zu einem der bereits bekannten Melismen“⁸². Die Mediante erscheint in R in einigen Versen versetzt, in anderen Versen ist eine neue hinzugekommen, so daß sich eine neue Aufteilung der Verse ergibt. So im Tractus „*Qui habitat*“ gleich hinter dem ersten Wort am Versanfang, was doch nicht gerade auf Echtheit und Ursprünglichkeit dieser Fassung schließen läßt⁸³. Schmidt vermutet, wenn ich ihn recht verstehe, „daß die römische Version in enger Anlehnung an die gregorianische Fassung als ein neuer Dialekt liturgischen Chorals entstanden ist“⁸⁴. Er fügt hinzu: „Das Ergebnis . . ., daß Codex St. Gallen 359 ein früheres, ursprünglicheres Stadium der Melodien als Codex Vat. lat. 5319 (ein Zeuge von R) vermittelt, ist und bleibt eine Hypothese, allerdings eine solche, die den Vorzug hat, sich aus den Melodien selbst ergeben zu haben“. „Was die Frage eines etwaig fränkischen Ursprungs der Gregorianik angeht, so ergibt sich aus dem Gesagten von selbst, daß als gemeinsame Quelle für beide Versionen nur Rom in Betracht kommt“⁸⁵. Diese Folgerung ergibt sich in der Tat notwendig, denn wenn F älter ist, kann sie nicht aus dem Frankenreich stammen. Schmidt verweist sodann noch auf den Tractus „*Eripe me*“, der nach dem Zeugnis eines Pseudo-Alkuin „*nuperrime compilatum*“⁸⁶, also doch wohl im Frankenreich entstanden ist und eine durchaus regelmäßige Melodie hat. Nun hat zwar meine These ebenfalls „den Vorzug, . . . sich aus den Melodien selbst ergeben zu haben“, aber gerade das wird den Außenstehenden verwundern, und er wird sich fragen, wie denn aus der Betrachtung der gleichen Melodien so verschiedenartige Schlüsse gezogen werden können. Aber Schmidt ist durch die Enge seines Untersuchungsmaterials zu einem sehr verzeihlichen falschen Schluß geführt worden. Er setzt stillschweigend voraus, daß beide Überlieferungen nach der Spaltung fest und unveränderlich blieben, und diese Voraussetzung trifft nicht zu, wie ich in meinem Aufsatz über die beiden Melodieüberlieferungen nachgewiesen habe. Dadurch wird das Problem natürlich kompliziert, und man ist darauf angewiesen, Beispiele mit durch Umsingen, Zersingen und Bearbeitung unzerstörten, eindeutigen Merkmalen für das höhere Alter einer von beiden Überlieferungen zu finden. Ich habe auf solche Beispiele hingewiesen und möchte hier nur eines noch einmal erwähnen, das besonders klar spricht: Innerhalb einer Gruppe von Gradualien mit der gleichen Weise fällt in R das Graduale „*Exsurge Domine*“ vom Montag der Karwoche dadurch auf, daß der Anfang der Melodie eine Quinte zu hoch steht und tongetreu dem Anfang eines anderen Graduale folgt; im zweiten Teil springt die Melodie in die richtige Lage und die richtige Weise zurück. In F beginnt das Graduale „*Exsurge Domine*“ in der „richtigen“ Lage. Da, wo die römische Melodie in die richtige Lage zurückspringt, rutscht die fränkische Melodie eine Quinte zu tief. Das ist nur so zu erklären, daß diese römische Melodie die Vorlage dieser fränkischen Melodie war. Es wurde bemerkt, daß die römische Melodie irregulär

81 Ebda. 298.

82 Ebda. 299.

83 Ebda. 296.

84 Ebda. 301.

85 Ebda. 302.

86 *De div. off.* 18, Migne *Patrol. lat.* 101, 1209.

begann. Deshalb wurde der Anfang in die richtige Lage gerückt, die folgenden Abschnitte der Melodie gerieten konsequenterweise zu tief, und so kam es zu dem völlig irregulären Schluß dieses Graduale in F, der ein Unicum ist und keine Parallele hat.

Die einzelnen Beobachtungen Schmidts über das Verhältnis der Tractusmelodien hier und dort sind durchaus treffend. Die Tractusmelodien sind im allgemeinen in F besser überliefert als in R, genau wie eine Reihe von Gradualversen des 5. Tons. Mehr noch: die Abweichungen zwischen den Tractus in beiden Überlieferungen entsprechen sehr genau denen in Gradualversen des 5. Tons, wie ich sie zu zeigen versucht habe⁸⁷; auf diesen Zusammenhang habe ich inzwischen an anderer Stelle hingewiesen⁸⁸ und auch darauf, daß beide Melodiekomplexe stilistisch (und formal) eng benachbart sind. Es handelt sich bei dem, was Schmidt richtig beobachtet, um die oben erwähnten „Spuren normierender Einflüsse und Variantenbildung“ in R, um Zersingungserscheinungen vor allem.

Daß Schmidts Schlüsse über das Verhältnis von F zu R falsch sind, zeigt aber auch ein Vergleich der Tractus des 8. Tons in beiden Überlieferungen, die er nicht behandelt, und zwar bei den Cantica der Osternacht, die ich in meinem Aufsatz herangezogen habe⁸⁹. Die Osternachtscantica „*Cantemus Domino*“, „*Attende caelum*“, „*Vinea facta est*“ und „*Sicut cervus*“ haben mit Benutzung formelhaften Melodiematerials in F nachgeschaffene Melodien, die formal und stilistisch von den anderen Tractus durchaus abweichen⁹⁰. Sie sind in R aus F übernommen, und R zeigt auch bei diesen Melodien, daß sie „weniger streng, weniger exakt“ ist. Bei diesen Melodien repräsentiert F ohne jeden Zweifel „ein früheres, ursprünglicheres Stadium der Melodien“ als R. Aber gerade daß in diesem Falle der Vergleich der Melodien beider Überlieferungen ein so völlig anderes Bild als bei den meisten Melodien gibt, zeigt, daß hier nicht das gewöhnliche Verhältnis beider Überlieferungen zueinander vorliegt. Daß der im Frankenreich nachkomponierte Tractus „*Eripe me*“ hingegen formal und stilistisch ganz im Rahmen der übrigen Tractus bleibt, bemerkt Schmidt mit Recht, und auch ich selbst habe wiederholt darauf hingewiesen⁹¹. Dieser Tractus zeigt wieder einmal, wie vorsichtig man mit Schlüssen über das Verhältnis von F zu R sein muß. Ich habe an vielen Beispielen gezeigt, daß die Melodien von R in F sehr getreu nachgebildet wurden, und aus dem Fall des Tractus „*Eripe me*“ lernen wir, daß es das auch bei Neukompositionen gibt. Vermutlich ist dieser Tractus zeitlich und örtlich näher der fränkischen Überlieferung selbst entstanden als die Osternachtscantica, die Liturgieforschung scheint uns in dieser Frage bisher nicht weiterhelfen zu können. Der Tractus „*Eripe me*“ ist aber nicht nur kein Zeuge gegen meine These, sondern ein klarer Zeuge dafür. Daß dieser Tractus im Frankenreich entstanden ist, müssen wir aus der oben erwähnten Stelle bei Pseudo-Alkuin schließen. Er findet sich aber nur in F, und zwar an der Stelle, wo in R der ältere Tractus „*Qui habitat*“ steht. Wie in aller Welt soll es

⁸⁷ AMw 12, 83 ff.

⁸⁸ *Hebdomada sancta* II, 930.

⁸⁹ AMw 12, 86.

⁹⁰ *Hebdomada sancta* II, 946 ff.

⁹¹ *Hebdomada sancta* II, 932 u. 947.

möglich sein, daß der ältere Tractus in der jüngeren Überlieferung an Stelle des jüngeren Tractus in der älteren Überlieferung steht?

Lipphardt sagt in seinem Literaturbericht zu meiner These: „*Ein entscheidendes Argument gegen die von Hucke und Stäblein behauptete Priorität der sogenannten altrömischen Fassung ist die Tatsache, daß Antiphonen, die im Frankenreich im Auftrag Karls d. Gr. aus dem Griechischen für die Laudes von Epiphanie übertragen wurden, ebenfalls mit den stilistischen Merkmalen der altrömischen Fassung im Antiphonar Vat. Bas. B 79 erscheinen*“⁹². Hier habe ich noch einmal daran zu erinnern, daß nach meiner Untersuchung die Dinge eben nicht so einfach liegen, daß man schlechthin von einer „*Priorität*“ der einen oder anderen Fassung sprechen könnte. Sodann verweise ich noch einmal darauf, daß ich in dem Aufsatz, den Lipphardt hier bespricht, ausdrücklich auf die auch oben erwähnten Cantica der Oster-nachtsliturgie hingewiesen habe, die fränkischen Ursprungs und von R übernommen sind, und ich habe an anderer Stelle inzwischen auf weitere Stücke aufmerksam gemacht, bei denen einstweilen nicht zu entscheiden ist, ob R oder F der gebende Teil gewesen ist⁹³. Es ist also grundsätzlich mit der Möglichkeit zu rechnen, daß R in F entstandene Melodien übernommen hat. Was nun die fraglichen Laudesantiphonen von Epiphanie angeht, so glaube ich nicht, daß wir bei ihnen von „*den stilistischen Merkmalen der altrömischen Fassung*“ sprechen können, weil bisher keine Untersuchung der Officiums melodien in beiden Überlieferungen vorliegt, geschweige denn eine Erkenntnis über „*stilistische Merkmale*“ der beiden Überlieferungen in den Officiums melodien. Von den Melodien der Meßliturgie her gesehen, ergibt sich beim Vergleich der Antiphonen in beiden Überlieferungen der Eindruck einer weitgehenden Übereinstimmung, wie sie bei Melodien, die aus R nach F gekommen sind, nicht üblich ist.

Lipphardt verweist für die Entstehung der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs nochmals auf seine Hypothese: „*Im Unterschied von den genau kodifizierten Melodien des Nordens ist die Tradition des mediterranen Südens freier und improvisatorischer, dadurch entstehen italische Sonderfassungen, deren Endstadium die römischen Bücher des 11.–13. Jhs. darstellen*“⁹⁵. Diese Hypothese ist einerseits angesichts der Studien von Huglo nicht zu halten, andererseits habe ich unter ausdrücklicher Erwähnung von Lipphardts Hypothese dargelegt, daß auch die Melodien selbst eine solche Hypothese nicht zulassen; dazu hat sich Lipphardt nicht geäußert. Ich habe gezeigt, daß es in Teilen des gregorianischen Repertoriums Anzeichen für eine regulierte Improvisationspraxis, daß es aber auch andersartige Melodiegruppen gibt, wie typische Weisen usw. Es kann also nicht von Improvisation überall und im gesamten Gregorianischen Gesang die Rede sein⁹⁶, und eine Erklärung der beiden Überlieferungen durch Improvisation ist unmöglich.

Entstehung und Aufgabe der römischen Schola cantorum

Ich wende mich nunmehr der Darstellung zu, die Smits van Waesberghe über die Entstehung von F gibt. Sie geht aus von einem Hinweis auf die seit etwa 400

⁹² JbLH 2, 138.

⁹³ *Hebdomada sancta* II, 939 u. passim.

⁹⁵ JbLH 2, 137.

⁹⁶ *Improvisation im Gregorianischen Gesang*, KmJb 38, 5–8; vgl. AMw 12, 75 f.

gegründeten Basilikaklöster in Rom⁹⁷. „Die erste und wichtigste Aufgabe der Mönche war es, das Tagesofficium in der Basilika zu singen. Später war es ebenfalls ihre Aufgabe, die ‚Vigiliae‘, d. h. die Metten und die Vesper, welche früher der Weltgeistlichkeit anvertraut gewesen waren, abzuhalten.“ Mit diesen Basilikaklöstern ist nicht zu verwechseln die Schola cantorum. „Die römische Schola cantorum“, so sagt Smits van Waesberghe, „ist nicht etwa eine Einrichtung aus der Zeit Gregors des Großen“⁹⁸. Um 700 begegnet uns die Erwähnung eines „Ordo cantorum“ und es „ist nicht zu bezweifeln, daß der Ausdruck ‚Ordo cantorum‘ um 700 eine vorläufige Bezeichnung dessen war, was gegen Mitte des 8. Jahrhunderts die ‚Schola cantorum‘ genannt wird.“ Aufgabe der Schola cantorum war „die musikalische Betreuung der päpstlichen Ämter an den Stationstagen“⁹⁹.

Die Präzisierung des Problems der Schola cantorum und seine säuberliche Trennung von dem der Basilikaklöster scheint mir von größter Wichtigkeit. Ich selbst habe darüber gehandelt¹⁰⁰ und stimme hier mit Smits van Waesberghe durchaus überein. Die Schola cantorum war ja nicht der Kirchenchor von St. Peter oder der Lateranbasilika. Es gilt hier eine der späteren ganz entsprechende Trennung: Die Sixtinische Kapelle war die Cappella papale (und ist es noch), der Chor an St. Peter ist die Cappella Giulia, der Chor am Lateran die Cappella Pia oder Lateranense. Die Cappella Sistina sang und singt in der Regel nur bei päpstlichen Funktionen (und auch außerhalb der „Sixtinischen Kapelle“ im Vatikan). Die Schola cantorum ist ihr Vorläufer, nicht der der Cappella Giulia. Sie sang bei päpstlichen Funktionen, beim Stationsgottesdienst, und sie begleitete den Papst von Stationskirche zu Stationskirche. Die „Alltagsliturgie“ in St. Peter und im Lateran (und in anderen Kirchen) hingegen wurde von Basilikaklöstern versehen.

Was das Alter der Schola cantorum angeht, so bin ich allerdings nicht der Meinung, daß sie erst „im Laufe des 8. Jhs. entstand“¹⁰¹. Smits van Waesberghe hat im Zusammenhang mit der Schola cantorum auf das eben erwähnte Zeugnis über einen „Ordo cantorum“ hingewiesen; der Beleg gehört wohl noch dem Ende des 7. Jahrhunderts an¹⁰².

Man kann in der Tat kaum anders als darin einen Beleg für das zu sehen, was später als „Schola cantorum“ bezeichnet wurde, bzw. für eine Vorform der „Schola cantorum“. Aber wir haben noch ein früheres Zeugnis. Im *Liber pontificalis* heißt es in der Vita Papst Sergius' I. (687–701), der aus Sizilien gebürtig war und dessen Eltern aus Syrien stammten, daß er unter Papst Adeodatus (672–676) nach Rom kam und in den römischen Klerus aufgenommen wurde. Weil er „studiosus erat et capax in officio cantilenae“, wurde er dem „Prior cantorum“ zum Unterricht zugeteilt¹⁰³. Wenn es aber einen „Prior cantorum“ gibt, dann muß es auch eine organisierte Sängerschaft geben, und bei dieser Sängerschaft dürfte es sich eben um jenen „Ordo cantorum“ handeln. Somit wäre dieser Vorläufer der dann so

⁹⁷ Zweiter internationaler Kongreß für katholische Kirchenmusik Wien, 4.–10. Oktober 1954, Wien 1955, 111 ff.

⁹⁸ Ebda. 112.

⁹⁹ Ebda. 112 u. 113.

¹⁰⁰ Vgl. *La questione gregoriana*. Osservatore Romano, 1955, Nr. 78.

¹⁰¹ Kongreßbericht Wien 1954, 114.

¹⁰² *Liber diurnus* 19, 135. Vgl. Kongreßbericht Wien 1954, Anm. 23.

¹⁰³ „priori cantorum pro doctrina est traditus“. *Liber Pontificalis* I, 371.

Bei Jesu bin ich nicht gefunden, er ist mit mir, er ist mit ihm verbunden, er ist
 mit ihm verbunden. Er wagt es, bei ihm zu stehen, er ist mit ihm verbunden.
 Ich bin ein Pilgrim auf der Welt.

Choral

Zu A. Dürres Beitrag „Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“ (S. 422 ff.)

Sonata
Allegro
Con Finito

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the word "Sonata" is written in a decorative script. Below it, the tempo "Allegro" and the performance instruction "Con Finito" are written. The music is arranged in two systems, each with two staves. The notation is dense, with many notes, rests, and ornaments. There are several dynamic markings, including "piano" (p) and "crescendo" (cresc.), and some phrasing slurs. The paper appears aged and slightly yellowed.

Zu Ewald Zimmermann, Eine neue Quelle zu Mozarts Klaviersonate
KV 309 (284b) (S. 490 ff.)

genannten „Schola cantorum“ um 672–676 zuerst bezeugt. Möglicherweise dürfen wir aber noch ein älteres Zeugnis auf die spätere „Schola cantorum“ beziehen: Von Papst Benedikt II. (684–685), einem gebürtigen Römer, berichtet der *Liber pontificalis*, daß er „*se in divinis Scripturis et cantilena a puerili etate et in presbiterii dignitate exhibuit . . .*“¹⁰⁴. Das heißt doch wohl, daß Benedikt II. Sängerknabe gewesen ist, und das müßte noch in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts gewesen sein, denn 684 wurde er ja Papst. Freilich gab es Sängerknaben nicht nur in der Schola cantorum, doch wird man, wenn man von Sängerknaben im 7. Jahrhundert in Rom hört, zuerst an die Schola cantorum denken. Aber dieses Zeugnis bleibt unsicher.

Auch Smits van Waesberghe weist darauf hin, daß die Entstehung der Schola cantorum im Zusammenhang mit der Ausbildung des Stationsgottesdienstes gesehen werden muß. Dabei muß die Notwendigkeit eines eigenen Chors für den Stationsgottesdienst sehr bald empfunden worden sein. Man kann nicht voraussetzen, daß die Schola cantorum eines Tages fertig dagestanden habe, vermutlich hat sie sich allmählich herausgebildet, und gerade in dem Zeugnis über den „*Ordo cantorum*“ sehe ich einen Beleg dafür. Daß die Schola cantorum sich später auf Gregor den Großen zurückführt, dürfte einen historischen Kern haben. Gregor hat ja den Stationsgottesdienst neu geordnet, und ich halte dafür, daß seine berühmte Verordnung, in der er den Diakonen die Ausführung der kirchlichen Gesänge verbietet¹⁰⁵, wenigstens mittelbar in Zusammenhang mit der Schola cantorum oder einem Vorläufer steht. Die Bedeutung dieser Verordnung geht ja weit über das Singen oder Nichtsingen der Diakone hinaus: Die Diskussion über kunstvoll oder nichtkunstvoll in der Kirchenmusik, die bei den Kirchenvätern immer wieder aufflackerte, wird von Gregor nicht mehr aufgegriffen. Er sanktioniert den Status quo der Kirchenmusik, nur soll es nicht Sache der Diakone und höheren Kleriker sein, sich damit zu beschäftigen, damit darüber deren eigentliche Aufgaben nicht zu kurz kommen. Das bedeutet aber andererseits einen entscheidenden Schritt zur Kirchenmusik als Hauptberuf! Wenn Gregor den Diakonen, der höheren Weltgeistlichkeit, das Singen verbietet, dann kann er es kaum für passend gehalten haben, daß die Basilikaklöster von Stationskirche zu Stationskirche zogen und den feierlichen Gesang bei den Stationsgottesdiensten ausführten. Daß aber an jeder der einzelnen Stationskirchen selbst die musikalischen Voraussetzungen für eine feierliche und den gestellten Ansprüchen auf die Dauer genügende Gestaltung des Stationsgottesdienstes bestanden, ist mehr als unwahrscheinlich. So mag sich die Schola cantorum zu Rom nicht zu Unrecht auf Gregor zurückgeführt haben.

Mit einer Urheberschaft Gregors am Gregorianischen Gesang hat das nichts zu tun. Ich habe nachzuweisen versucht, wie die Überlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors entstanden ist¹⁰⁶. Lipphardt meint dazu: „*Was die direkte Urheberschaft (Gregors am Gregorianischen Gesang) betrifft, so ist diese schon längst als legendär angesehen*“¹⁰⁷. Dieser Hinweis verwundert mich sehr, meint

¹⁰⁴ Vorher heißt es: „*Hic ab ineunte aetate sua ecclesiae militavit . . .*“. *Liber Pontificalis* I, 363.

¹⁰⁵ RQ 48, 190 ff.

¹⁰⁶ Mf 8, 259–264.

¹⁰⁷ JbLH 2, 137.

doch eben Lipphardt an anderer Stelle, daß die „Antiphonen zu den Psalmen der Advents- und Passionslaudes unter Gregor d. Gr. entstanden sind, und zumindest auf seine eigene Initiative zurückgehen, wenn wir nicht sogar der Tradition Vertrauen schenken wollen, die ihn selbst als Erfinder heiliger Gesänge darstellt“¹⁰⁸.

„Clerici“ und „Monachi“ in Rom

Im Zusammenhang mit der Entstehung der Schola cantorum und der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs verweist Smits van Waesberghe sodann auf einige Notizen des *Liber pontificalis* über Gregor d. Gr. und seine Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl. Der *Liber pontificalis* berichtet von Gregor: „*Hic domum suam constituit monasterium*“¹⁰⁹; auch sonst ist bekannt, daß Gregor ein Freund des Mönchtums gewesen ist. Von seinem Nachfolger Sabinianus (604–606) heißt es ebenfalls im *Liber pontificalis* „*Hic ecclesiam de clero implevit*“¹¹⁰. Dessen Nachfolger Bonifaz IV. (608–615) „*domum suam monasterium fecit . . .*“¹¹¹. Vom Nachfolger Bonifaz' IV., Deusdedit (615–618), heißt es „*Clerum multum dilexit, sacerdotes et clerum ad pristina loca revocavit*“ und „*Hic constituit secunda missa in clero*“¹¹². Smits van Waesberghe möchte aus diesen Nachrichten auf ein Hin und Her zwischen Weltklerus und Mönchen, nicht zuletzt in liturgisch-musikalischer Beziehung schließen und meint, daß unter Deusdedit schließlich „die Mönche die Aufgabe“ behielten, „in den Basiliken das Tagesofficium zu singen, die Vigiliae und Vespere aber und dazu die wichtigsten Verwaltungsämter blieben in den Händen der Saeculares“¹¹³. Dazu sei dann noch, so meinte er jedenfalls in der ersten Fassung seiner These, in Rom im Laufe des 8. Jahrhunderts als dritte, wichtige Partei hinsichtlich der Liturgie und des Kultus, die Schola cantorum getreten¹¹⁴, während er in der neueren, in Oxford vorgetragenen Fassung seiner These nur mehr von zwei Parteien spricht und Schola cantorum und Clerici als eine Partei betrachtet.

So wichtig es bei der Betrachtung literarischer Zeugnisse über die Geschichte des Gregorianischen Gesangs und der Kirchenmusik überhaupt ohne Zweifel ist, Termini wie „Clerici“ und „Monachi“ sauber auseinanderzuhalten, so problematisch ist es doch wiederum, ohne weiteres einen Gegensatz hinter derartigen Bezeichnungen zu sehen. Und was gerade die Ausdrücke „Clerici“ und „Monachi“ angeht, so werden sie zumindest in der Epoche, mit der wir hier zu tun haben, zuweilen synonym gebraucht. „*Clericorum nomine intelliguntur etiam interdum Monachi*“ schreibt Du Cange beim Stichwort „Clericus“, „*Monachos Clericorum nomine interdum apud Veteres designatos fuisse*“ beim Stichwort „Monachus“, und er teilt entsprechende Belege mit¹¹⁵. Auch der *Thesaurus Linguae Latinae* teilt Zeugnisse mit wie dieses bei Gregor von Tours: „*Tunc abba iste . . . puerum clericum fecit*“¹¹⁶, und „Clericus“ heißt hier selbstverständlich „Monachus“.

¹⁰⁸ *Atti del Congresso internazionale di Musica sacra* Roma 1950, Tournai 1952, 252.

¹⁰⁹ *Le Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, I, Paris 1886, 312.

¹¹⁰ *Liber Pontificalis* I, 315.

¹¹¹ *Liber Pontificalis* I, 317.

¹¹² *Liber Pontificalis* I, 319.

¹¹³ *Kongreßbericht Wien 1954*, 113.

¹¹⁴ *Kongreßbericht Wien 1954*, 114.

¹¹⁵ Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, ed. nova a L. Favre, Niro 1883/87.

¹¹⁶ *Vitae patrum* 6, 2.

Gegen die Vermutung eines Gegensatzes „*Clerici—Monachi*“ hinter dem Gebrauch des Wortes „*Clerus*“ spricht ferner, daß das Wort „*Monachus*“ im Umkreis der fraglichen Stellen des *Liber pontificalis* nicht vorkommt, geschweige denn ihm gegenübergestellt wird. Daraus, daß Gregor I. und Bonifaz IV. Klöster in ihren väterlichen Häusern stifteten, kann doch wohl nicht auf eine Benachteiligung des Weltklerus oder gar darauf geschlossen werden, daß die Mönche liturgische Aufgaben der Kleriker übernahmen.

Bleibt die Frage, was es mit den doch recht pointiert vom „*Clerus*“ sprechenden Zeugnissen des *Liber pontificalis* auf sich hat, etwa in der Vita des Papstes Sabinianus, der „*ecclesiam de clero implevit*“. Für das Verständnis dieser Nachricht scheint mir die folgende Beobachtung wesentlich: Die Papstvitae des *Liber pontificalis* sind nach einem bestimmten Schema niedergeschrieben, das für die fragliche Periode etwa so zu umreißen ist: Name, Herkunft, Regierungszeit, besondere Geschehnisse während des Pontifikats, Neugestaltungen von Kirchen usw., Begräbnisstätte des Papstes, Zahl der von ihm vorgenommenen Ordinationen von Priestern, Diakonen, Bischöfen, endlich Dauer der Sedisvakanz. So heißt es auch bei Gregor d. Gr. gegen Schluß „*Hic fecit ordinationes II, una in Quadragesima et alia in mense septimo, presbiteros XXXVIII, diaconos V, episcopos per diversa loca LXII...*“¹¹⁷. Bei seinem Nachfolger Sabinianus fehlt aber die Zahl der Priester und Diakone und es heißt „*Hic ecclesiam de clero implevit. Hic fecit episcopos per diversa loca XXVI...*“¹¹⁸, und die einfachste und naheliegendste Erklärung für das „*Hic ecclesiam de clero implevit*“ ist doch, daß der Autor der Vita die Zahl der geweihten Kleriker nicht genau wußte¹¹⁹!

Nun zur Vita des Papstes Deusdedit: Hier heißt es klar und deutlich gleich zu Beginn „*Hic clerum multum dilexit, sacerdotes et clerum ad loca pristina revocavit*“¹²⁰. Daß hier eine Reaktion auf eine Bevorzugung der Mönche vorläge, hat schon L. Duchesne angenommen¹²¹. Aber auch ihm gegenüber gilt der Einwand, daß von den Mönchen nirgends die Rede ist, daß somit kein Grund besteht, die *Monachi* als Widerpart der *Clerici* anzusehen und daß die Mönche keinesfalls ausgeschlossen werden müssen, wenn es heißt „*sacerdotes et clerum ad loca pristina revocavit*“. Es sind viele Anlässe dafür denkbar, daß Deusdedit Kleriker und Mönche „*ad loca pristina*“ zurückrufen konnte. Was aber den Vermerk „*Clerum multum dilexit*“ angeht, so kommt man beim Weiterlesen zu der Vermutung, daß Papst Deusdedit aus sehr banalen Gründen als Gönner des Klerus in die Papstgeschichte eingegangen ist. Gegen Schluß der Vita und im Anschluß an die Nachricht, daß Deusdedit „*sepultus est ad beatum Petrum apostolum*“ heißt es nämlich:

117 *Liber Pontificalis* I, 312.

118 *Liber Pontificalis* I, 315.

119 Duchesne schreibt dazu im Anschluß an die Notiz: „*Cependant on ne mentionne pas d'ordination*“, er fährt fort „*C'est sans doute que Sabinien rendit aux clergé les postes que Saint Grégoire avait confiés aux moines*“ (*Liber Pontificalis* I, 315, Anm. 6). Schon Duchesne nimmt also (wie dann auch H. Leclercq in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* 14, 2977) eine Benachteiligung des Weltklerus unter Gregor I. an. Nach Duchesne hätte also der Autor der Vita des Papstes Sabinianus die Zahl der Kleriker deshalb nicht genannt, weil er sagte „*Hic ecclesiam de clero implevit*“.

120 *Liber Pontificalis* I, 319.

121 „*Il faut voir ici souvenir d'une réaction contre un système suivi antérieurement (revocavit), sans doute sous Boniface IV, qui, étant un fidèle disciple de saint Grégoire, aura montré aux moines plus de bienveillance que n'en comportait l'opinion du clergé*“ (*Liber Pontificalis* I, 319, Anm. 1). Ähnlich auch hier wieder H. Leclercq in *Dict. d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* 14, 2977.

„*Hic demisit pro obsequias suas ad omnem clerum rogam unam integram*“¹²². Deusededit scheint damit einen neuen Brauch eingeführt zu haben, und darauf hat übrigens auch Smits van Waesberghe verwiesen: „*Deusededit war auch der erste Papst, der dem Klerus Roms für seine Beerdigung Geld vermachte*“¹²³. In den Viten der nachfolgenden Päpste wird es nachgerade zur Formel: Von Deusededits Nachfolger Bonifaz V. (619–625) heißt es „*Hic clerum amavit, roga intera clero suo dedit*“¹²⁴, bei dessen Nachfolger Honorius (625–638) „*Hic temporibus suis multa bona fecit. Hic erudivit clerum*“¹²⁵, bei dessen Nachfolger Severinus (640) „*Hic dilexit clerum et omnibus donum augmentavit*“¹²⁶.

Von liturgischen Dingen ist in allen diesen Zeugnissen nur ein einziges Mal die Rede, und zwar wiederum in der Vita des Deusededit. Mitten in der Vita heißt es, nachdem berichtet ist: „*Reversus est Ravenna, et dato roga militibus facta est pax in tota Italia*“, weiter: „*Hic constituit secunda missa in clero*“; der nächste Satz berichtet von einem Erdbeben. Mit dem am Anfang der Vita stehenden Satz „*Hic clerum multum dilexit, sacerdotes et clerum ad loca pristina revocavit*“ ist keinerlei Zusammenhang ersichtlich und von „*Monachi*“ ist auch hier nicht die Rede. Was die Notiz eigentlich sagen will, bleibt dunkel. „*Missa*“ kann „*Messe*“, „*Officium*“, kann beides heißen, ganz davon zu schweigen, daß noch andere Bedeutungen möglich sind. Smits van Waesberghe wirft die Frage auf: „*Hat der Papst Deusededit vielleicht neben einem schon bestehenden ‚Ordo Officii et Missae (monachalis)‘ einen zweiten ‚Ordo Officii et Missae saecularis‘ mit neuen Gesängen dem Klerus Roms angeordnet resp. anordnen lassen*“¹²⁷? Aber daß „*Missa*“ einen kompletten „*Ordo Officii et Missae*“ bedeuten kann, ist höchst zweifelhaft. Daß ein „*Hic clerus – hic monachi*“ vorauszusetzen ist, dafür haben wir keinerlei Hinweis, und ein Nebeneinander von Saekularklerus und Mönchen kam ja gar nicht überall in Rom in Frage. Selbst wenn wir es für die großen Basiliken annehmen, bezieht sich doch der *Liber pontificalis* nicht nur auf diese, er sagt „*Hic constituit secunda missa in clero*“ ganz allgemein, also wohl überall in Rom. Endlich ein grundsätzlicher Einwand: Können wir überhaupt mit der Möglichkeit rechnen, daß in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts zu Rom eine monastische und eine saekularklerikale liturgisch-musikalische Tradition einander gegenüberstanden? Gehen wir da nicht allzusehr von modernen Vorstellungen aus? Wir wissen nicht, wie weit die liturgische und vor allem die musikalische Tradition der unzähligen Kirchen Roms im 7. Jahrhundert einheitlich war. Wir wissen auch nicht, ob die liturgisch-musikalische Tradition der Klöster in Rom im 7. Jahrhundert einheitlich, etwa benediktinisch, war. Voraussetzen dürfen wir es nicht, es ist wohl auch gar nicht anzunehmen, nicht einmal für die Klöster der Hauptbasiliken; denn sonst hätte Gregor III. (731–741) den Mönchen der wiederhergestellten Basilikaklöster am Lateran nicht eigens sagen müssen, sie sollten das *Officium* halten „*juxta instar officiorum ecclesiae b. Petri Apostoli*“¹²⁸. Dieser Ausdruck erscheint dann – Smits van Waesberghe weist

¹²² *Liber Pontificalis* I, 319.

¹²³ Kongreßbericht Wien 1954, 117, Anm. 15.

¹²⁴ *Liber Pontificalis* I, 231.

¹²⁵ *Liber Pontificalis* I, 323.

¹²⁶ *Liber Pontificalis* I, 329.

¹²⁷ Kongreßbericht Wien 1954, 117, Anm. 16

¹²⁸ Kongreßbericht Wien 1954, 113. *Liber Pontificalis* I. 418, 419.

darauf hin ¹²⁹ — in den Eintragungen des *Liber pontificalis* im 8. Jahrhundert öfter, und das zeigt doch wohl, daß man im 8. Jahrhundert in Rom versuchte, die Liturgie (und den liturgischen Gesang) zu normieren¹³⁰.

So ergibt sich folgendes Bild: Wir haben im 7./8. Jahrhundert in Rom einmal mit dem Kirchengesang der verschiedenen kleinen und großen Kirchen zu rechnen, von dem wir nichts wissen, auch nicht, wie weit er einheitlich war. Daß dieser Gesang überall so kunstvoll gewesen sei wie etwa der der Schola cantorum, können wir nicht annehmen. Wenn Papst Paul I. in einem Brief an Pippin im Hinblick auf fränkische Mönche schreibt „eosque eandem psalmodiae modulationem instrui praecipimus“¹³¹, dann mag man in dem „eandem . . . modulationem“ noch einen Hinweis darauf sehen, daß es in Rom nicht nur den Gesang der Schola cantorum gab, um den es in dem Brief geht. Im 8. Jahrhundert wird der Gesang von St. Peter mehrfach als Vorbild und Norm hingestellt. Wir dürfen das so verstehen, daß im 8. Jahrhundert in Rom Bestrebungen zur Normierung des liturgischen Gesangs bestanden. — Wir haben ferner den Gesang der Schola cantorum, die Anfang des 8. Jahrhunderts voll ausgebildet dasteht. Sie hat beim Stationsgottesdienst, bei den päpstlichen Funktionen zu singen, ihr Repertorium und der kunstvolle Charakter ihrer Gesänge sind selbstverständlich dadurch mitbestimmt. Wir haben endlich den Gesang der Basilikaklöster, die den täglichen Gottesdienst in den großen Basiliken versehen. Es wird nun zu prüfen sein, ob ein eigener „Gesang“ der Basilikaklöster nachzuweisen ist. Einen Beweis für ein Ringen um die liturgisch-musikalische Vormachtstellung zwischen Klerus und Mönchen im 7. Jahrhundert vermag ich in den Zeugnissen des *Liber pontificalis* nicht zu sehen. Die Zurückführung unserer beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs in das 7. Jahrhundert aber ist schon aus einem anderen Grunde nicht möglich, auf den ich bereits früher hingewiesen habe¹³²: Die Melodien zu den Donnerstagen der Fastenzeit zeigen ganz das übliche Verhältnis zwischen den Melodien von R und F. Da die Donnerstage der Fastenzeit zwischen 715 und 732 in die Liturgie eingeführt worden sind, haben wir einen sicheren Terminus post quem: Die fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesangs hat sich nach 715 von der römischen abgespalten.

„Cantus romanae ecclesiae“ und „Cantus curiae papalis“

Wir haben nunmehr zu prüfen, ob, wenn nicht im 7., dann doch im 8./9. Jahrhundert mehrere festgelegte Gesangsrepertorien in Rom nachzuweisen sind, ob die beiden auf uns gekommenen Überlieferungen R und F mit in Rom nebeneinander bestehenden Gesangsüberlieferungen zu identifizieren sind und ob also F aus Rom kommt.

Smits van Waesberghe beantwortet alle drei Fragen mit ja. Seine Argumentation knüpft bei Amalar von Metz an. Amalar berichtet im *Liber officialis* und im *Liber de ordine Antiphonarii* von Abweichungen, die er in Rom gegenüber dem litur-

¹²⁹ Kongreßbericht Wien 1954, 113.

¹³⁰ Vgl. Mf 8, 263 f.

¹³¹ Migne, *Patrol. lat.* 89, 1187.

¹³² RQ 49, 186.

¹³³ Migne, *Patrol. lat.* 105, 1307.

gischen Usus seiner Heimat gefunden hat. Es besteht Einigkeit darüber, daß die von Amalar beschriebenen Besonderheiten der Liturgie in Rom sich auf R und daß sich das, was Amalar von der Liturgie in Metz berichtet, auf F bezieht.

Smits van Waesberghe weist darauf hin, daß Amalar als Gewährsleute für seinen Bericht über die Liturgie in Rom Kleriker und niemals Mönche nennt. Die von ihm in Rom erlebte Liturgie, also R, sei demnach die der römischen „Clerici“ und der Schola cantorum, sie sei „*Cantus apostolicus*“ oder „*Cantus curiae papalis*“. Daneben sei aber auch in Rom ein eigener Gesang der Monachi anzunehmen, ein „*Cantus romanae ecclesiae*“, und der sei identisch mit F, er sei auch in Metz gesungen worden; führe doch Amalar selbst seinen Metzger Gesang (F) auf römischen Ursprung zurück: „*Nostri tamen magistri dicunt se eas (antiphonas) ab eis (magistris) praecepisse, per primos magistros quos melodiam cantus Romani docuerunt infra terminos Francorum*“¹³³. Zudem ist Chrodegang, auf den die Metzger Gesangstradition zurückgeht, selbst in Rom gewesen, und die fränkischen Quellen sprechen immer wieder vom „*Cantus romanus*“. Dieser „*Cantus romanus*“ sei nichts anderes als eben die fränkische Überlieferung. Mit der römischen Überlieferung dagegen, so meint Smits van Waesberghe, hätten wir es zu tun, wo vom Gesang der Schola cantorum oder vom „*Cantus apostolicus*“ die Rede ist.

Wenden wir uns zunächst den Zeugnissen bei Amalar zu. In der Tat nennt er nirgends „*Monachi*“ als Gewährsleute für das, was er von der Liturgie in Rom berichtet. Aber auch hier gilt wieder, daß „*Clerus*“ durchaus nicht im Gegensatz zu „*Monachus*“ verstanden werden muß und daß beide Begriffe sogar synonym gebraucht werden. Amalar setzt nirgends die Clerici in Gegensatz zu Monachi. Er gebraucht auch gar nicht „*Clerus*“ oder „*Clerici*“ als stehenden Ausdruck. Smits van Waesberghe selbst hat in seinem Referat von Oxford auf verschiedene Stellen hingewiesen: „*Audierim a Romanis clericis*“¹³⁴, „*Audivi a magistris Ecclesiae Romanae*“¹³⁵, „*Interrogavi Romanum Archidiaconum*“¹³⁶, „*Veni Romam, interrogavique ministros ecclesiae S. Petri*“¹³⁷. Amalar hat sich also mit seinen Erkundigungen nicht nur etwa an eine bestimmte Institution gehalten, sondern er hat sich umgetan, hat hie und dort gefragt, und alle Auskünfte beziehen sich immer wieder auf die gleiche Überlieferung, nämlich R. Bemerkenswert scheint mir die letztgenannte Stelle. Die *Ministri ecclesiae S. Petri* sind doch wohl diejenigen, die die Liturgie an St. Peter versehen. An anderer Stelle sagt Amalar im Hinblick auf die doppelten Metten der Überlieferung R an Weihnachten: „*Illud (officium) solet apostolicus canere . . . in ecclesia S. Maria ad Presepe. Alterum solent clerici canere in ecclesia S. Petri*“¹³⁸. Amalars Darstellung bezieht sich nicht nur auf den Gesang bei den Stationsgottesdiensten, auf den Gesang zu den päpstlichen Funktionen allein, und R, auf die sich die Darstellung bezieht, ist ja auch ein vollständiges Repertorium für Officium und Messe im ganzen Kirchenjahr und nicht nur für die Stationsgottesdienste. In St. Peter singen „*Clerici*“. Ob daraus zu schließen ist, daß die Mönche der Basilikaklöster von St. Peter durch Saekular-

¹³⁴ Ebda. 1275.

¹³⁵ Ebda. 1308.

¹³⁶ Ebda. 1034.

¹³⁷ Ebda. 987.

¹³⁸ Ebda. 1270.

kleriker abgelöst wurden, möchte ich wegen der Unsicherheit der Begriffe „Clerici“ und „Monachi“ dahingestellt sein lassen. Wir wissen aber, und Smits van Waesberghe hat darauf hingewiesen, daß die Basilikaklöster im Laufe des 8. Jahrhunderts einen Niedergang erlebten. Gleichzeitig wuchs die Bedeutung der Schola cantorum und damit die ihres Gesangs, und Amalars Berufung u. a. auf die „*Ministri ecclesiae S. Petri*“ bedeutet doch, daß diese *Ministri ecclesiae S. Petri* eben den Cantus singen, von dem Amalar fortwährend spricht, daß also an St. Peter der gleiche Cantus gesungen wurde wie von der Schola cantorum, eben R. Amalar erwähnt ja auch mit keiner Silbe einen zweiten „Gesang“ in Rom, eine eigene Liturgie der „Monachi“, einen eigenen Cantus *romanae ecclesiae*, der mit dem in Metz übereingestimmt hätte. Er ist doch nicht nach Rom gefahren, um liturgische Unterschiede zu konstatieren. Man würde erwarten, daß er zum wenigsten irgendwo gesagt hätte: „Wir singen zwar nicht so, wie bei der Papstliturgie gesungen wird, aber doch römisch“, wenn er seinen heimatlichen Metzger Cantus in Rom wiedergefunden hätte. Daß Amalar keinen derartigen Hinweis gibt, scheint mir gerade ein sehr schwerwiegendes Argument dafür, daß er seinen Metzger Gesang F in Rom nicht gefunden hat. Wie könnte endlich Papst Leo IV. (847–855) bald nach Amalars Besuch in Rom einem Abt Honoratus (von Farfa?) den Ausschluß aus der Gemeinschaft mit Rom androhen, falls er nicht „*per cuncta in cantilenis et lectionibus*“ dem römischen Ritus folge¹³⁹? Wie könnte er von einem „*sonus*“, „*quem in ecclesia vel ubique canimus*“ sprechen, wenn in Rom selbst zwei „Gesänge“ nebeneinander gestanden hätten? Die Stelle ist ein wertvolles Zeugnis für die Tendenz zur Vereinheitlichung des Kirchengesangs: Ein bestimmter Gesang wird für verbindlich erklärt, er ist die offiziöse Kirchenmusik. Wir haben keinerlei Hinweis, daß dieser Gesang nicht der der römischen Schola cantorum gewesen wäre¹⁴⁰.

Betrachten wir die weiteren Zeugen, die Smits van Waesberghe für einen eigenen „*Cantus apostolicus*“ oder „*Cantus curiae papalis*“ neben dem „*Cantus romanae ecclesiae*“ anführt: Stäblein hatte auf eine Interpolation Ekkeharts V. in der *Vita B. Notkeri Balbuli* (nach 1220) hingewiesen, in der es heißt „*Hic est ille Vitalianus Praesul, cujus adhuc cantum quando Apostolicus celebret, quidam dicuntur Vitaliani, solent edere in praesentia ejus*“¹⁴¹, und angenommen, daß sich die Stelle auf die fränkische Überlieferung des Gregorianischen Gesangs beziehe¹⁴². Wagner hingegen hatte die Frage aufgeworfen, ob die Notiz mit der römischen

139 Vgl. Mf 8, 264. Der Brief ist abgedruckt u. a. bei F. Romita, *Jus musicae liturgicae*, Torino 1936, 30 f. u. bei G. Morin, *Les véritables origines du chant grégorien*, Maredsous 21904, 14 ff.

140 Um 680 wurde noch nicht ein Cantus der Schola cantorum, sondern der „*Cursus canendi anniuium*“ (nicht Cantus!) der Basilikaklöster von St. Peter durch den „Archicantor“ Johannes nach England exportiert. Papst Paul I. (758–767) hingegen schickt den Secundicerius der Schola cantorum, selbstverständlich mit deren Gesang, in die Mission nach Franken. Ich vermute, daß dies nicht nur im Verfall der Basilikenklöster begründet ist, sondern daß der Gesang der Schola cantorum deshalb ins Frankenreich exportiert wurde, weil er anders als die übrigen „Gesänge“ in Rom kodifiziert und festgelegt war. Damit würde sich nämlich auch die vielumrätselte Absonderlichkeit erklären, daß den Franken auf deren Bitte um liturgische Bücher aus Rom Bücher für die Pontifikalliturgie geschickt wurden, die für sie ja eigentlich gar nicht in Frage kam. Liturgie und Gesang der Schola cantorum waren eben das, was man schwarz auf weiß besaß! Mit der Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich beginnt jedenfalls der Export eines bestimmten Cantus aus Rom, und das hebt selbstverständlich auch Ansehen und Geltung dieses Cantus in Rom selbst!

141 *Acta Sanctorum* Apr. II, 1675, *Vita B. Notkeri* II, 12.

142 *Atti del Congresso internazionale di Musica sacra*, Roma 1950, Tournai 1952, 274.

Überlieferung in Verbindung zu bringen sei¹⁴³, und auch Smits van Waesberghe versteht die Stelle so: Sie beziehe sich auf R und sei ein Zeuge für einen besonderen „*Cantus apostolicus*“ neben dem allgemeinen liturgischen Gesang in Rom. Nun ist aber zum ersten die *Vita Notkeri* Ekkeharts V. unzuverlässig, und Stäblein selbst spricht von ihr als „sonst wertlos und unhistorisch“¹⁴⁴. Zum zweiten ist die fragliche Stelle unklar und ungereimt¹⁴⁵, und daß es sich bei dem „*Cantus apostolicus*“ um einen Gesang der Kleriker überhaupt und im Gegensatz zu den Mönchen gehandelt habe, läßt sich mit dem Text gar nicht vereinbaren¹⁴⁶. Ferner fehlt in den anderen Zeugnissen, die wir für musikalische Dinge in Verbindung mit Papst Vitalian haben, gerade die entscheidende Behauptung, daß es sich um einen „*Cantus apostolicus*“ handele. Radulph de Rivo sagt: „*apud Romanos beatus Gregorius et Vitalianus papae cantum Romanum receperunt, qui per eos seu per alios sub tenore et tono, qui hodie cantatur, ubique exstitit magis plane dulcoratus et ordinatus*“¹⁴⁷. Hier werden also Gregor und Vitalian beide mit dem *Cantus romanus* in Verbindung gebracht. Bei Martinus Polonius lesen wir: „*Vitalianus cantus romanorum composuit et organo concordavit*“¹⁴⁸, und Handschin hat noch auf eine andere Stelle hingewiesen, wo es von Vitalian heißt: „*cantum ordinavit, adhibitis consonantium, ut quidem volunt, organis*“¹⁴⁹. Wenn also die Behauptung des notorisch unzuverlässigen Ekkehart V. einen historischen Kern haben sollte (was wahrscheinlich ist), dann scheint es beim Vergleich der anderen Zeugnisse doch nicht, als ob sich der gerade in dem Punkt finden sollte, der uns hier interessiert, in dem des „*Cantus apostolicus*“, der ein eigenes liturgisches Repertorium, und zwar R, gewesen wäre.

Auch durch die Bezeichnung des von Papst Hadrian (772–795) Karl d. Gr. übersandten Sakramentars als „*Sacramentarium apostolicum*“ wird nicht die Existenz eines eigenen „*Cantus apostolicus*“ bewiesen. Es liegt doch nahe, ein Buch der römischen Liturgie, das vom Papst geschickt wird, als „*apostolicum*“ zu bezeichnen. Außerdem war das Sakramentar ja kein Gesangbuch! Sonst ist aber von einem „*Cantus apostolicus*“ nicht die Rede. In allen Verordnungen und Berichten über den liturgischen Gesang im Frankenreich wird immer wieder vom „*Cantus romanus*“, von der „*Cantilena romana*“ gesprochen, Ausdrücke wie „*Cantus curiae papalis*“ oder „*Cantus apostolicus*“ tauchen gar nicht auf. Es ist ausgeschlossen, alle Zeugnisse für den „*Cantus romanus*“ ausschließlich auf F und im Gegensatz zu R zu verstehen, eine terminologische Unterscheidung *Cantus romanus* — *Cantus apostolicus* läßt sich gar nicht durchführen. Smits van Waesberghe hat in Oxford

143 *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Leipzig 31911, 216, Anm. 2.

144 *Atti* . . . Roma 1950, 274.

145 Man kann unter dem „*Cantus*“ sehr Verschiedenes verstehen, und daß hier ein ganzes liturgisches Gesangsrepertorium gemeint sein soll, scheint mir unwahrscheinlich. „*Quando Apostolicus celebret*“ — wo bliebe da das *Officium*; und „*in praesentia ejus*“ — wie versteht sich das mit den für R typischen Doppelofficien; gab es die damals noch nicht? Sodann „*Vitaliani*“: das ist doch eine höchst sonderbare Bezeichnung!

146 Weder von „*Clerici*“ noch von „*Monachi*“ ist die Rede, noch auch von zwei Gesangsrepertorien. „*Vitaliani*“ kann doch nicht als Synonym für „*Clerici*“ bezeichnet werden und „*Clerici*“ würden doch nicht nur in Anwesenheit des Papstes singen! — Die von Stäblein in Zusammenhang mit der Ekkehart-Stelle gebrachte Aufzählung von um die römische Liturgie verdienten Persönlichkeiten im früher dem Archicantor Johannes zugeschriebenen *Ordo* (vgl. *Atti* . . . Roma 1950, 274 u. *Mf* 8, 260) bezieht Smits van Waesberghe auf den *Cantus romanus* (F).

147 C. Mohlberg, *Radulph de Rivo* II, 76 f.

148 *Mon. Germ. Hist., Script.* 22, 423.

149 Bei B. Platina, *De vitis ac gestis summorum pontificum*. Vgl. *ZfMw* 8, 330 f. u. 9, 317.

der Vermutung von Huglo zugestimmt, daß das in dem um 787 datierten Bibliothekskatalog von Fontanelle genannte „*Antefonarium Romanae ecclesiae*“ ein Buch römischer Überlieferung gewesen sei¹⁵⁰. Aber dann hätte es doch „*Antefonarium curiae papalis*“ heißen müssen! In den Gradualien der römischen Überlieferung fehlt die Messe „*Omnes gentes*“ vom 7. Sonntag nach Pfingsten. Das Antiphonar von Blandinienberg bemerkt dazu: „*Ista Hebdomada non est in Antefonariis Romanis*“¹⁵¹. Das „*Antefonarii Romani*“ hat hier einen ganz spezifischen Sinn: „zum Unterschied von unseren Antiphonarien“. Die „*Antefonarii Romani*“ sind aber Vertreter der römischen Überlieferung und müßten dann nach Smits van Waesberghe „*Antefonarii curiae papalis*“ sein. Im sogenannten *Ordo antiphonarum*¹⁵² lesen wir „*De festis sanctorum qualiter apud Romanos celebrentur*“, was sich auf die Doppelvigilien in R beziehen muß¹⁵³. Auch hier müßte also wieder gerade nicht „*apud Romanos*“ stehen, sondern „*apud curiam papalem*“ oder ähnlich. Wir haben gar keinen Anlaß, das „*apud Romanos*“ nicht wörtlich zu nehmen. Kehren wir noch einmal zu Amalar zurück! Im Prolog zu *De ordine antiphonarii* vergleicht er sein Metzger Antiphonar mit einem mehrbändigen *Antiphonarum officii*¹⁵⁴, „*quod summus reparat pontifex Adrianus*“ und dem, das Abt Wala von Rom nach Corbie mitgebracht habe. Er schreibt dazu: „*Quae memorata volumina contuli cum nostris invenique ea discrepare a nostris, non solum in ordine verum etiam in verbis et multitudine responsoriorum et antiphonarum quam nos non cantamus*“¹⁵⁵. Huglo hat gezeigt, daß das Antiphonar von Corbie ein Zeuge von R gewesen sein muß¹⁵⁶, und Smits van Waesberghe fragt, wieso denn Amalar sich über die Unterschiede zwischen dem Antiphonar von Corbie und dem von Metz wundere: „*mirabar quomodo factum sit quod mater et filia tantum a se discreparent*“; wenn seine, die fränkische, Überlieferung im Frankenreich und vielleicht gar in Metz entstanden wäre, hätte Amalar nicht davon wissen müssen? Aber fragen wir einmal so: Warum wundert sich Amalar, daß „*mater et filia tantum a se discreparent*“, wenn er in Rom zwei verschiedene Gesangsüberlieferungen vorgefunden hat? Er hätte mehr Grund gehabt, nicht zu verschweigen, daß er seinen Metzger Gesang in Rom wiedergefunden habe. Daß Amalar nichts von der Entstehung der fränkischen Überlieferung sagt, muß gar nicht so verwunderlich sein. Die fränkische Überlieferung ist ja keineswegs eine freie Schöpfung der Franken, sondern eine Bearbeitung, die sich sehr eng an das Vorbild hält und ihre Entstehung—darauf werde ich noch einmal zu sprechen kommen—ohne Zweifel mehr der Notwendigkeit verdankt als dem eigenen Triebe. F tritt von Anfang an mit dem Anspruch auf, der „*Cantus romanus*“ zu sein. Deshalb ist es nicht verwunderlich, daß Amalar sagt: „*Nostri tamen magistri dicunt se eas (antiphonas) ab eis (magistris) praecepisse, per primos magistros quos melodiam cantus Romani docuerunt infra terminos Francorum*“¹⁵⁷. Wer würde auch nicht behaupten, daß die eigene

150 Sacris erudiri 6, 111 f.

151 R. J. Hesbert, *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles 1935, 180.

152 M. Andrieu, *Les Ordines Romani* II., 465 (Ordo XII).

153 Sacris erudiri 6, 115.

154 Vgl. dazu *Ephemerides liturgicae* 69, 262 ff.

155 Migne, *Patrol. lat.* 105, 1243.

156 Sacris erudiri 6, 120.

157 Migne, *Patrol. lat.* 105, 1307.

Tradition gut sei, und in diesem Fall, daß sie gut römisch sei? Viel weiter gehend als die liturgischen Abweichungen zwischen beiden Überlieferungen sind aber erst die melodischen Unterschiede. Darüber verliert Amalar kein Wort, er kommt überhaupt nicht auf die Melodien zu sprechen. Doch muß er die melodischen Unterschiede zwischen F und R in Rom beobachtet haben; er selbst hatte doch die fränkischen Melodien zu singen. Für das völlige Schweigen Amalars über diesen Punkt ist meines Erachtens nur eine Erklärung möglich: daß die römischen Sänger anders sangen als die fränkischen, nahm er hin, weil er einsah, daß römisches Singen nun einmal anders war, weil es keine gemeinsame Musikkultur vom Tiber bis an den Rhein gab. Chrodegangs Erfahrung kann nicht anders gewesen sein.

Gegen den fränkischen Ursprung von F sind noch zwei Argumente vorgebracht worden, auf die einzugehen ist. Das erste stammt von Handschin und richtet sich gegen die Feststellung Huglos, daß für R gewisse liturgisch-textliche Eigentümlichkeiten kennzeichnend seien. Handschin wendet dagegen ein, das Cantatorium von Monza, eine Handschrift ohne Melodien und liturgisch-textlich einer der ersten Zeugen von F, sei doch wohl mit Melodien der römischen Überlieferung verbunden gewesen, sei es doch „*du milieu du VIIIe siècle ou même plus ancien*“¹⁵⁸. In der Tat würde diese Datierung eine Entstehung von F im Frankenreich sehr zweifelhaft, wenn nicht unmöglich scheinen lassen, und Smits van Waesberghe und Lipphardt haben dieses Argument übernommen.

Handschin kann hier nur auf die Frühdatierung der Handschrift von Monza durch R. J. Hesbert anspielen. Hesbert datiert das Cantatorium aber „*du VIIIe siècle*“ und „*vraisemblablement au milieu du VIIIe siècle*“¹⁵⁹, und selbst diese Datierung hat sich inzwischen als zu früh erwiesen. Die kritische Ausgabe des Graduale Romanum, die die Abtei Solesmes in Angriff genommen hat, datiert „*du début du IXe siècle, plutôt que de la fin du VIIIe*“¹⁶⁰. Die Handschrift ist in Monza in Gebrauch gewesen; wo sie geschrieben wurde, ist nicht bekannt.

In seinem Vortrag auf dem 3. Internationalen Kongreß für katholische Kirchenmusik in Paris 1957 hat Smits van Waesberghe ein weiteres Argument gegen die fränkische Herkunft von F vorgebracht¹⁶¹: J. Gajard habe in seiner Studie *Les récitations modales des 3e et 4e modes et les manuscrits Beneventains et Aquitains*¹⁶² gezeigt, daß die reinste Form von F sich in beneventanischen und aquitanischen Manuskripten finde, nicht aber etwa in Metz, dem Zentrum karolingischer Liturgie und karolingischen Kirchengesangs. In der Tat bestehen offensichtliche Zusammenhänge zwischen der beneventanischen und der aquitanischen Melodieüberlieferung. Aber welches ist die „reinste“ Form von F? Hinsichtlich der Rezitationstöne des 3. und 4. Tons, um die es in Gajards Untersuchung vor allem geht, ist zu beachten, daß F gerade in dieser Beziehung einmal nicht fest und beständig gewesen ist; in die Frage des Herauftreibens des Tenors *h* nach *c* spielt ja der sogenannte germanische Choraldialekt hinein. Eine systematische Untersuchung des beneventanischen Gesangs oder der beneventanischen Überlieferung im Hinblick

¹⁵⁸ *Annales musicologiques* 2, 60.

¹⁵⁹ *Antiphonale missarum sextuplex*, XI.

¹⁶⁰ *Le Graduel Romain, Édition critique, II, Les Sources*, Solesmes (1957) 77.

¹⁶¹ Das Referat ist in deutscher Sprache abgedruckt in *Musik und Altar*, 10, 132–140.

¹⁶² *Études grégoriennes* 1, 9–45.

auf R und F steht noch aus, sie ist ein wichtiges Desiderat der Forschung. Einstweilen wissen wir nur in einigen Einzelheiten Bescheid: Die heute allgemein gebräuchliche Melodie des *Exsultet* der Osternacht ist zuerst in der Normandie und in England überliefert, sie ist von dort nach Neapel und über das Franziskanermissale nach Rom und zu allgemeiner Geltung gelangt, die alten beneventanischen Melodien hat sie verdrängt¹⁶³. Die Palmsonntagsantiphon „*Occurrunt turbae*“ wurde in Benevent nicht in fränkischer, sondern in römischer Überlieferung gesungen¹⁶⁴. Die Gründonnerstagsantiphon „*Maneant in nobis*“ ist wohl von Südfrankreich nach Benevent gekommen¹⁶⁵. Die ganze Reihe der Antiphonen zur Fußwaschung am Gründonnerstag in Benevent ist offensichtlich fränkisch und weicht durchaus von der römischen ab¹⁶⁶. Auf eine weitere interessante Einzelheit macht mich Huglo aufmerksam: Im Kalender des kleinen Missale von Canosa¹⁶⁷ sind von jüngerer Hand die Feste von St. Martial Apostolus, St. Ouen von Rouen und von St. Michael in periculo maris (Mont St. Michel!) hinzugefügt, und zwar nach 1031, vorher hat es das Fest von St. Martial Apostolus nicht gegeben.

Das sind Einzelheiten, die die Aufmerksamkeit auf die Rolle der Normannen als Vermittler der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs nach Süditalien richten und ein neues Licht auf die Zusammenhänge zwischen der Tradition von F in Frankreich und Benevent werfen; die ältesten beneventanischen Handschriften stammen aus dem 11./12. Jahrhundert!

Die Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich
Wenden wir uns nun noch einmal der Frage nach der Entstehung der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs zu! Sie trifft sich mit der nach der Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich.

Ich habe oben schon auf eine Voraussetzung verwiesen, unter der dieses Problem betrachtet werden muß: Eine gemeinsame Musikkultur vom Tiber bis zum Rhein hat es im 8./9. Jahrhundert nicht gegeben. Wenn man bedenkt, wie fremd uns selbst heute noch, im Zeitalter der gemeinabendländischen Musik, mitunter bodenständige Musik anderer europäischer Völker ist, von der Musik anderer Kulturkreise ganz zu schweigen, und daß es selbst dem Geübten kaum möglich ist, solche fremde Musik zu musizieren, dann will es schlechthin unglaublich scheinen, daß es im 8./9. Jahrhundert überhaupt möglich gewesen sein soll, durch einige Handschriften mit bestenfalls andeutender Notation und mit Hilfe einiger Sänger ein umfangreiches Repertorium der verschiedensten Melodien von Rom ins Frankenreich zu übertragen.

Nun zu den Quellen! Wir haben 1. die liturgischen Zeugnisse, 2. die literarischen Zeugnisse und 3. (nicht zuletzt) die Melodien selbst zu befragen. Was die liturgischen Zeugnisse angeht, so hat Huglo¹⁶⁸ gezeigt: Alle Zeugnisse von R auf der einen und F auf der anderen Seite unterscheiden sich durch ganz bestimmte Textvarianten und Differenzen in der liturgischen Ordnung. Dadurch sind beide Über-

163 G. Benoit-Castelli, *Le „Praeconium paschale“*. Ephemerides liturgicae 67, 309–334.

164 H. Schmidt, *Hebdomada sancta* II, Roma 1957, 919.

165 Ebda. 938 f.

166 Ebda. 763 ff.

167 *Le Gradual Romain* II, Solesmes 1957, 29.

168 *Sacris erudiri* 6, 96–124.

lieferungen auch ohne die Melodien zu unterscheiden und zu bezeugen. R ist indirekt bis ins 8. Jahrhundert zurück nachweisbar, figurierte in römischen und mittelitalienischen Kirchen bis ins 13. Jahrhundert als offizieller liturgischer Gesang und ist im Frankenreich textlich und liturgisch durch Bruchstücke einer angelsächsischen Einfluß zeigenden Fuldaer Handschrift und Amalars oben erwähnten Bericht über das Antiphonar von Corbie bezeugt. F ist seit etwa 800 und zuerst im Frankenreich nachzuweisen, in Rom aber vor dem 13. Jahrhundert überhaupt nicht überliefert.

Die literarischen Zeugnisse über die Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich habe ich an anderer Stelle zusammengestellt¹⁶⁹. Dabei handelt es sich 1. um direkte Quellen wie Verordnungen und Synodalbeschlüsse, 2. um Chronistenberichte. Selbstverständlich sind zuerst die direkten Quellen zu befragen. Da verordnet etwa Karl d. Gr. in seiner *Admonitio generalis* vom 23. März 789 (?): „*Omni clero. Ut cantum Romanum pleniter discant, et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragatur, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pippinus rex decertavit ut fieret, quando Gallicanum tulit ob unanimitatem apostolicae sedis et sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam*“¹⁷⁰, oder es heißt: „*Ut cantus discatur et secundum ordinem et morem Romanae ecclesiae fiat; et ut cantores de Mettis pervertantur*“¹⁷¹ oder auch, daß die Kantoren die Seelen der Zuhörer „*non solum sublimitate verborum, sed etiam suavitate sonorum, qui dicuntur*“ erheben sollen¹⁷². Zeugnisse wie dieses letzte finden sich nur ausnahmsweise, mehr als hier wird nicht auf musikalische Dinge eingegangen, von den Melodien wird überhaupt nirgends gesprochen, der Gesichtspunkt der liturgischen Ordnung, der römischen liturgischen Ordnung steht eindeutig im Vordergrund des Interesses. Die immer wiederkehrenden Ausdrücke sind etwa „*Cantus romanus*“, „*Cantus ecclesiae romanae*“, „*Cantilena romana*“, und offensichtlich wird darunter in erster Linie die liturgische Ordnung verstanden, ein eigentlich musikalischer Sinn ist hinter diesen Termini nirgends erkennbar. Abgesehen von den beiden im vorhergehenden Abschnitt zur Sprache gekommenen Zeugen, die im Hinblick auf R von den „*festis qualiter apud romanos celebrentur*“ und „*Antifonariis romanis*“ sprechen, wird ein terminologischer Unterschied zwischen den beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs nicht gemacht. „*Cantus romanus*“, „*Cantus ecclesiae romanae*“, „*Cantilena romana*“ betreffen also beide Überlieferungen, und das Gegenstück dazu ist, wie der erste der oben angeführten Belege zeigt, der „*Cantus gallicanus*“. Angesichts dessen ist die gemeinsame Terminologie für F und R gar nicht so verwunderlich, denn F ist ja kein „fränkischer Gesang“, sondern nur eine Akkomodation des römischen. Da die Verordnungen und Synodalbeschlüsse beide Überlieferungen aber nicht auseinanderhalten, helfen sie uns nicht weiter und lassen weder einen negativen noch einen positiven Schluß zu.

Um so aufschlußreicher sind die Chronistenberichte. Sie zeigen zunächst, daß es eine gemeinsame Musikkultur der Römer und Franken in der Tat nicht gab und auf welche Schwierigkeiten die Übertragung des *Cantus romanus* ins Frankenreich stieß.

¹⁶⁹ RQ 49, 172–187.

¹⁷⁰ *Mon. Germ. Hist., Capp. Reg. Franc. I*, 61.

¹⁷¹ *Mon. Germ. Hist., Capp. Reg. Franc. I*, 121.

¹⁷² *Mon. Germ. Hist., Conc. II/1*, 414.

„*Gallos corrupte cantare et cantilenam sanam destruendo dilacerare*“ heißt es bei Ademar von Chabannes¹⁷³, und Johannes Diaconus berichtet, daß die „*Germani seu Galli nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt*“ und den überkommenen Gesang „*servare minime potuerunt*“¹⁷⁴. Man hat das bisher so verstehen wollen, als sei von Abweichungen in der Vortragsweise die Rede. Daß wir mit unserer modernen Vorstellung, die die Musik und ihre Vortragsweise voneinander abstrahiert, nicht an den Gregorianischen Gesang herangehen dürfen, lehrt schon allein die gregorianische Paläographie!

Unter der Voraussetzung der Verschiedenheit römischen und fränkischen Musizierens und Musikhörens müssen auch die Berichte über die Streitigkeiten zwischen römischen und fränkischen Sängern verstanden werden, die die Einführung des Cantus romanus im Frankenreich begleiten. Die Römer behaupten, sie sängen „*doctissime*“, die Gallier hingegen sängen „*corrupte*“, sie seien „*stultos, rusticos et indoctos*“¹⁷⁵. Notker der Stammler erzählt von zwölf nach Gallien geschickten römischen Sängern, die sich verabredet hätten, jeder einen anderen Gesang zu verbreiten. Als der Betrug offenbar geworden sei, habe Karl d. Gr. zwei Franken nach Rom gesandt, und die seien wohlunterrichtet zurückgekommen. Einen habe er nach St. Gallen, den anderen nach Metz gehen lassen, und der letztgenannte habe so erfolgreich gewirkt, daß man im Frankenreich jetzt geradezu vom „Metzer Gesang“ spreche¹⁷⁶. Nach Johannes Diaconus habe man nach dem Tod der beiden Sänger abermals Unterschiede zwischen dem Gesang in Metz und dem der anderen Kirchen festgestellt. Karl d. Gr. habe das Urteil zweier römischer Kantoren eingeholt und daraufhin erkannt, daß die Süßigkeit des römischen Gesangs zwar allenthalben mit einer gewissen Leichtfertigkeit verderbt worden sei, daß der Metzger Gesang aber nur durch natürliche Wildheit ein klein wenig vom römischen Gesang abweiche¹⁷⁷ — womit das Verhältnis von F zu R nicht übel umschrieben ist! Auch Ademar von Chabannes weiß von zwei römischen Kantoren zu berichten, die vom heiligen Gregor ausgebildet worden seien (!) und von Gregor selbst in der „*nota romana*“ geschriebene Antiphonare mitgebracht hätten¹⁷⁸. Der eine von ihnen sei nach Metz, der andere nach Soissons geschickt worden, alle fränkischen Kantoren hätten bei ihnen singen gelernt, ihre Antiphonare korrigiert und die „*nota romana*“ studiert, die jetzt „*nota francisca*“ genannt werde, „*excepto quod tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarice frangentes in gutture voces vel potius quam eprimentes*“¹⁷⁹. Es empfiehlt sich ganz gewiß nicht, ein solches Chronistenzeugnis über Gebühr zu werten und viel daran herumzudeuteln. Aber immerhin spricht Ademar von Chabannes doch von einer Akkomodation des Cantus romanus, und seine Erzählung ist nichts weniger als erstaunlich!

Allen Chronisten ist gemeinsam, daß sie die besondere Bedeutung von Metz für die Einführung des Cantus romanus im Frankenreich erwähnen, und das wird durch

173 *Chronicon* II, 8. Ed. J. Chavanon (Collection des Textes) 1897, 81.

174 Migne, *Patrol. lat.* 75, 90 f.

175 Ademar von Chabannes a. a. O.

176 *Monachus Sangallensis* I, 10. Jaffé, *Bibl. rer. german.* IV, *Mon. Carolina*, 639 ff.

177 Migne, *Patrol. lat.* 75, 91 f.

178 Vgl. RQ 49.

179 Ademar von Chabannes a. a. O.

direkte literarische Zeugnisse bestätigt. Weder Ademar von Chabannes noch Johannes Diaconus stellen die Sache so dar, als sei die Einführung des Cantus romanus im Frankenreich schließlich gelungen, obwohl das doch sehr viel näher gelegen hätte als die Vorbehalte, die sie machen. Notker, der buchstäblich vom „Metzer Gesang“ spricht, leitet seine Erzählung von der Einführung des Cantus romanus im Frankenreich so ein: Er berichte jetzt, was man heutzutage schwerlich glauben möchte und was ihm selber wegen der außerordentlichen Verschiedenheit des unseren und des römischen Gesangs, „*propter nimiam dissimilitudinem nostrae et Romanae cantilenaе*“, kaum glaublich scheine¹⁸⁰!

Am wichtigsten und schlechthin ausschlaggebend aber ist das Zeugnis der Melodien selbst. Überraschenderweise hat sich bisher niemand zu den Argumenten geäußert, die ich als Ergebnis meiner Melodieuntersuchungen für die Entstehung der fränkischen Überlieferung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich gegeben habe. Ich stelle sie hier noch einmal in Kürze zusammen:

Die fränkische Überlieferung hat sich nach der Einfügung der Fastendonnerstage in die römische Liturgie (715–731) von der römischen abgespalten.

Die Melodien der fränkischen Überlieferung sind dort, wo sich die der römischen nicht nach der Spaltung beider Überlieferungen weiterentwickelt haben, im allgemeinen konsequente Bearbeitungen der römischen. Art und Weise dieser Bearbeitung setzen einen Abstand von der römischen Tradition und einen anderen stilistischen Umkreis voraus.

Die Bearbeitung ist nicht als Umarbeitung aus ästhetischen Gründen zu verstehen, denn sie gestaltet offensichtlich verderbte Melodien mit ebenso liebevoller Gründlichkeit nach wie die anderen. Vielmehr erweckt sie den Eindruck einer getreuen Übersetzung aus einer fremden Tonsprache in die eigene.

Die gegenüber meiner These vorgebrachten Einwände sind mir ein dankenswerter Anlaß gewesen, meine Argumente noch einmal zu überprüfen und meine These zu bekräftigen. Insbesondere die von Smits van Waesberghe vorgebrachten Überlegungen haben sich, so scheint mir, als ein sehr fruchtbarer und lehrreicher Diskussionsbeitrag erwiesen. Es ist kein Zweifel, daß noch viele Fragen um die beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs offen bleiben. Insbesondere dem systematischen Melodievergleich bietet sich noch ein weites und dankbares Arbeitsfeld, nicht nur im unübersichtlichen, bisher kaum in Angriff genommenen Bereich des Officiums, sondern auch bei den Meßgesängen.

Die bisherigen Studien haben gezeigt, daß die Ergebnisse solcher Arbeit uns nicht nur in der Frage der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs weiterbringen, sondern daß sie uns darüber hinaus Kunde geben von der Geschichte des Gregorianischen Gesangs in der römischen Schola cantorum bis zurück ins 7. Jahrhundert¹⁸¹. Möge es weiterhin zu einer fruchtbaren und erfreulichen Zusammenarbeit bei der Lösung der vielen Fragen kommen, die gerade der Gregorianische Gesang der Musikforschung heute stellt!

¹⁸⁰ Monachus Sangallensis a. a. O.

¹⁸¹ Vgl. meine Arbeiten *Die Tradition des Gregorianischen Gesanges in der römischen Schola cantorum* (Kongreßbericht Wien 1954, 120–123) und *Die gregorianische Gradualeweise des 2. Tons und ihre ambrosianischen Parallelen* (AfMw 13, bes. 286–289).

Gestaltimitation als Kompositionsprinzip im Cancionero de Palacio

VON MARIUS SCHNEIDER, KÖLN

Das richtige Verständnis der Musik des 16. Jahrhunderts wird noch immer leicht dadurch getrübt, daß wir sie mangels einer klaren, unserer heutigen Begriffsbildung entsprechenden Theorie, bewußt oder unbewußt, sowohl in tonaler¹ wie in rhythmischer Beziehung, nach den Prinzipien des 18. Jahrhunderts hören und z. T. sogar analysieren. Der Verf. hat bereits in den *Miscellanea H. Anglés* (*Homenaje a Monseñor H. Anglés*, Barcelona 1958) darauf hingewiesen, daß die rhythmischen Strukturen der Musik des spanischen Renacimiento ganz klare Reihen bilden, die allerdings weit komplexer und vielfältiger sind, als sie in der üblichen Editions-technik durch die hypothetischen Taktstriche angedeutet werden können. Daß auch die heutige spanische Volksmusik viele derartige Rhythmen aufweist, wurde an der gleichen Stelle belegt; die direkte Beziehung dieser rezenten Volksmusik zu den spanischen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, auf die Anglés schon im Zusammenhang mit den Werken Brudieus aufmerksam gemacht hat, kann heute nicht mehr angezweifelt werden².

Die rhythmische Lesung, die uns zum Verständnis dieser Musik unumgänglich erscheint, geht von der (durch das Volkslied gewonnenen) rein phänomenologischen Erkenntnis aus, daß die einzelnen rhythmischen Reihen je einer melodischen Phrase entsprechen und daß ihre Unterteilung sehr oft asymmetrisch ist. So gliedert sich das Beispiel 1 in 12 Viertel, die in 3 + 4 + 5 Viertel aufzuteilen sind.

Beispiel 1

C.P. 255

Da-quel frai-re fla-co y ce-tri-no

Guardaos, due-ñas, d'el que es un ma-lig-no,

Ni de-xa mo za ni ca-sa-da.

Derartige rhythmische Gliederungen ergeben sich völlig zwanglos aus der Ordnung der Sprachakzente. Da aber der spanische Vers nicht nach dem Silbenakzent, sondern nach der Silbenzahl geordnet wird, so kann die innere Gliederung einer gegebenen rhythmischen Gruppe von Fall zu Fall wechseln. Trotzdem (und darin läge ein reizvoller Ansatz zum Studium der Ästhetik des spanischen Verses) scheint auch hier keine Willkür zu herrschen, sondern ein ungeschriebenes Gesetz zu

¹ Über die Stellung der Tonika s. M. Schneider, *Existen elementos de música popular en el Cancionero de Palacio?* Anuario musical VIII 1953, und *Die Entstehung der Tonsysteme*. Kongreßbericht Hamburg 1956. Kassel 1957.

² M. Schneider, op. cit. in Anuario musical VIII, und *Un villancico de A. de Mudarre procedente de la música popular granadina*. Anuario musical X 1955.

existieren, nach welchem auch bei der Wiederholung einer gegebenen musikalisch-rhythmischen Reihe mit einem anderen Vers die Unterteilung ebenfalls eine gewisse Periodizität der Akzentverhältnisse anstrebt. So wiederholt sich im Beispiel 10 (12/4-Takt) der Wechsel von 5 + 7 und 6 + 6, im Beispiel 13 (9/4-Takt) der Wechsel von 5 + 4, 4 + 5 und 3 + 6.

Es soll nun versucht werden, nachzuweisen, daß es im Cancionero de Palacio eine ganze Reihe von Sätzen gibt, die (ähnlich wie im heutigen spanischen Volkslied und im mediterranen Volksgesang überhaupt) in allen oder fast allen Liedzeilen ein gleiches Motiv gestaltnäßig wiederholen (a' a'' a'''), ohne daß dieses Motiv jemals in einer normativen Form vorher exponiert worden wäre. Es handelt sich also nicht um ein Thema, welches in jeder Liedzeile variiert wird, sondern um die Realisierung einer Motivvorstellung, die überhaupt keine feste, „endgültige“ Form hat. Bei der Gestaltwiederholung eines völlig abstrakten Melodiemodells wird das Thema in immer verschiedenen, aber stets gleichwertigen Wendungen ausgeführt, so wie es in dem persisch-arabischen Maqam oder im indischen Raga der Fall ist. Damit sollen aber die hier untersuchten spanischen Kompositionen nicht etwa als ein Niederschlag „orientalischer“ Kompositionstechnik gedeutet werden, denn 1. kennt die „orientalische“ Musik das einfache Variationsprinzip genau so gut wie die Gestaltwiederholung, und 2. ist die Gestaltvariation im ganzen Gebiet der mediterranen Rasse (also bis nach Indien) bodenständig. Sie entwickelt sich offenbar aus der musikgeschichtlich sehr alten Differenzierung von Hart- und Weichteilen³ einer Melodie, also aus einer Technik, die kulturhistorisch viel älter ist als die Entwicklung der reinen Kunstmusik und deren künstlerische Verwendung im Maqam oder Raga erst in eine Zeit fällt, in der das Mittelmeergebiet einem ernst zu nehmenden musikalischen Einfluß des Orients längst entzogen war⁴. Ein solches Musizieren in Melodiegestalten belegen die spanischen Volkslieder (Beisp. 2, 3, 7), in denen jede Verszeile über die gleichen Melodieumrisse gesungen wird.

Beispiel 2

Malorca (Pol)

Ah!

Sí no fos pes-car-re - tó,

pes-car-re tó que va dar-re-ra, dar - re - - na.

Ah! Ar-rí!

³ M. Schneider, *Lieder ägyptischer Fellachen, eine melodietyologische Untersuchung*. Festschrift f. Zoltán Kodály, Budapest 1943.

⁴ M. Schneider, *A propósito del influjo árabe*. Anuario musical I 1946.

Beispiel 3

Katalonien (Sansalvador i Cortès)

Se-nyo-res, jo sóc un ho-me

Se-nyo-res, jo sóc un ho-me

que en ma vi-da m'ha cla-vat

en ca-mí-sa d'on-ze va-res

i en car-rer que no trau cap.

Se-nyo-res, jo sóc un ho-me.

Im Beispiel 2 geschieht dies in figuraler Art, im Beispiel 3 mit Kadenzveränderung oder Zusammenfassung der beiden Kadenzen (letzte Zeile). Im Beispiel 7 scheint es nur darum zu gehen, den Zentralton *c* auf die verschiedensten Weisen zu erreichen und wieder zu verlassen.

Dieses Musizieren in Gestalten ist auch im Cancionero de Palacio oft anzutreffen. Im Beispiel 4 kehrt das Ende der ersten Phrase am Schluß der zweiten Phrase (gewissermaßen als Hartteil der Melodie) in unveränderter Form wieder.

Beispiel 4

C.P.102

A-mar con for-tu-na me mne-stra e-ne-mí-ga.

No sé qué me dí-ga.

No sé lo que quie-ro, pues bus-qué mí da-ño

Aber während wir es hier noch mit der strengen Wiederholung eines Phrasenteils zu tun haben, finden wir in den folgenden Stücken ausgesprochene Gestaltwiederholungen. Das Beispiel 5 ist ein paradigmatischer Fall einer sehr gestaltnahen Wiederholung. Das Beispiel 6 und sein erstaunliches, rezentes Gegenstück (Beispiel 7, ein Volkslied aus der Provinz Albacete) weisen eine etwas größere Freiheit der Linienführung auf, aber das Kompositionsprinzip ist das gleiche.

Beispiel 5

C.P. 279

An dad, pa - - - - sio-nes, an - dad,
A - ca-be quien co - men - - - - ço
Que nunca os dí - - - - ré de no
Qué mal me podeis ha - cer, sí - no que pier - da la ví - - - - da.

Beispiel 6

C.P. 231

De os ser vír to - da mí ví - da hol - - ga - ré
y sí - vien - do os mo - rí - - ré.
Mo - rí - - re sien - do con - - ten - to
Con - pa - rar pe - na y pa - sí - ón.

Beispiel 7

Prov. Albacete (Molinicos)

El a - ra - do y los bue - - yes,
El a - ra do y los bue - - - yes
Son de mí pa - dre.
Que Díos me los guar - dé!

Die Beispiele 6–9 streben immer nur einen zentralen Ton (*c*, *a* oder *h*) an. Etwas abweichend von der Grundregel bewegen sich die Beispiele 8 und 10, insofern jeweils eine Zeile von der herrschenden Melodiegestalt unabhängig zu sein scheint.

Beispiel 8

C.P. 327

A-quel gen-til - om-bre, ma-dre,
Ca-ro me cues - ta el su a-mor.
Yo me le- van - ta-ra un lu - nes,
Vie-ra e-star al ruy-se - ñor

Beispiel 9

C.P. 182

No pue-de el qu'os a mí - ra-do
VÍ-vir con vos en-ga - na-do
Mí - rar vue-stra her - mo - su-ra.

Beispiel 10

C.P. 272

Bíen po-drá mí des - ven - tu - ra
A - par-tar - me de pla-ser,
Mas no mu - dar mí que - rer,
Mí que - rer y mí pe-nar.

Eine Aufteilung der Gestalt findet sich im Beispiel 11, dessen dritte Zeile das Thema verkürzt. Ähnlich liegt der Fall in der zweiten Zeile des Beispiels 3. Die Stücke 12–14 zeigen ein noch größeres Maß von freier Gestaltung.

Beispiel 11

C.P.289

Ya çer - ra - das son las puer - tas de mí ví - da,
I la lla - - - vees ya per - dí - - - da.
Tie - ne - las tan bién cer - ra - - das
El por - te - - ro de A - - - - - mor

Beispiel 12

C.P.368

Ma - ra - ví - lla es co - mo ví - vo.
Sién - do mí mal el ma - - - yor,
del ma - yor bién del a - - - - - mor.
Ma - ra - ví - lla - do me ve - - - - o
Co - mo la muer - te me ol - ví - - - - da

Beispiel 13

C.P.203

En no me que - rer la ví - da
Nin la muer - te,
Que - da per - dí - - da mí suer - te
La ví - da por a - - ca - bar - me,
De sí me va des - pí - dien - do.

Beispiel 14

C.P. 196

O cuí - - da - - - do men - sa - - je - ro

De mí pa-sión y trís - tu - - - - - ra.

Don de vas pí - de ven - tu - - - - - ra.

Y dí - le có - mo que - de

De ma - les a - com - pa - ña - - do.

Im Beispiel 12 bildet der Ton *a* den Mittelpunkt. Die zweite und die fünfte Zeile setzen mit dem hohen Tetrachord *g-c* ein, welches durch die vorangegangenen Kadenzen auf *c* und *g* tonal klar vorbereitet ist. Das Beispiel 13 enthält in den Zeilen 3 und 5 eine Gegenbewegung der Melodiegestalt der übrigen Phrasen. Im Mittelpunkt des Beispiels 14 steht der Ton *a*, der von den drei folgenden Melodiezeilen in verschiedenster Weise angegangen wird.

Im Hinblick auf die rhythmische Gliederung sind zu erwähnen:

9/4 bzw. 18/8 aufgeteilt in $\frac{10 + 8}{8}$ (Beisp. 9),

$\frac{10 + 8}{8}$ oder $\frac{9 + 9}{8}$ (Beisp. 12),

(ab Ende der 2. Zeile)

in $\frac{5 + 4}{4}$ oder $\frac{4 + 5}{4}$ oder $3 + 6$ (Beisp. 13),

10/4 aufgeteilt in $\frac{5 + 5}{4}$ oder $\frac{6 + 4}{4}$ ($\frac{2 + 3 + 3}{8}$) (Beisp. 5),

12/4 aufgeteilt in $3 + 4 + 5$ (Beisp. 1),

in $5 + 7$ ($4 + 3$) oder $6 + 3 + 3$ (Beisp. 10),

in 8 ($\frac{2 + 3 + 3}{4 + 4}$ or $\frac{5 + 3}{5 + 3}$) } + 4 (Beisp. 8),

$\frac{10 + 12}{4}$ aufgeteilt in $6 + 4 \frac{(3 + 3 + 2)}{8}$ oder $5 + 7$ (Beisp. 6),

$\frac{10}{4}, \frac{6}{4}$ aufgeteilt in $\frac{3}{4} + \frac{4}{4} + \frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4} \left(\frac{3 + 3}{4} \right)$ (Beisp. 11).

Es zeigt sich also, daß sowohl die rhythmische Vielfältigkeit wie die Gestaltimitation, die heute noch im Volkslied der Mittelmeerländer üblich sind, auch in der spanischen Kunstmusik einmal ihren Platz behauptet haben. Weitere Untersuchungen dieser Art würden sehr wahrscheinlich zu dem Ergebnis führen, daß diese Kompositionsprinzipien auch in der nichtspanischen europäischen Kunstmusik des 15. und 16. Jahrhunderts üblich waren.

„Ich bin ein Pilgrim auf der Welt“

Eine verschollene Kantate J. S. Bachs

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

In J. S. Bachs Originalhandschriften trifft man nicht selten auf skizzenhafte Bruchstücke, deren Vollendung aus irgendeinem Grunde unterblieben ist. Oft sind Bogen mit derartigen Fragmenten dann in Handschriften eines anderen Werkes miteinbezogen worden, sei es, daß die versehentlich von zwei Seiten her begonnene Beschriftung eines vermeintlich leeren Bogens den Anlaß zum Abbruch einer der beiden Eintragungen bildete, sei es, daß das geringe Ausmaß einer nicht mehr benötigten Eintragung oder Skizze den sparsamen Bach zu anderweitiger Verwendung des freigebliebenen Raumes veranlaßte. Zuweilen ist die ursprüngliche Zuordnung solcher Bruchstücke nicht mehr erkennbar und stellt der Forschung mancherlei Probleme: Fragen nach der Art des zugehörigen Werkes, nach seinem Komponisten, ob es Fragment geblieben ist oder an anderer Stelle vollendet wurde, ob es verschollen oder längst bekannt ist, tauchen auf und wollen beantwortet werden.

Im Verlauf der Arbeiten zum Band „Trauungskantaten“ der Neuen Bach-Ausgabe ist es nun gelungen, eines der bisher unbekanntesten Fragmente näher zu bestimmen¹; doch war der genannte Band nicht der Ort für detaillierte Darlegungen über den Sachverhalt, die daher an dieser Stelle folgen mögen.

Die Skizze findet sich auf der letzten Seite (Bl. 6v) der — nur fragmentarisch erhaltenen — Originalpartitur zu der Trauungskantate BWV 120a „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ von J. S. Bach, die unter der Signatur Mus. ms. Bach P 670 zu den in der Westdeutschen Bibliothek Marburg verwahrten Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek gehört, und hat folgende Gestalt (Tafel nach S. 400):

¹ Vgl. den Kritischen Bericht I/33 der NBA, hrsg. von Frederick Hudson, 58—60.

Offensichtlich handelt es sich dabei um den unvollendeten Schluß einer Baß-Arie mit Continuo, um ein noch nicht komponiertes Rezitativ für eine Singstimme und Continuo sowie um den vorgesehenen Raum für einen schlicht-vierstimmigen Choral (mit gesondert notiertem Continuo), also wohl um die letzte Seite eines Kantatenmanuskripts. Georg Schünemann hat diese Seite im Rahmen seiner Studie *Bachs Verbesserungen und Entwürfe* im Bach-Jahrbuch 1935, S. 28 f. erstmals mitgeteilt mit der Bemerkung: „Den Text habe ich an anderer Stelle bisher nicht nachweisen können. Vielleicht ist die Kantate unvollendet geblieben.“

Was wir dabei nicht erfahren, ist die angesichts der Themenstellung Schünemanns nicht unbedeutende Tatsache, daß wir kein Autograph Bachs vor uns haben, sondern eine offenbar von Kopistenhand vorbereitete Seite. Die Noten könnten zwar von Bachs Hand stammen, keinesfalls aber die Schlüssel, der Text, die Überschriften, Akkoladen usw. Der Schreiber der Seite konnte zwar bisher nicht sicher identifiziert werden (das Fehlen von Noten- und Pausenformen ist ein wesentliches Hindernis für eine verlässliche Bestimmung), ist aber möglicherweise identisch mit demjenigen Schreiber, der auch in der Partitur zu Kantate 174 ähnliche Hilfsarbeit leistete, indem er Teile der Streicherpartien des 1. Satzes aus dem 3. Brandenburgischen Konzert in die Einleitungssinfonie der Kantate übertrug².

Aber auch Schünemanns Vermutung, die Kantate könne unvollendet geblieben sein, ist nicht zwingend. Selbst wenn man annimmt, daß es sich trotz Kopistenhandschrift um eine echte Bach-Kantate handelt — und diese Annahme wird im folgenden zu bekräftigen sein —, so läßt die Feststellung, daß sie auf diesem, dem uns erhaltenen Bogen nicht zu Ende geführt worden ist, ebenso gut den Schluß zu, daß Bach den Bogen versehentlich von der anderen Seite her mit dem Schluß der Kantate „*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*“ zu beschreiben begonnen hatte und die Komposition der fraglichen Kantate daher auf einem anderen Bogen zu Ende führte.

Endlich ist auch die Annahme gar nicht so abwegig, daß Bach den Plan eines Secco-Rezitativs zugunsten eines anderen verworfen hatte und den Text etwa als *Accompagnato* komponieren wollte, um einen wirksameren Kontrast zu der offenbar gleichfalls nur vom Continuo begleiteten voraufgehenden Baß-Arie zu erreichen: Auch in diesem Falle war der vorbereitete Bogen unbrauchbar und mußte einem neuen weichen, der genügend Platz vorsah.

Daß das Fragment in den seit Schünemanns Hinweis verstrichenen 23 Jahren nicht weiter beachtet wurde — es hat z. B. im BWV keine Nummer erhalten, während analoge Fragmente unter den Nummern 223, 224, Anh. 2, Anh. 23 Platz gefunden haben —, ist gewiß Schünemanns Bemerkung zuzuschreiben, der Text habe sich an keiner anderen Stelle nachweisen lassen. Schünemann hatte — so mußte angenommen werden — die einschlägigen Kantatentextdrucke vergeblich nach ihm durchforscht. Das ist jedoch offensichtlich nicht geschehen.

Die nächstliegende Fundgrube für Texte verschollener Kantaten Bachs ist Picanders Kantatenjahrgang von 1728. Nachdem das einzige bekannte Exemplar des Erstdrucks von 1728, das Spitta auf der Dresdener Bibliothek nachweisen konnte (II, 172), im letzten Krieg verloren gegangen ist, sind wir auf den Wiederabdruck in

² Spittas Behauptung, daß der Schreiber Friedemann Bach gewesen sei (II, 801), ist unzutreffend.

Picanders Ernst- Schertzhaffte und Satyrische Gedichte, T. III, Leipzig 1732 (S. 79 bis 188) angewiesen. Hier findet man auf S. 123 f. den nachstehenden Text:

Am andern Oster-Feyertage.

ICH bin ein Pilgrim auf der Welt,
Ich sehe sie nur in dem Gange,
Drum hab ich meinen Stab stets weiter fortgestellt,
Daß ich die Heimath bald erlange.
Hier find ich Creutz und Noth,
Verderbter Wollust Überfluß,
Und nach dem herrlichsten Genuß
Folgt endlich auch der bittere Tod.

ARIA.

**Lebe wohl, du Sünden-Wüste,
Gute Nacht, du Marter-Hauß!
Ich und du sind gut zu scheiden,
Ich verlasse dich mit Freuden,
Und du treibest mich hinaus.**

Da Capo.

Was sollt ich mich noch lange sehnen
Mit Seuffzen oder Thränen,
Mich von der Welt zu schmähn,
Und nur mit Hertzeleid
Der Erden Eitelkeit
Noch länger anzusehn?
Und hätt ich, schnöde Welt,
Gleich alles, was dir wohlgefällt,
So wäre doch mein Bleibens nicht dahier,
Denn JESUS ist ja nicht bey dir.

ARIA.

**Wenn ich nicht soll JESUM haben,
Kan mich keine Freude laben,
Welche sonst die Welt erqvickt.
JESUS ist mir unter allen,
Was der Seelen kan gefallen,
Was das Hertz allein entzückt.**

Da Capo.

Bey JESU bin ich auch nicht fremde,
Er ist mir, und ich mit ihm bekannt,
Und bey ihm ist mein Vaterland,
Er rufft und biethet mir dazu die Hand,
Ach läg ich heute schon in meinem Sterbe-Hemde!

Choral.

**O süsßer HERre JESu Christ,
der du der Sünder Heyland bist &c.**

Es bedarf keiner besonderen Begründung, um zu beweisen, daß dieser Text der gesuchte ist. Trotzdem soll hier noch auf zwei Tatsachen hingewiesen werden, die das bekräftigen:

1. Das Wasserzeichen im Papier unseres Fragments (Papiermühle Zwönitz, Kreis Stollberg/Sa.) tritt zwar nur noch in der nachträglich hinzugefügten Orgelstimme der Kantate 63 auf, bietet also keinen Anhalt für die Entstehungszeit; in derselben Partitur (P 670) tritt aber noch ein weiteres Zeichen auf (Papiermühle Breitenbrunn, Kreis Aue/Erzgeb.), und dieses findet sich wieder im Partiturfragment der Kantate 197a „Ehre sei Gott in der Höhe“, deren Text gleichfalls aus Picanders Jahrgang von 1728 stammt.

2. Die beim Ausschreiben der Stimmen von Bach beschäftigten Kopisten sind für die Zeit um 1728/29 nur sehr mangelhaft erkennbar, weil die Originalstimmen zu fast sämtlichen Kantaten dieser Jahre verloren gegangen oder nicht zugänglich sind. Um so bedeutsamer ist es, festzustellen, daß der Hauptschreiber des Stimmmaterials zu Kantate 120a (in deren Partitur sich unser Fragment findet) sonst nur noch in den Stimmen zu Kantate 174 (Viola I, Violoncello I; die übrigen Stimmen meist unzugänglich) wiederkehrt, und dieser Kantate liegt nicht allein ein Text aus Picanders Jahrgang von 1728 zugrunde, sie ist auch durch originales Datum „5. Junij 1729“ (zitiert nach BG 41, XLII) in ihrer Entstehungszeit festgelegt.

Beide Erkenntnisse bestätigen einander gegenseitig und machen damit glaubhaft, daß sowohl Kantate 120a als auch die mit ihr quellenmäßig verknüpfte Kantate „Ich bin ein Pilgrim“ in der Osterzeit 1729 entstanden sind.

Daß Bach der Komponist der Osterkantate gewesen ist, läßt sich nun zwar aus dem spärlichen erhaltenen Fragment nicht beweisen (das wäre auch unbewiesen, wenn die Skizze ganz autograph wäre; denn sie könnte auch der Bachschen Abschrift einer fremden Kantate entstammen); wir können dies aber doch mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit annehmen. Denn erstens nennt Picander selbst in seinem Vorwort Bach als den Komponisten des Kantatenjahrgangs (s. Spitta II, 175), zweitens deutet gerade die Tatsache, daß die Seite bereits bis zum Ende zum Eintragen des Notentextes vorbereitet ist, darauf hin, daß der Schreiber nicht gleichzeitig der Komponist war; er hätte doch sonst wohl zunächst einmal das Rezitativ komponiert, ehe er die Akkoladen für den Choral vorbereitete. Daneben ist aber auch die Parallele zu der Originalpartitur der kurz darauf entstandenen Kantate 174 augenfällig, mag nun der Schreiber unseres Fragments mit dem dort beobachteten identisch sein (vgl. oben) oder nicht: In beiden Partituren läßt sich Bach Hilfsdienste kleineren Ausmaßes von fremder Hand verrichten, die er sonst normalerweise nicht beanspruchte. Auch wenn die Noten unseres Fragments nicht autograph sein sollten, so bietet sich dafür eine plausible Erklärung an: Die Arie wäre dann Parodie, deren unverändert übernommenen Continuo Bach sich vom Kopisten in die neue Partitur eintragen ließ, um die Singstimme mit den durch den neuen Text bedingten Änderungen dann selbst niederzuschreiben. Aber auch die folgenden Ausführungen werden noch weitere Bekräftigungen unserer These von der Autorschaft Bachs beibringen.

Unser Fragment beweist nun zumindest, daß die ersten vier Sätze tatsächlich komponiert worden sind; denn es setzt mit dem Schluß des vierten Satzes ein. Wie bereits oben angedeutet wurde, ist ihm nicht zu entnehmen, daß der Komponist die Mühe gescheut hätte, die beiden kurzen restlichen Sätze auch noch zu vertonen. Im

Gegenteil, es besteht sogar eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß der Schlußchoral in der Vertonung Bachs auf uns gekommen ist. Textlich bildet er die dritte Strophe des Liedes „*Heut triumphieret Gottes Sohn*“ von Kaspar Stolshagen (1550–1594) und lautet vollständig (nach Wagner 1697, übereinstimmend mit anderen Leipziger Gesangbüchern):

O süßer Herre Jesu Christ,
 Der du der Sünder Heiland bist,
 Alleluja, Alleluja,
 Führ uns durch dein Barmherzigkeit
 Mit Freuden in dein Herrlichkeit.
 Alleluja, Alleluja.

Dazu findet sich nun in Carl Philipp Emanuel Bachs Sammlung *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Erster Theil*. Leipzig 1784, auf Seite 44 unter der Nr. 79 ein Satz, der es durchaus glaubhaft scheinen läßt, daß er als der gesuchte einst den Schluß unserer Kantate gebildet hat:

Unterlegt man ihm den obenstehenden Text, so zeigt sich, daß der Satz sich diesem vorzüglich anpaßt: Der auf betontem Taktteil eintretende verminderte Septakkord (Takt 6) auf „*Sünder*“, die Mollwendung und der weiche Sextakkord (Takt 15) auf „*Barmherzigkeit*“ und die (nur in Takt 17 in zwei Stimmen zugleich auftretende) Achtelbewegung auf „*mit Freuden*“ machen eine Zusammengehörigkeit von Text und Satz recht glaubhaft, wengleich natürlich keine Sicherheit darüber zu gewinnen ist. Die originale Notierung könnte — nach dem h-moll-Schluß des Arienmittels zu urteilen — auch um einen Ton höher gewesen sein; jedenfalls

sind Transpositionen in den „Choralgesängen“ zu häufig, als daß sich die hier überlieferte Tonart mit der ursprünglichen gleichsetzen ließe.

Wenn also, wie wir annehmen, die Kantate einmal in vollständiger Form existiert hat, so zeigte sie — eingeleitet vielleicht durch einen sinfonischen Instrumentalsatz — folgende Gestalt:

1. (Rezitativ): „*Ich bin ein Pilgrim auf der Welt*“
2. Arie: „*Lebe wohl, du Sündenwüste*“
3. (Rezitativ): „*Was sollt ich mich noch lange sehnen*“
4. Arie (Baß und Continuo): „*Wenn ich nicht soll Jesum haben*“
5. Rezitativ (Secco?): „*Bei Jesu bin ich auch nicht fremde*“
6. Choral (vierstimmig und Bc., Instrumente vermutlich colla parte): „*O süßer Herre Jesu Christ*“.

Die Rezitative sind im Textdruck nicht durch Überschriften, wohl aber durch ihren Versbau als solche erkennbar; der Chor tritt nur mit dem Schlußchoral in Erscheinung — vermutlich war er am ersten Ostertag stärker beschäftigt gewesen, zudem hatte er gerade vier Tage vorher die Matthäus-Passion zu singen gehabt.

Werfen wir nun noch einen kurzen Blick auf den gesamten Jahrgang nach Texten Picanders von 1728/29! Aus ihm besitzen wir die Musik Bachs zu neun Kantaten, nämlich:

Michaelis: „*Man singet mit Freuden vom Sieg*“, BWV 149

21. p. Trin.: „*Ich habe meine Zuversicht*“, BWV 188 (Fragment)

1. Weihnachtstag: „*Ehre sei Gott in der Höhe*“, BWV 197a (Fragment)

Neujahr: „*Gott, wie dein Name*“, BWV 171

3. p. Epiphania: „*Ich steh mit einem Fuß im Grabe*“, BWV 156

Septuagesimae: „*Ich bin vergnügt mit meinem Glücke*“, BWV 84

Esto mihi: „*Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem*“, BWV 159

3. Ostertag: „*Ich lebe, mein Herze*“, BWV 145

2. Pfingsttag: „*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*“, BWV 174.

Von diesen fällt BWV 84 aus dem Rahmen: Die Schreiber der Originalstimmen sind die des vorhergehenden Jahrgangs, der Text weicht erheblich von Picanders Druck ab, und die Originalpartitur findet sich in Philipp Emanuel Bachs Nachlaß (vgl. Bach-Jahrbuch 1939, S. 91), im Gegensatz zu den Quellen der übrigen Kantaten, deren Provenienz eher auf Friedemann Bachs Erbe weist. Kantate 84 scheint demnach sowohl ihrer Entstehungszeit nach als auch bei der endgültigen Einteilung der Bachschen Kantaten zu einem anderen Jahrgang gehört zu haben als die übrigen Picander-Kantaten. Zu den verbleibenden acht Kompositionen Bachs haben wir nun die hier behandelte mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit als neunte hinzuzuzählen.

Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart

VON PAUL MIES, KÖLN

Literatur und Abkürzungen:

Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage im Auftrage der Gesellschaft für Musikforschung, herausgegeben von Hans Albrecht, 1957, mit Arbeiten von H. Keller, H. Unverricht, O. Jonas, A. Kreutz, E. Zimmermann, (zitiert als Keller S. x, Unverricht S. x usw).

E. Zimmermann: *Das Mozart-Preisausschreiben der Gesellschaft für Musikforschung in Festschrift J. Schmidt-Görg, Beethovenhaus, Bonn 1957* (zitiert als Zimmermann II)

Eva und Paul Badura-Skoda: *Mozart-Interpretation*, 1957 (zitiert als Skoda)

E. W. Engel: *Mozart-Kalender 1914.*

Ludwig Schiedermaier: *W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen*, Leipzig 1919 (zitiert als Schiedermaier).

Georg Schünemann: *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann*, 1936 (zitiert als Schünemann).

Emanuel Winternitz: *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*. Zwei Bände, 1955 (zitiert als Winternitz).

Paul Mies: *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Leipzig 1925 (englische Übersetzung, London 1929).

Paul Mies: *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, München-Duisburg 1957.

Die Nummern des Köchel-Verzeichnisses sind nach der 2. Auflage angegeben, bei Abweichungen außerdem hinter dem Gleichheitszeichen die Nummern der dritten von A. Einstein besorgten Ausgabe.

Spezialliteratur ist im Text angegeben.

Die Erkenntnis, daß es in Mozarts Notation noch Unklarheiten gibt, ist eine Folgeerscheinung der Anforderungen, die bei der Herausgabe klassischer Meisterwerke heute gestellt werden. In den Vordergrund trat dieses Problem durch die Preisfrage 1956 der Gesellschaft für Musikforschung: „Was bedeuten in Mozarts Autographen und Erstausgaben die über den Noten stehenden Zeichen ▼ (Keil), | (Strich) und • (Punkt), ist eine Unterscheidung von Mozart beabsichtigt, und wie sind diese Zeichen bei Neuausgaben editionstechnisch wiederzugeben?“ Fünf Lösungen sind unter dem Titel: *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart 1957* von H. Albrecht herausgegeben worden. Die sowohl in der Hauptfrage als auch in vielen Kleinigkeiten auftretenden Widersprüche der Lösungen, zu denen Äußerungen an anderen Orten hinzutreten, machen einen neuen Versuch der Klärung notwendig.

Meine Auffassung zur Frage dieser Zeichen bei Mozart stand im wesentlichen vor Erscheinen der genannten Schrift fest. Daß ich hier vielfach auf die Lösungen der Preisfrage eingehen muß, liegt in der Natur der Sache. Auch Keller (S. 7) und Jonas (S. 54) betonen, wie wenig das zu behandelnde Problem bislang notationskundlich berücksichtigt sei. Die Bemerkung von Jonas (S. 54): „Bereits hier muß hervorgehoben werden, daß der Druck selbstverständlich niemals gewisse Beson-

derheiten und Feinheiten vollständig wiedergeben kann“, bezieht sich zunächst auf die Herausgabe von Werken, gilt aber auch für die Darstellung des Problems an sich. Zimmermann (II S. 402) hat mit Recht gesagt: „Die gestochenen Beispiele haben kaum einen Wert, da sie nur einen höchst unvollkommenen Ersatz für das autographe Schriftbild darstellen.“ Bei der im Druck notwendigen Beschränkung auf zwei bis drei Formen fallen die vielfältigen Zwischenformen aus; jedoch ruft gerade ihre Interpretation das Problem hervor. Meine Darstellung fußt ausschließlich auf den Autographen, d. h. ihren Photokopien, für deren Kenntnis ich Dr. G. Henle in Duisburg zu Dank verpflichtet bin. Soweit möglich, werde ich auf Faksimile-Ausgaben verweisen und mich zudem bemühen, den Sachverhalt der Notation klar und eindeutig zu schildern. Die eingehenden und interessanten Lösungen der Preisfrage haben in vielen Dingen meine Arbeit erleichtert. Statt der Zitate aus der älteren Literatur werde ich auf die Seiten der genannten Schrift verweisen und so Längen der Darstellung vermeiden. Kreutz sagt (S. 96): „Die angeführten Beispiele wurden einer verhältnismäßig geringen Anzahl von Werken entnommen, um nicht den Eindruck zu erwecken, sie seien in jedem einzelnen Fall weither zusammengesucht . . . Es wurden fast durchweg Stellen zitiert, wo Keilstriche oder Punkte deutlich erkennbar sind.“ Beides scheint mir nicht der richtige Weg zur Lösung des gestellten Problems. Denn einmal muß der Kreis der untersuchten Werke möglichst groß sein; dann aber machen gerade die Zwischenformen Übertragungs- und Erklärungsschwierigkeiten.

Bemerkungen zu einzelnen Punkten der Preisfrage

Über das Verhalten der Erst- und Frühdrucke der Mozartschen Werke in bezug auf die Artikulationszeichen kann ich mich kurz fassen. Über deren Unzuverlässigkeit in dieser Beziehung sind sich alle Bearbeiter einig. Ich verweise auf Keller (S. 17), Unverricht (S. 48), Kreutz (S. 96 im Anschluß an Einstein), Zimmermann (S. 107). Die Verhältnisse liegen für Mozart in Erst- und Frühdrucken genau so, wie ich es in meinem Buche *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* (1957) eingehend dargelegt habe. Es ist auf eine Klärung der Strich-Punkt-Frage aus Erst- und Frühdrucken nicht zu hoffen. Für den vorliegenden Zweck erübrigt sich eine weitere Behandlung.

Die Preisfrage unterscheidet zwischen drei Zeichen: Punkt, Strich und Keil. Auch hier kann für meine Behandlung eine Vereinfachung eintreten. Fast alle Bearbeiter haben sich dafür ausgesprochen, daß Mozart nur zwei Zeichen kennt. Vergleiche Keller (S. 9), Jonas (S. 54), Unverricht (S. 47), Kreutz (S. 66), Zimmermann (S. 97), auch Skoda (S. 75). Ebenso kennen Erst- und Frühdrucke nur zwei Zeichen. Der heutige gebräuchliche Keil ▼ gehört erst einer Entwicklung nach 1800 an. Ich werde daher im Folgenden immer nur von „Strich“ oder „Punkt“ sprechen.

Zwei Besonderheiten seien angeführt. Kreutz (S. 66) und Unverricht (S. 27) erwähnen Striche in der Generalbaßstimme, welche die Bedeutung „tasto solo“ haben. Haydns Werke enthalten ähnliche Bezeichnungen, nur setzt Haydn vielfach einen Punkt hinzu; es handelt sich also um die Ziffer 1 (vgl. meine Besprechung der Faksimileausgabe von Haydns „Schöpfungsmesse“ in „Die Musikforschung“ XI

1958, S. 125). In Drucken ist tatsächlich eine Verwechslung mit Stakkatozeichen festzustellen. Eigentlich ist sie bei der besonderen Anwendung kaum möglich. Keller erwähnt als einziger noch „kurze, dicke, von links schräg abwärts laufende Keile“ (S. 10), von denen er nachher sagt (S. 17), daß sie der moderne Herausgeber „je nach seiner Auffassung als Keile oder Punkte wiedergeben kann“. Die etwas schräg liegenden Stakkatozeichen in dem bei Zimmermann wiedergegebenen Faksimile (S. 101–102) aus KV 548 erweisen sich als identisch mit den Zeichen anderer Form, da sie bei entsprechend gleichen Figuren als gewöhnliche Striche oder sogar als Punkte erscheinen. Kellers Hauptbeispiel aus der Klaviersonate KV 281 = 189f, Andante amoroso, Takt 68, halte ich für einen Interpretationsfehler des Autographs. Notenmäßig stimmen die Takte 68–69 mit den Takten 10–11 überein. Mozart schrieb die beiden Stellen zunächst gleich, mit zwei durch den Taktstrich getrennten Legatobögen. Später hat er in 68 den ersten Bogen durch fünf dicke, schräge Striche getilgt und den synkopierenden Haltebogen über den Taktstrich gezogen. Das war eine reizvolle Veränderung, die der Variierung der vorhergehenden Takte gegenüber dem Anfang entspricht. Hier, wie Keller vorschlägt, ein Portato einzuführen, ist durch nichts gerechtfertigt. Diese Striche sind Tilgungsstriche, nicht Artikulationszeichen. Ähnliches erwähnt Unverricht (S. 27) aus KV 109=74e und KV 461=448a.

Schließlich gibt das Wort „Bedeutung“ der Preisfrage zu Betrachtungen Anlaß. In den Lösungen finden sich nämlich oft ganz andere Ausdrücke. Kreutz (S. 67) fragt „nach dem Sinn“ der Zeichen bei Mozart, da „das äußere Bild der Notenschrift keine sicheren Anhaltspunkte für das Erkennen von Keilstrichen und Punkten bietet“. Später (S. 95) redet er von einem „Deuten“ solcher Stellen. Jonas spricht von Herausgeber und Interpreten als „Deuter“ (S. 57). Unverricht (S. 44 und 49) unterscheidet je drei Spielarten für Strich und Punkt; aber auch er redet von „Versuchen, diese beiden Vortragszeichen zu deuten“ und von einer „aufführungspraktischen Deutung von Strich und Punkt“ (S. 46).

„Bedeutung“ und „Deuten“ sind aber zwei scharf zu unterscheidende Sachverhalte. Eine „Bedeutung“ ist rational festgelegt; an ihr gibt es nichts zu „deuten“. Einige Beispiele aus dem hier zu behandelnden Problemkreis mögen das verdeutlichen. Unverricht (S. 42), auch die andern Verfasser zitieren eine Stelle der Klavierschule von L. Adam (1802), die ich etwas gekürzt gebe:

„Von den drey Arten der Abstoßung.
Für die Abstoßung gibt es dreyerley Zeichen als



Bei dem ersten nimmt man den Ton ganz trocken, rührt die Taste, hebt schnell den Finger, so daß man der Note drey Viertheile ihres Werthes nimmt.

Bey der zweyten Art . . . muß der Ton etwas weniger trocken abgestoßen werden, indem man der Note nur die Hälfte ihres Werthes nimmt.

Bey der dritten Art, bezeichnet mit Punkten, und einer Bindung darüber, wird der Ton noch weniger abgestoßen; dies nennt man die Töne tragen, welches gebraucht wird, indem man der Note nur ein Viertel ihres Werthes nimmt.“

Jeder Fall wird durch ein Beispiel erläutert; hier das zum ersten:



Damit ist die Zeitdauer des Staccato rational festgelegt; es gibt an ihr nichts zu deuten, wenn der Komponist sich in seiner Notation nach den Anweisungen richtet. Die neue Musik geht in solchen Festlegungen weit. Schönberg unterscheidet z. B. in den Vorbemerkungen zu seiner *Serenade* op. 24:

„/ und \perp bedeutet: betont, wie ein guter Taktteil
u. bedeutet: unbetont, wie ein schlechter Taktteil.“

„In der Bezeichnung der kurzen Noten ist hier unterschieden zwischen harten, schweren, gestoßenen und leichten, elastischen, geworfenen (*spiccato*). Erstere sind durch \blacktriangledown , letztere durch \bullet bezeichnet.“

In dieser und ähnlichen Anweisungen ist das Wort „bedeutet“ zu Recht verwandt. Das Gleiche gilt, wenn Béla Bartók in seinen Streichquartetten die verschiedene Art der Ausführung des *Pizzicato* nicht den Spielern überläßt, sondern die *Pizzicati* mit verschiedenen, vorher erklärten Zeichen versieht. Es gibt weder für den Komponisten noch für den Herausgeber noch für den Interpreten irgendwelche Unklarheit.

Wenn Keller mit Ausdrücken arbeitet wie „man stößt sich von einer betonten Note ab“ (S. 10) und ähnlichen; wenn Jonas von „tropfenden Punkten“ spricht (S. 62) oder „Hier sieht man förmlich das Hinaufwerfen der Hand“ (S. 63) — solche Beispiele ließen sich beliebig vermehren —, so zeigen derartige Ausdrücke den krassen Gegensatz zu echter Bedeutung. Zimmermann (II, S. 408) hat das nicht mit Unrecht als „gewaltsame Interpretationen“ bezeichnet. Das Gleiche spricht sich in der Unzahl der einschränkenden Beiworte aus: z. B. bei Unverricht (S. 31) „Vermutlich stammen diese Punktzeichen des Druckes von der redigierenden väterlichen Hand“; oder „Hier handelt es sich höchstwahrscheinlich nicht um eine Auslassung des Vortragszeichens“ (S. 45). Keller (S. 16) meint zum Autograph des Liedes *Das Veilchen*: „Die groben *Staccato*zeichen sind hier wohl nur der Feder zur Last zu legen, denn dem Ausdruck nach können nur Punkte gemeint sein.“ Hier wird nicht nur ein Zeichen „gedeutet“, sondern es werden die kleinen Striche der Handschrift in Punkte „umgedeutet“. Das scheint mir das genaue Gegenteil von Bedeutung. Unverricht gibt (S. 50) eine Reihe von Regeln zur Übertragung der Autographe in den Druck und fährt dann fort: „Mit Hilfe dieser Regeln und durch genaues Vergleichen wird man in den Autographen trotz mancher anfänglich vorhandener Schwierigkeiten feststellen können, ob Mozart Strich oder Punkt meint.“ Damit ist aber im Grunde nichts anderes gesagt, als daß Mozarts Zeichen in vielen Fällen nichts „bedeuten“, sondern „gedeutet“ und „umgedeutet“ werden müssen. Eine solche Schlußfolgerung hätte vielleicht Berechtigung, wenn die Zahl der un-

sicheren Fälle klein und begrenzt wäre. In Wirklichkeit sind sie aber fast in der Überzahl.

Theoretiker der Mozartzeit waren in der Festlegung von Bedeutungen viel unschärfer als die genannten Beispiele bei Schönberg und Bartók. Das zeigt etwa eine Stelle aus Quantz (Unverricht S. 43): „*Es ist nicht wohl möglich, weder den Unterschied zwischen ti und di, von welchem doch der Ausdruck der Leidenschaften ziemlichen Theils abhängt; noch die vielerley Arten des Zungenstoßes, mit Worten völlig zu bestimmen.*“ C. Ph. E. Bach „überläßt nach alter Sitte das kürzere oder weniger kurze Abstoßen der Einsicht des Spielers“ (Kreutz S. 75). Und Türk schreibt (Kreutz S. 76): „Überhaupt hat man bey Vortrage gestoßener Noten noch auf den jedesmaligen Charakter des Tonstückes, auf das Zeitmaß, auf die vorgeschriebene Stärke und Schwäche etc. Rücksicht zu nehmen.“ Solche Angaben im Vergleich mit neueren Komponisten, auch mit den Zitaten aus Adam, zeigen, wie die „Bedeutungen“ im 18. Jahrhundert sehr viel unschärfer sind; wie man „Deutungen“ je nach dem Charakter des Tonstücks und dem „Geschmack“ des Spielers nicht nur zuläßt, sondern sogar fordert.

Problemstellung

Zur Klärung der Frage nach der Bedeutung von Strich und Punkt bei Mozart sind nun zwei Aufgaben zu lösen. Erstens ist eine Übersicht über die bisherigen Anschauungen nötig, solche der Mozartzeit, des 19. Jahrhunderts, der Lösungen der Preisfrage und einiger neuer Schriften. In vielem kann ich mich mit einem Verweis auf die Lösungen begnügen. Zweitens ist eine objektive Beschreibung der Handschrift Mozarts in bezug auf Strich und Punkt erforderlich. Das scheint mir noch nirgends in richtiger, genügend eingehender Form vorzuliegen. Dann erst kann sich eine begründete Erklärung der Erscheinungen anschließen.

Strich und Punkt in der theoretischen Literatur der Mozartzeit und in der neueren Literatur

Für die Mozartzeit kommen Leopold Mozarts *Violinschule*, ein Werk von Joseph Riepel, die *Violinschule* von Geminiani, die *Violoncell-Schule* von Corette, der „*Versuch*“ von C. Ph. E. Bach, die pädagogischen Werke von J. A. Hiller, der „*Versuch*“ von Quantz als wesentliche in Frage. Die wichtigsten Stellen sind von den Verfassern der Lösungen der Preisfrage angezogen und zitiert worden.

Überblickt man die Äußerungen der Mozart zeitlich nahestehenden Unterrichtswerke, so läßt sich bei unbeeinflusster Beurteilung manches feststellen. In den meisten und wichtigsten Werken (L. Mozart, C. Ph. E. Bach, Türk) wird von der Identität von Strich und Punkt als Stakkatozeichen geredet. Diesen Zeichen wird aber eine Vielheit von Wirkungen zuerteilt; sie können Akzente, weniger Nachdruck, Abkürzung bedeuten und können durch Zeitmaß und Dynamik modifiziert werden. Je mehr ein Verfasser die Vieldeutigkeit betont, je mehr Zeichen er unterscheidet, desto stärker weist er darauf hin, daß der Vortrag eines Stückes von dessen „Charakter“ abhängig sei. Das heißt aber nichts anderes, als daß der „Deutung“ der Zeichen immer größerer Wert beigemessen wird. In Verbindung mit dem

Legatobogen wird der Punkt als „*Portato*“, als „*Tragen der Töne*“ sehr viel häufiger erwähnt als der Strich. Schließlich ist ein gewisser Bedeutungswandel festzustellen. Wird bei L. Mozart trotz des einen Zeichens neben dem „*Stoßen*“, „*abgesondert vortragen*“, „*schnell wegspielen*“ auch noch von „*wenigem Nachdruck*“ gesprochen — d. h. Kürzen der Noten oder Stakkato und Nachdruck oder Akzent können durch das gleiche Zeichen gefordert werden —, so verschiebt sich die Bedeutung immer mehr auf das eigentliche Stakkato, das Abkürzen. Dafür ist die ganz rationalistische Beschreibung des Beispiels bei Adam bezeichnend; hier ist jede Akzentbedeutung verloren gegangen. Das gehört aber schon zur Entwicklung des 19. Jahrhunderts.

Die Beurteiler von Mozarts Stakkatozeichen kann man mit Zimmermann (II, S. 401) in zwei Gruppen einteilen: eine dualistische Auffassung, nach der Mozart bewußt verschiedene Zeichen mit verschiedener Bedeutung für das Stakkato gebraucht habe, und eine Auffassung, nach der Strich und Punkt — trotz ihrer vielfachen Formen — doch im wesentlichen das Gleiche bedeuten. Als erster derjenigen, die für die Identität von Strich und Punkt bei Mozart eintreten, ist A. Einstein zu nennen. Seine Ansicht ist von besonderem Gewicht, hat doch kaum jemand der sonstigen Bearbeiter des Problems so zahlreiche Autographe Mozarts zu Gesicht bekommen wie er. Seine Feststellungen hat er z. B. im Vorwort der 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses (S. XLIII) niedergelegt. Läßt man die Meinungen der Vertreter der dualistischen Auffassung an sich vorbeiziehen — ich muß hier der Kürze halber auf die Lösungen der Preisfrage verweisen —, so sind sie sehr vielgestaltig und stehen zueinander oft in stärkstem Gegensatz. Im Grunde war in der Preisaufgabe gar nicht so sehr die Frage nach der Vielfalt der Bedeutungsmöglichkeiten von Strich und Punkt gestellt als darnach, ob bei Mozart zwei getrennte, grundsätzlich verschiedene Willensmeinungen und Ausdrucksabsichten vorliegen. Das hat aber keiner der Vertreter dieser Auffassung eindeutig nachgewiesen. Umgekehrt sind die mannigfachsten, sich auch widersprechenden Deutungen vorgelegt worden. Kreutz macht in seiner Darstellung durchaus wahrscheinlich, daß es bei manchen Komponisten (z. B. Rutini, Mühel) systematische und bewußte Unterschiede von Punkt und Strich gibt. Das besagt aber für Mozart ebensowenig wie die Unterscheidungen bei Quantz. Wenn er dann für Mozart sagt (S. 95): „*Die Deutung der Staccatozeichen allein nach ihrem Aussehen ist unzuverlässig*“, so kehrt das die Fragestellung um. Denn es soll doch die Handschrift maßgebend sein, nicht eine auf Deutungen und Interpretationen beruhende fremde Systematik. Die Interpretation von Takt 13 des Autographs der Gigue KV 574 durch Kreutz (S. 79) halte ich für anfechtbar. Meines Erachtens hat Mozart nicht Punkte gestrichen und durch Keile ersetzt, sondern die Punkte, die dem Beginn der Gigue entsprachen, waren so dick geraten, daß er fürchtete, man könne sie mit Noten verwechseln. Deshalb ersetzte er sie durch unmißverständliche Stakkatostriche. Etwas Ähnliches ist mir in keinem anderen Autograph begegnet, wird auch in der Literatur nicht erwähnt. Unverricht sagt sogar (S. 27): *... und in seinen Niederschriften ist nicht ein einziges Mal ein Strich- oder Punktzeichen gestrichen*. Ein einziges, dazu fragwürdiges Beispiel kann aber als beweisend für eine dualistische Einstellung Mozarts nicht angesehen werden.

Nur genaues Studium möglichst vieler Autographe kann das Problem einer Klärung näherbringen. Zimmermann (II, S. 401) hat darauf hingewiesen, daß die Preisträger „*schon in der Beurteilung nur der äußeren Form des Staccato-Striches zu . . . auseinanderstrebenden Deutungen*“ kommen. Einige seien angedeutet; wenige Bemerkungen zu ihnen erweisen sich notwendig, bevor ich selbst versuche, eine ausführliche Darstellung der Schrift zu geben. Keller (S. 9) nennt den Keil einen „*meist fein gezogenen, steil von rechts kommenden Strich*“, der als „*Zeichen meist deutlich und unverwechselbar sei*“; er schildert den Keil aber auch als „*steil von oben gezogener länglicher dünner Strich*“ (S. 10). Dazu erscheint als „*Zwischenform*“ ein „*kurzer, dicker, von links schräg abwärts verlaufender Keil*“ (S. 10). Von den Punkten heißt es an der gleichen Stelle: „*. . . sie sind über Einzelnoten oft etwas grob, je nach der benützten Gänsefeder, bei Tonleitern oder Passagen aber meist fein, offenbar nachträglich hingestreut.*“ Dabei wird nicht betont, daß zwischen groben Punkten und kurzen Strichen oft gar nicht zu unterscheiden ist. Daraus entsteht aber erst die Problematik. Soldan schreibt im Revisionsbericht der von ihm 1940/41 bei Peters herausgegebenen Opernpartituren (Keller S. 19): „*Mozarts Autograph enthält Punkte, kurze derbere und dünne lange Striche . . . Der kurze derbere Strich ist aber bei Mozart kein Staccato-Zeichen in unserem Sinne, sondern ein Akzent, ein ‚ben marcato‘. Im Autograph ist allerdings der Unterschied zwischen Punkten und Strichen fließend, manche Striche sind an Stellen, wo ihre Akzentbedeutung zweifellos oder doch höchst wahrscheinlich ist, lang geschrieben, andere Punkte sind verkürzte Striche, wie überhaupt Mozart einen prinzipiellen Unterschied zwischen Punkt und schwachen Strichen kaum zu machen scheint.*“ Woraus aber soll man den Unterschied nehmen, wenn nicht aus dem Autograph? Und warum soll ein Herausgeber den Unterschied zwischen Punkt und Strich machen, wenn Mozart es selbst nicht tut?

Lehrreich sind die so verschiedenen Beschreibungen der Handschrift des Liedes *Das Veilchen*, vor allem der Sechzehntelfiguren der Takte 17 bis 18 auf die Worte „*mit leichtem Schritt und munterm Sinn*“. Einstein (KV3, S. XLIII) spricht von „*unwillkürlich nur hingetupften Punkten*“; Keller (S. 16 mit Faksimile) von „*groben Staccatozeichen, hier wohl nur der Feder zur Last zu legen, denn dem Ausdruck nach können nur Punkte gemeint sein*“. Jonas hinwieder redet (S. 61) von „*fast hüpfenden, untermalenden Punkten*“, die „*kaum einen Zweifel übrig lassen, daß da keine Lässigkeit vorliegt, d. h. flüchtige Striche*“. Einsteins Berufung auf die untermalende Wirkung findet Jonas „*paradox*“. Nun kann Einstein von Punkten reden, da er Punkte und Striche gleichsetzt. Weder Jonas noch Keller sagen, daß es sich in Wirklichkeit in Takt 17 um kleine Striche, in Takt 18 um Punkte handelt. Beide haben sich auf einen Ausdrucksunterschied festgelegt und erklären deshalb die „*groben Staccatozeichen*“ als Punkte oder umgekehrt. Dabei sieht das Autograph eben anders aus.

Unverricht schließt sich Einstein darin an, „*daß Mozart dazu neigt, den anfangs noch deutlich zu erkennenden Strich immer kleiner zu notieren*“ (S. 26). Er stellt weiter fest: „*Umgekehrt fallen mitunter Punkte über den Noten etwas dicker und länger aus.*“ Ein Unterschiedskriterium gibt er dafür nicht. Dagegen schreibt Mozart seiner Meinung nach keine Keile (S. 27): „*Wenn der Strich mitunter etwas*

dicker ausfällt, so ist das durch die abgenutzte breitere Kielfeder verursacht.“ Keller unterscheidet in einem Beispiel aus KV 548 (S. 15, Faksimile) drei Zeichen. Unverricht dagegen sagt eindeutig (S. 47): *„Wenn auch Mozart die Zeichen mitunter länger oder kürzer schreibt, so handelt es sich doch entweder um den Strich oder um den Punkt. Eine Unterscheidung von langen und kurzen Strichen kennt er nicht.“* Es ist richtig, wenn Unverricht (S. 27) sagt: *„Abgesehen von den verschiedenen, schwer zu entscheidenden Strich- und Punkt-Angaben lassen sich aus der Fülle der Vortragszeichen in Mozarts Autographen durch systematische Zusammenstellung klare Grundsätze und ganz bestimmte, immer wiederkehrende Verbindungen feststellen“*, Unverricht gibt eine Reihe von Gesetzen, die sich, wie bald zu zeigen sein wird, in größerer Zahl und noch schärfer fassen und dann in anderer Form interpretieren lassen.

Jonas (S. 55) sieht durchaus die Vielfalt des Zeichens Strich bei Mozart, *„der eine bevorzugte Stellung vor dem Punkt einnimmt, der in seiner Einförmigkeit ganz bestimmten Zwecken vorbehalten bleibt“*. Von hier aus versteht man die etwas kühle Stellung von Jonas zu der dualistischen Lösung. Denn bei konsequenter Durchführung des Gedankens müßte man tatsächlich mehr als die zwei Zeichen Punkt und Strich bei der Wiedergabe benutzen. Aber Folgerungen daraus hat er im wesentlichen nur nach der Seite des Ausdrucks, nicht nach der des Schreibens gezogen. Mit dem Satz (S. 57): *„In der Eile können leicht Striche . . . flüchtiger, kürzer, ja schließlich sogar Punkte werden ohne unbedingt die Bedeutung als Striche zu verlieren; umgekehrt können Zeichen, zunächst als Punkte gedacht, leicht kleine Strichelchen werden usw.“*, setzt er, im Gegensatz zu Keller, offenbar den ersten Fall als den häufigeren an. Wer aber will nun aus den Autographen entscheiden, ob z. B. Striche *„unbedingt“* ihre Bedeutung verlieren oder nicht? Ob es sich bei der Beschreibung von KV 283 = 189h, I. Satz Takt 63 als *„tropfende Punkte“* (S. 61) um kurze Striche handelt oder um eine Umdeutung von Strichen in Punkte oder um eine ästhetische Angabe, läßt sich schwer feststellen. Im Autograph handelt es sich in der Oberstimme des Terzenlaufs um ausgesprochen feine, in der Unterstimme um etwas dickere Punkte. Beim zweiten Satz heißt es: *„Die ersten Achtel leicht mit Punkten (wenn auch ungenau am Anfang).“* Im Autograph stehen aber in Takt 1 mehr Striche als Punkte, dagegen bei der Wiederholung in T. 3 Punkte. Wenn man mit Urteilen wie *„ungenau“* so schnell bei der Hand ist, dann verflüchtigt sich das Problem von selbst.

Im Gegensatz zu Jonas und Einstein, aber mit Keller spricht Kreutz (S. 66, 95) davon, daß Mozart die Neigung hatte, *„Punkte senkrecht zu verlängern“*; er stellt aber zugleich fest, daß *„manchmal Keilstriche vorkommen, die zu kurz geraten sind und dadurch mit Punkten verwechselt werden können“*. Das erste ist schon entwicklungsgeschichtlich wenig wahrscheinlich, da Mozarts Jugendschrift vom Strich und nicht vom Punkt ausgeht. Dazu erhebt sich die Frage, wer nun entscheiden kann, ob es sich in einem Punkt um einen verkürzten Strich oder in einem Strich um einen verlängerten Punkt handelt. Keine der Lösungen der Preisfrage hat das irgendwie schlüssig beantworten können; es werden nur Interpretationen, Deutungen gegeben, keine Bedeutungen. Wie widerspruchsvoll zwei Autoren bei der Wiedergabe einer Stelle verfahren, zeigt ein Vergleich von

KV 333 = 315c, III. Satz Takt 199 Schluß der Kadenz. Wo Keller (S. 13) schon Striche schreibt, setzt Kreutz (S. 85) noch Punkte. Es ist ganz natürlich, daß Kreutz dann zu dem Schluß kommt (S. 95): „Die Deutung der Staccatozeichen allein nach ihrem Aussehen ist unzuverlässig.“ Mit einem solchen Satz wird aber von dem Bild der Autographe abgegangen. Dann ist es kein Wunder, daß verschiedene Interpreten und Herausgeber zu den verschiedensten Deutungen kommen, je nach der von ihnen geschaffenen oder vorgetragenen Theorie.

Zimmermann ist der einzige Bearbeiter der Preisfrage, der für die Identität von Punkt und Strich bei Mozart eintritt und der alle Formen als Abart einer einzigen ansieht. Er empfiehlt also, bei der Herausgabe alle Zeichen in Form des Punktes wiederzugeben. Einzig ein besonderes, in Verbindung mit Legato- und Haltebögen vorkommendes „Betonungszeichen“ (S. 110) nimmt er aus. Ich werde diesen Fall später ausführlich behandeln.

Punkt und Strich bei Mozart; Beschreibung und Erklärung

a) Widersprüche in den Autographen

Die so verschiedenen Ansichten und Folgerungen sind bei Betrachtung der Autographe Mozarts verständlich, denn mit Ausnahme seiner Jugendschrift, die man bis 1770, vielleicht auch etwas später, rechnen kann, reichen seine Staccatozeichen vom kleinsten Punkt bis zum mehrere Millimeter langen Strich mit allen Zwischenformen, kurzen, langen, dünnen, dicken, auch solchen verschiedener Richtung. Daher kommt es, daß der eine als kleinen Strich auffaßt, was der andere „tropfenden Punkt“ nennt. Im Grunde ist das schon Interpretation, Deutung, Bearbeitung. Dem nun folgenden eigenen Darstellungsversuch liegen die Photokopien und Faksimileausgaben der noch vorhandenen Eigenschriften der Klavierstücke, Klavier-sonaten, Klavier-Violin-Sonaten, einzelner Sinfonien, Konzerte, Kammermusikwerke, sowie Einzelblätter aus den Arbeiten von Schiedermair, Winternitz, Schünnemann, dem Mozart-Kalender von Engel und verschiedenen Versteigerungskatalogen zugrunde. In der Unterscheidung von nur zwei Artikulationszeichen, nämlich Punkt und Strich, schließe ich mich den Auffassungen der Preisschrift an. Punkt nenne ich aber nur das, was unbezweifelbar die Form des Punktes hat; das ist fast ausnahmslos klar festzustellen. Die Hauptmasse entfällt damit auf die Bezeichnung Strich. Zwischenformen werde ich, wenn nötig, besonders erläutern.

Zunächst sei an Beispielen gezeigt, welche Widersprüche in Mozarts Eigenschriften in bezug auf die Staccatozeichen auftreten und zu welchen Fehlurteilen sie führen. In KV 283 = 189h, I. Satz T. 68 hat die Unisonofigur im Baß deutlich Striche, im Diskant mehrere Punkte. Im Klavierkonzert KV 537, III. Satz T. 270–271 weisen parallele Reihen in I. Violine und Viola in unregelmäßigem Wechsel Punkt- und Strichformen auf (Zimmermann S. 99, Faksimile). Ähnliches findet sich im Klavierkonzert KV 466, I. Satz T. 54 bei einem Oktavengang in gebrochenem Dreiklang (Faksimile ebenda). In KV 570 erwähnt Zimmermann (II S. 406–407) zwei Parallelstellen, von denen die eine mit Punkten, die andere mit Strichen geschrieben ist, obgleich eine verschiedene Ausführung kaum anzunehmen ist. Die Tonwiederholungen in der Jupiter-Sinfonie KV 551, I. Satz T. 31–34 tragen in den In-

strumenten ganz verschiedene Zeichen: Punkte und Striche in regellosem Wechsel. Dabei ist ohne Zweifel die gleiche Ausführung beabsichtigt. Das Gleiche gilt für einige Takte des III. Satzes der Sinfonie KV 128 (Unverricht S. 33, Faksimile), wo eine Figur von vier Achteln zuerst in der Viola mit Punkten, in der II. Violine nur mit einem Punkt auf der letzten Note, in der I. Violine mit wechselnden Zeichen erscheint; bei der Wiederholung im übernächsten Takt finden sich in allen Instrumenten Striche. Zimmermann erwähnt (S. 108) in KV 403 = 385c, I. Satz T. 22–24 eine sicher gleichmäßig zu spielende Reihe, wo Punkte, Zwischenformen und Striche abwechseln.

Gelegentlich können Schmutzflecke der Autographe Stakkatozeichen vortäuschen; sind Parallelstellen vorhanden, so lassen sich dadurch mögliche Fehler meist ausschalten. Etwas anders liegt der Fall in KV 333 = 315c, II. Satz T. 30–31. Hier finden sich in der Unterstimme des Diskants bei den Noten *es*¹ in einigen Ausgaben Stakkatozeichnungen. Das ist ein Irrtum. Die im Autograph auf diesen Noten befindlichen Striche sind Notenhälse. Mozart notiert oft – wahrscheinlich um in einem Zuge zu schreiben – doppelte Hälse, wo eine Zweistimmigkeit nicht beabsichtigt ist. In T. 30–31 sind die einen von den Noten abgelöst. Die Parallelstelle T. 80–81 macht die Verhältnisse deutlich; hier gehen die Doppelhälse bis zur unteren Note. Ähnlich verhält es sich im III. Satz T. 37 im Baß mit einem Strich auf dem Akkord des zweiten Viertels. Keine der Parallelstellen T. 108, 165, 180 zeigt etwas Derartiges. Ich halte den Strich für ein Stück des Notenhalses, der beim Schreiben irgendwelche Unterbrechung erfuhr. Noch ein besseres Beispiel für diese Sachlage ist das letzte Viertel von T. 74, dessen Notenhals recht weit von der Note entfernt steht.

b) Schreibregeln bei Mozart

Derartig widerspruchsvolle Bezeichnungen im Gebiet der Striche und Punkte gibt es in den Autographen in großer Zahl, und meines Erachtens gehen die Anhänger der dualistischen Ansicht meist zu leichtfertig über sie hinweg. Entweder werden ihre Ausführungen gezwungen, oder Mozarts Nachlässigkeit und Flüchtigkeit muß als Erklärung dienen. Ich glaube, das Problem läßt sich im Sinne Einsteins und Zimmermanns lösen. Auch die Dualisten, am schärfsten Unverricht (S. 27 ff.), haben von gewissen Gesetzmäßigkeiten in Mozarts Schrift gesprochen; Jonas (S. 56) und Kreutz (S. 95) haben die Bedeutung des Schreibaktes erkannt, ohne daraus die sinngemäßen Folgerungen zu ziehen. Ich werde den Gesetzen, die Unverricht aufstellt, eine andere Reihe von Regeln entgegensetzen und zu einer Erklärung benutzen.

I. Mozarts Jugendschrift. Darüber sind sich die Bearbeiter einig: In der Jugend braucht Mozart nur Striche, mit Ausnahme des Portamentos. Von „*unfreiwilliger Komik*“, wie Keller meint, kann ich in dem Faksimile (Keller S. 9) aus dem Notenbuch von 1764 KV 15 gg nichts finden. Der fünfjährige Knabe, der Buchstabenschrift wohl noch unkundig, malt jede Note, jedes Stakkatozeichen für sich. Vom Vater hat er gelernt, daß man zu diesem Zweck Striche benutzt. Diese Art hat er noch ziemlich lange beibehalten. Ein überaus lehrreiches Beispiel ist die sorgfältige Reinschrift des Menuetts KV 122 = 73t, die einem Briefe vom 27. März

1770 beiliegt (siehe Faksimile in *Briefe W. A. Mozarts mit Originalbriefen im Lichtdruck*, herausgegeben von E. H. Mueller von Asow, 1942). Hier sind alle Noten, gleichgültig, ob es sich um Einzelnoten, gebrochene Akkorde, Tonwiederholungen, Reihen, Viertel, Achtel oder Sechzehntel handelt, sorgfältig durch lange Striche in wechselnden Richtungen bezeichnet. Ähnliches gilt von dem I. Satz des Streichquartetts KV 80 = 73f vom Jahre 1770 (Faksimile in Mitteilung für die Mozartgemeinde in Berlin 1904, Heft 18). Unter dem Legatobogen stehen unbezweifelbare Punkte, wieder der Lehre des Vaters entsprechend; die anderen Zeichen sind Striche, die innerhalb der gleichen Figur ganz selten einmal zu Punkten werden. Solche Punkte schleichen sich bei Beschleunigung des Schreibens zunächst vereinzelt ein, wenn sie nicht unter dem Legatobogen stehen.

In späterer Zeit wird das Verhältnis vom Punkt zum ursprünglichen Strich durch folgende Regeln bestimmt:

II. Einzelne Noten erhalten einen Strich, mögen sie zwischen gebundenen Noten stehen, als Auftakte oder als Phrasenabschluß dienen. Von dieser Regel gibt es nur höchst seltene Ausnahmen, auf denen sich in ihrer Vereinzelnung irgendwelche systematische Lösungen nicht aufbauen lassen.

III. Einzelnoten, die durch Pausen getrennt sind, erhalten als Stakkatozeichen Striche, seltener Punkte oder beide Zeichen gemischt. Für den letzten Fall bringt Winternitz (Bd. II Taf. 60) ein Beispiel aus dem A-dur-Violinkonzert KV 219 I. Satz Takt 44–48, I. Violine, wo hintereinander ein kleiner Strich, zwei Punkte, ein kleiner Strich, zwei Punkte, zwei große Striche, ein kleiner Strich folgen; niemand wird aber die Noten verschieden ausführen wollen. Einen Takt mit Strichen aus KV 332 = 300k, I. Satz T. 41 hat Jonas erwähnt (S. 62). Der Anfang des Kyrie im *Requiem* mischt wieder große und kleine Striche, sowie einige mehr punktförmige Zeichen. Im Streichquartett KV 170 I. Satz T. 5 und 13 sind alle derartigen Noten nur mit Strichen bezeichnet (Versteigerungskatalog 62, Leo Liepmannsohn, Berlin 1932 Nr. 3).

IV. Akkorde erhalten auch bei Wiederholungen und in Reihen Striche. Wenige Beispiele genügen. So aus der Sonate für Klavier zu vier Händen KV 358 = 186c, II. Satz T. 33–34 (Zimmermann S. 98, Faksimile); die wiederholten Akkorde im Rondo 511 T. 90–91 (Jonas S. 59, Faksimile Nr. 4), beide mit Strichen. Interessant sind in KV 310 = 300d, II. Satz die Takte 15–16, wo die Tonwiederholungen des Diskant deutliche Punkte, die etwas weiter auseinanderstehenden Zweiklangsreihen im Baß zum Teil kleine Striche zeigen (Unverricht, S. 34 Faksimile).

V. Längere Notenreihen einer Richtung erhalten Punkte, nur ganz selten Striche; bestehen die Reihen nur aus zwei bis höchstens drei Tönen, dann sind ebenso oft Striche wie Punkte benutzt. Beispiele finden sich in allen Werken mit Ausnahme der frühen; ich brauche deshalb keine anzuführen. Eigentümlich, aber im Hinblick auf die folgende Regel VII lehrreich ist eine Tonreihe in KV 281 = 189f, III. Satz Takt 11. Die im Forte bleibende Reihe verläuft in wechselnder Richtung und hat etwa folgendes Aussehen:



d. h. drei Punkten folgen ein Strich, zwei Punkte und drei längere Striche. An der Wiederholungsstelle T. 82 ist die Folge vier Striche, zwei Punkte, drei Striche. Bei der Schlußwiederholung T. 151 überwiegen die Punkte. Gegenüber solchen Tatsachen der Autographe müssen alle Versuche, Punkt und Strich in ihrer Bedeutung auseinanderzuhalten, scheitern; denn der gleichmäßige Vortrag dieser Reihe dürfte doch sicher sein.

VI. Gebrochene Akkorde einer Richtung, nur aufwärts oder nur abwärts, erhalten Striche oder gemischt Punkte und Striche, nur selten Punkte. Je weiter der Umfang solcher Akkorde ist, desto mehr herrschen Striche vor. Einige Beispiele seien angeführt: Nur Striche zeigen der Akkord der g-moll-Sinfonie KV 550, IV. Satz T. 1 in Viertelnoten bei herrschendem Piano (Keller, S. 13); KV 570, I. Satz T. 67 mit einem gebrochenen F-dur-Dreiklang von c^1 bis f^3 in Achteln im Piano (Jonas S. 60, Faksimile); KV 333, II. Satz T. 34 mit drei Baßoktaven in Achteln (Kreutz S. 85); Kantate KV 623 T. 1 und 5–6 bei kurzem Umfang des Akkords in Vierteln und Forte (Engel, *Mozart-Kalender*, 3.–4. Dezember); Sinfonie KV 112, I. Satz T. 5 mit Achteln im Forte (Katalog 42, Lengfeldsche Buchhandlung, Köln 1932, Nr. 464). Punkte und vielleicht einen Strich zwischen ihnen zeigt der siebentönige Akkord von dis^1 bis a^2 im Rondo KV 485 in Achteln im Forte. Besonders lehrreich sind die Fälle, in denen Punkte und Striche im Wechsel auftreten, wie z. B. in KV 310 = 300d, II. Satz T. 8 (Unverricht S. 34, Faksimile). In KV 466, I. Satz T. 54 (Zimmermann, S. 99 Faksimile) ist der viertönige gebrochene Akkord der Flöten mit Strichen, der dreitönige — also kürzere — der Oboen mit Punkten bezeichnet; es handelt sich um Viertelnoten. Die Angaben von Notenlängen und Lautstärken bei diesen Beispielen zeigen, daß die Stakkatozeichen unabhängig von diesen beiden Faktoren sind.

VII. Gebrochene Figuren verschiedener Richtung (Zickzack-Bewegungen) tragen Striche, Punkte oder beide gemischt. Dabei werden die Striche gerade bei derartigen Figuren oft sehr klein. Ein gutes Beispiel für die gemischten Formen sind die Sechzehntel aus T. 17–18 in *Das Veildien*, wo in T. 17 kleine Striche stehen, in ihrer Höhe der Linie der Noten entsprechend, in T. 18 Punkte einer Richtung (Keller, S. 16 Faksimile). In KV 380 = 374f, III. Satz T. 18–20 tragen die Sechzehntel einer sehr gezackten Linie nach Jonas (S. 64) durchweg Striche.

VIII. Bei Tonwiederholungen herrschen die Punkte bei weitem vor. Nur bei geringer Zahl der Töne, etwa zwei bis drei, finden sich Striche, die dann oft kurz werden. Das entspricht genau den Verhältnissen bei Regel V. Gelegentlich finden sich auch einmal Stellen mit gemischten Punkten und Strichen. Beide Zeichen im Wechsel hat z. B. die Jupiter-Sinfonie KV 551, I. Satz T. 31 ff. bei den drei wiederholten Viertelnoten. In T. 31 haben die Flöten drei Punkte, die Fagotte zwei Punkte und als drittes einen Strich. Interessant ist, daß, entsprechend Regel II, die

Einzelnote in der I. Violine einen Strich hat. In den folgenden Takten der gleichen Struktur ist ebenfalls eine unsystematische Verteilung der Zeichen festzustellen; die Flöten haben einmal Punkte, einmal zu Strichen wachsende Punkte, die Fagotte sowohl Striche als auch Punkte. Solche Erscheinungen lassen sich in keiner Weise wegdeuten. Ähnlich liegen die Verhältnisse in KV 551, IV. Satz T. 115 ff. Im Klaviertrio KV 548, I. Satz T. 48, 153 und den Parallelstellen (Zimmermann S. 100, Faksimile) wechseln in der Figur  Striche und Punkte. In Hinblick auf später zu Erwähnendes ist lehrreich, daß dabei oft die Form  auftritt. Das erste Motiv des Krönungskonzerts KV 537, I. Satz (Winternitz II. Bd. Taf. 75) mit einer dreimaligen Tonwiederholung tritt in T. 1 in der I. Violine mit Strichen, in T. 3 in der I. Violine mit kleinen Strichen, in der II. Violine mit Punkten auf; in T. 5 kehrt sich diese Bezeichnung genau um.

Unverricht (S. 24) zitiert ein Wort von G. Preitz, der in Figuren wie der folgenden



die gleichlautenden Noten je nach Strich oder Punkt verschieden nuancieren will.

Ich halte das nicht für die Absicht Mozarts. Denn dieser Wechsel von Strich und Punkt ist bezeichnend für alle Fälle, in denen eine Anfangs- oder Schlußnote bei derartigen Figuren auf irgendeine Weise abgespalten wird. In der von Unverricht (S. 48) zitierten Stelle aus der Jupitersinfonie KV 551, II. Satz T. 87 ist es ähnlich:



Nicht das *p* ist hier für den Wechsel verantwortlich, sondern die schreibtechnische Abspaltung der ersten Note, die bei Mozarts Art der Notenbalken hier besonders wirksam ist. Die gleiche Erscheinung kann bei Reihen eintreten. So erklärt sich ein Beispiel aus KV 296, III. Satz T. 104–106, wo in drei Reihen von fünf Achteln jedesmal das erste, allein stehende einen Strich hat, die folgenden dagegen meist Punkte erhalten.

IX. In Verbindung mit dem Legatobogen und als Portamento braucht Mozart Punkte. Auch Unverricht hat (S. 28) diese Regel aufgestellt, gibt jedoch selbst aus dem *Regina coeli* von 1771 KV 108 = 74^d ein Gegenbeispiel. Zimmermann weiß ebenfalls von Portatostellen mit Strichen. Sie sind aber so selten, daß sich irgend eine Theorie über verschiedene Ausführungen nicht aufstellen läßt. Gelegentlich könnte der Bogen sogar nachträglich gezogen sein. Betrachtet man nun einerseits die Widersprüche in der Anwendung von Punkten und Strichen bei Mozart, für die ich zunächst einige Beispiele gab, andererseits die

Regeln, deren Wirksamkeit sich weitgehend verfolgen läßt, dann scheint es mir ausgeschlossen, daraus eine verschiedene Bedeutung der beiden Zeichen für Mozart folgern zu wollen. Ist es nicht widersinnig und dem Geiste der Musik widersprechend, anzunehmen, daß gleiche Tonstrukturen wie Einzelnoten, Reihen, Tonwiederholungen usw. nach bestimmten Regeln immer die gleiche Spiel- oder Vortragsform verlangten, unabhängig vom Charakter der betreffenden Stelle, des Satzes, des Werkes? Weisen die Theoretiker der Mozartzeit, auch Leopold Mozart, nicht immer wieder darauf hin, daß die richtige Vortragsart erst dem „Geschmack“ des Spielers entspringt? Den Anhängern der dualistischen Anschauung bleibt im Grunde nur der Ausweg, bei den zahlreichen Widersprüchen, die sich in den Autographen gegen ihre Theorien finden, auf Flüchtigkeiten in Mozarts Handschrift hinzuweisen, einer Handschrift, der man Flüchtigkeiten im allgemeinen nicht nachsagen kann!

c) Gründe für Mozarts Bezeichnungen: 1) Der Schreibfaktor.

Meiner Ansicht nach liegt im Schreibakt eine einfachere und einsichtigere Erklärung für die mannigfachen und oft widersprüchlichen Erscheinungen in Mozarts Handschrift. Er wird bei der Gänsefeder nicht wesentlich anders verlaufen sein als bei der Stahlfeder, die sich ebenfalls bei längerem Gebrauch abnutzt. Will man ein kleines Zeichen schreiben, so ist ein Strich einfacher als ein Punkt. Es genügt dazu eine geringfügige Bewegung der Finger mit dem Schreibgerät ohne jeden Druck in mehr oder weniger senkrechter Richtung. Die Hand kann aufgestützt bleiben. Eine Folge davon ist z. B., daß in vielen Handschriften der Punkt auf dem *i* zum kleinen Strich wird. Sollen mehrere solche Zeichen hintereinander geschrieben werden, dann müssen zwei Bewegungen koordiniert werden: die Bewegung der Finger mit dem Schreibgerät in senkrechter Richtung mit einer Bewegung der Hand nach rechts. Je mehr solche Zeichen hintereinander zu schreiben sind, desto schwieriger wird die Koppelung. Zwei bis drei Zeichen lassen sich bei nicht zu großer Entfernung noch in einer Lage der Hand schreiben; dann aber muß die Hand rücken, der Vorgang von neuem beginnen. Reihen von Zeichen, die in einer Richtung oder in einer Höhe verlaufen, lassen sich dagegen einfacher bei lockerem oder sogar erhobenem Handgelenk mit geringem Druck als Punkte „*nachträglich hinstreuen*“. Dieser Ausdruck von Keller (S. 9) trifft durchaus das Richtige.

Aus dieser Erklärung des Schreibaktes werden nun die aufgestellten Regeln wie die Widersprüche in Mozarts Handschrift verständlich. Über solche Regelmäßigkeiten der Notenschrift bei Komponisten hat Winternitz berichtet (Bd. I). Und Widersprüche treten auf, da der Schreibakt zwar in gewissen Regeln verläuft, aber naturgemäß auch manchmal Störungen unterworfen ist. Je mehr es sich nun bei Mozart um Einzelnoten handelt oder um eine so geringe Anzahl, daß sie in einer Handlage geschrieben werden kann — das sind zwei bis drei —, desto mehr tritt der Strich auf. Dem entsprechen die Regeln II und III, weil die Pausen eine Rückung der Hand notwendig machen, IV weil jeder Akkord schon durch seine Ausdehnung eine neue Handlage fordert, VI da große Akkordumfänge nicht ohne Rückung geschrieben werden können, V und VIII wenn die Reihen oder Tonwiederholungen nicht

mehr als höchstens drei Noten umfassen. Der Strich tritt auch bei weit auseinanderstehenden Noten auf, was z. B. durch die Begleitung bedingt sein kann wie in KV 279=189d, II. Satz T. 29:



Der zweite Strich ist dabei schon etwas kleiner ausgefallen.

Je mehr Zeichen in einer Richtung verlaufen, desto häufiger treten Punkte auf. Das führt zu den Regeln V und VIII. Handelt es sich um gebrochene Figuren in verschiedenen Richtungen oder um kurze in einer Richtung, dann können Zeichen jeder Art eintreten; meist wechseln Punkte mit Strichen, die vielfach nicht groß sind. Daraus ergeben sich die Regeln VI und VII. Das von Zimmermann (S. 100 Faksimile) angeführte Beispiel aus KV 548 mit den verschiedenen Bezeichnungen gleichzeitiger und aufeinanderfolgender Parallelstellen wird durch die Schreibe besonders leicht verständlich. Hier handelt es sich um die Formen  und  mit Tonwiederholung der beiden ersten Noten. Einmal werden sie als Reihen mit Punkten, ein andermal mit Strichen versehen. Die abgesetzte Note mit besonderem Hals und Fähnchen erhält meist einen Strich; immer erhält sie ihn, wenn der Taktstrich die Noten trennt.

In den geschilderten Regeln macht sich der Mozarts Artikulationszeichen beherrschende Schreibfaktor geltend. Durch ihn ist der erhebliche Formunterschied der Zeichen bedingt, nicht durch die Absicht, mit ihnen bestimmte Spiel- und Vortragsarten zu verbinden und zu begrenzen. Kein Druck kann diesen Schreibfaktor mit seinen Formen wiedergeben; er braucht es auch nicht, da die Zeichen im wesentlichen durch die äußeren Umstände des Schreibens, nicht durch innere Absichten bedingt sind. Daß Veränderungen der Handstellungen die allgemeine Wirksamkeit des Schreibfaktors durchkreuzen können, ist kein Wunder, ja selbstverständlich. Andererseits ist die Einwirkung der Schreibfaktoren der Notenschrift bei den Komponisten ja so stark, daß Robert Ammann (*Die Handschrift der Künstler*, 1953, S. 51) sagen kann: „Läßt man eine größere Zahl von Komponisten-schriften an sich vorüberziehen, so bekommt man den Eindruck, daß die Großzahl etwas Gemeinsames hat, daß es so etwas wie eine Tondichterschrift gibt.“ Das sind offenbar Auswirkungen der Notenschrift mit ihren vielfachen für alle Komponisten gleichen Gegebenheiten auf die Handschriften. Für Dichter und Maler kann Ammann solche gemeinsamen Schriftgrundlagen nicht feststellen.

Ehe ich einen zweiten Faktor von Mozarts Notenschrift behandle, sei für den Schreibfaktor eine Anzahl von Beispielen besprochen, die seine Wirkung erklären und erhärten sollen. So wird jetzt leicht verständlich, daß es ganze Sätze, ja Werke gibt, in denen nur eine Form, entweder nur Punkte oder nur Striche auftreten. Jonas sagt (S. 63): „Überaus charakteristisch und daher unentbehrlich ist der streng durchgeführte Strich im Andante grazioso des Klaviertrio E-dur KV 542.“

Bei genauer Betrachtung wird der Grund nach den obigen Regeln ganz klar: der Satz hat fast nur Einzelnoten und zweitönige Reihen mit Stakkato, daher also nur Striche; die Portamenti sind mit Punkten geschrieben. In den Figuren  Takt 44–46 wechseln Punkte und Striche auf den beiden letzten Noten. Im vorletzten Takt findet sich eine lange Stakkatoreihe mit Punkten. Den umgekehrten Fall zeigt das Rondo KV 511. Hier herrschen die Reihen vor, demgemäß die Punkte. Nur einige Einzelnoten (T. 51) und Akkorde in T. 89–91 (Jonas S. 59 Faksimile Nr. 4) erhalten Striche. Im gebrochenen Akkord des T. 19 wechseln Striche und Punkte gemäß Regel VI (Faksimile der Edition Peters). Die zweimalige dreifache Tonwiederholung in T. 101 ist zuerst mit drei Strichen, dann mit drei Punkten versehen. Einen beabsichtigten Wechsel der Spielart halte ich für ausgeschlossen. Das Allegro in KV 379=373a hat bei den motivisch bedingten dreitönigen Wiederholungen und Akkordstücken immer Striche, gleichgültig ob Piano oder Forte herrscht (Versteigerungskatalog Liepmannssohn, Berlin 1929, Taf. 9). KV 279=189d, II. Satz enthält neben einem Portamento mit Punkten nur Striche auf Einzelnoten. Auch die als NB. 6 gegebenen Wiederholungen des Tones g² sind als Einzelnoten mit Strichen geschrieben, da die Begleitung im Baß größeren Raum beanspruchte und deshalb die Hand rücken mußte und die Punkte nicht gestreut werden konnten. Dieser Fall und ähnliche Fälle lassen vermuten, daß Mozart bei langsamen Sätzen auch etwas langsamer schrieb. Dadurch werden kleine Reihen gelegentlich stärker als Einzelnoten empfunden und geschrieben. Bei Beethoven habe ich diese Erscheinung auch in bezug auf den benutzten Raum in viel stärkerem Maße nachgewiesen. (*Textkritische Untersuchungen* S. 27). So hat das Thema des *Andante con Variazioni* in KV 547 nur Stakkatostriche. Eine Beschleunigung des Schreibens wirkt sich in umgekehrtem Sinne aus; ursprüngliche Striche werden kleiner, schließlich zu Punkten. Der früher erwähnte Anfang des 1. Satzes des Krönungskonzerts KV 537 gehört wohl hierher. An einer späteren Stelle T. 183–191 desselben Satzes tritt im Klavier ein zweitöniges, ab- und aufspringendes Terzintervall auf. Zunächst ist es mit Strichen bezeichnet, die bei den Wiederholungen meist kleiner und zu Punkten werden (Winternitz Bd. II Taf. 77). Eine Änderung der Spielart kann bei den Sequenzen nicht beabsichtigt sein; es kann sich nur um eine Wirkung des Schreibfaktors handeln. Aus dem gleichen Satz sei noch T. 105 erwähnt (Winternitz Bd. II Taf. 76), wo ein dreitöniger gebrochener Akkord in der Geige mit Punkten, im Cello mit Strichen bezeichnet ist. Im Grunde gehören auch die wechselnden Formen bei den Sechzehnteln im *Veilchen* hierher, die ebenfalls im Verlauf kleiner werden (Keller S. 16 Faksimile). KV 282=189g hat nur Stakkatostriche; irgendwelche längere Reihen und Tonwiederholungen kommen hier nicht vor. Und trotzdem werden die mit Stakkatostrichen bezeichneten Noten nicht an allen Stellen und in allen Sätzen in der gleichen Art zu spielen sein. In KV 311=284c schließlich kommen nur Stakkatopunkte vor, da es nur Reihen und keine Einzelnoten mit Stakkatozeichen gibt.

KV 279=189d, III. Satz ist zur Erkennung der Regeln gut geeignet. Striche stehen immer bei Einzelnoten, so T. 13, 15, 17, 38 (mit nachfolgender Pause), 47, 51, 103, 124–126 (mit Pausen durchsetzt), 128 und 130 (ebenfalls mit Pausen), 148,

149, 152, 153. Ausgesprochene Punkte stehen bei den Tonwiederholungen T. 23 ff., 57 ff., 109 ff., 126 (zwei Töne); in 136 sind es teilweise Striche. Besonders lehrreich sind die T. 62–63, zwischen denen im Autograph die Seite wechselt. Der Auftakt e^1 in T. 62 hat einen deutlichen Strich; er ist als Einzelnote geschrieben. Die Tonwiederholungen in T. 63 auf der neuen Seite haben auf der ersten Note einen deutlichen längeren Strich; die folgenden sind kürzer. Es muß nach dem Seitenwechsel neu angesetzt werden. In T. 65 und 67 sind es wieder Punkte. Schließlich finden sich Mittelgrößen aller Art, so Striche bei den kleinen Achtelreihen T. 18–19 und 104–105, da diese durch den Taktstrich geteilt sind, kleine Striche bei den Intervallsprüngen T. 69 ff. Und T. 126–129 wechseln Punkte und Striche, wo Reihen, Tonwiederholungen und Vorschläge miteinander verknüpft sind und damit ein Streuen schwieriger wird. Wenn derartige Erscheinungen nur an einem Werk zu bemerken wären, so ließen sie sich vielleicht als Vortragsarten deuten. Aber sie kehren ohne jedes System immer und überall wieder. Sie können nur dem Schreibfaktor zugeschrieben werden. Daß bei den gezackten Diskantfiguren in KV 280=189e, I. Satz T. 35, 37, 39 und entsprechend 123 ff. Striche stehen, ist schreibmäßig einleuchtend. Will man die Stakkatozeichen nicht, trotz der vielfältig gebrochenen Linie, in einer Richtung schreiben, dann muß man sie einzeln setzen; sie werden zu Strichen, die manchmal kleiner, manchmal größer sind. Bezeichnend ist, daß sie im letzten Viertel von T. 127 am größten sind:



Der zwischen die Noten gesetzte Balken zwang Mozart, sie in ganz verschiedener Höhe anzubringen, also ganz vereinzelt zu schreiben. Bei Beginn von T. 35 dagegen ist das erste Zeichen der kleinen Reihe $g^2-f^2-e^2$ ein kleiner Strich, vielleicht auch das dritte; das mittlere ist ein Punkt. Es nutzt nichts, hier zugunsten einer Ausdruckstheorie die Erscheinungen umzudeuten.

Bei Gelegenheit der Diskussion einiger Stellen aus KV 281=189f, I. Satz kommt Kreuz (S. 95) zu den Bemerkungen: „Beim Stakkatolauf in T. 84 konnte er dagegen die Punkte nicht in einem Zuge schreiben, weil ihm das langgezogene Auflösungszeichen vor der Note f im Wege stand . . . An der gleichen Stelle in T. 15 ist das Auflösungszeichen nicht so lang; hier konnte Mozart die Punkte über das Zeichen hinweg in einem Zuge schreiben, und so sind sie gut geraten . . . Ein langes Auflösungszeichen vor e^2 macht in T. 18 ein zusammenhängendes Schreiben der Punkte unmöglich. Sie sehen fast wie Keilstriche aus. Besser sind sie im übernächsten Takt. Bei den Tonrepetitionen sehen die Zeichen über den einzelnstehenden Sechzehnteln z. T. wie Keilstriche aus. Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es sich um einzeln geschriebene Punkte handelt.“ Im Grunde sieht Kreuz hier den Schreibfaktor ganz deutlich. Zugunsten seiner Theorie aber spricht er von Zeichen, die „wie Keilstriche aussehen“. Sie sind es tatsächlich! Und er nimmt „mit Wahrscheinlichkeit an“, daß es „einzeln geschriebene Punkte seien“. Wieviel einfacher und ungezwungener scheint mir doch die Annahme, daß einzeln geschriebene Noten — gemäß der fast ohne Ausnahme geltenden Regel II — Striche

bekommen, die bei reihenmäßigem Schreiben zu Punkten werden. In Reihen vor allem wechselnder Richtung, wie sie in T. 18 und 20 auftreten, wechseln die Zeichen, je nachdem ob sie einzeln oder in Reihen geschrieben worden sind. So kommt es zu Strichen in T. 18, zu Punkten in T. 20 bei ganz ähnlichen Figuren. In den Paralleltakten 87 und 89 wechseln sogar Striche und Punkte. Diese Tatsachen lassen sich durch keine interpretatorische Theorie aus der Welt schaffen. Der Schreibfaktor macht sie leicht verständlich.

In KV 310=300d, I. Satz hat die einzelstehende Sechzehntelnote in T. 12 einen Strich; die Achtel in T. 13 tragen Punkte, obgleich jede Theorie eher das Umgekehrte annehmen müßte. Der langsame Satz von KV 310=300d gibt zu Erläuterungen Anlaß (Unverricht S. 34 Faksimile). Die Einzelnoten in T. 7, 9, 10, 11 haben Striche. Bei dem umfangreichen gebrochenen Akkord in T. 8 wechseln Striche und Punkte. Die lange 32stel-Reihe in T. 10 hat Punkte, aber auch die erste Sechzehntel-Note c^3 hat noch einen im gleichen Zuge geschriebenen Punkt. Das Zeichen auf der Wiederholung des c^3 konnte nun nicht mehr in der gleichen Richtung geschrieben werden; es wurde daher zum einzeln gezogenen Strich, obgleich wohl niemand eine verschiedene Ausführung dieser beiden Noten annehmen wird. Die Einzelnoten in T. 12 haben Striche, die kleine Reihe von c^2 bis e^2 hat Zeichen vom Punkt bis zum kleinen Strich. Die Tonwiederholungen im Diskant von T. 15 tragen Punkte, die vier Baßzweiklänge im gleichen Takt haben drei in gleicher Richtung stehende Punkte, dann einen etwas tiefer stehenden Strich; die in T. 16 haben vier gestreute Punkte. Die Achtel der gebrochenen Akkorde in T. 18 haben Striche; sie stehen infolge des kolorierten Diskants weit auseinander, sind also als Einzelnoten geschrieben. Die in die obigen Regeln gefaßten Einwirkungen des Schreibfaktors erklären diese recht verwickelten Verhältnisse einfacher als ästhetische Theorien, die nicht ohne Umdeutungen auskommen. Jetzt erklärt sich auch ohne weiteres das von Keller (S.15) gebrachte Faksimile-Beispiel aus KV 548 mit den drei Zeichen „Punkt, Querkeil, Längskeil“. In der Übertragung sähe es etwa so aus:



d. h. die beiden ersten Zeichen haben noch die Form kleiner Striche; sie sind als Einzelnoten geschrieben. Die viertönige Reihe bekam dann gestreute Punkte einer Richtung. Bei der Tonwiederholung mußte neu angesetzt werden; das erste g^1 erhielt einen etwas schief liegenden Strich, wohl von der Linie der Punkte bestimmt. Das zweite g^1 hat schon einen Punkt. Nach dem Taktstrich wurde neu angesetzt; die Einzelnote c^2 bekam einen deutlichen Strich.

Aus den in den Lösungen der Preisfrage mitgeteilten Faksimiles seien noch einige Beispiele namhaft gemacht, welche die von mir aufgestellten Schreibregeln bestätigen. Wenn man sich die Mühe macht und alle die von den Verfassern beigebrachten Beispiele auf die Übereinstimmung mit den Regeln untersucht, so wird man ihre fast ausnahmslose Gültigkeit feststellen. Reihen mit Punkten enthalten die Faksimiles aus KV 458 (Jonas S. 59 Nr. 2), KV 511 (ebenda Nr. 3). Einzelnoten mit Strichen stehen in KV 548 (ebenda Nr. 1), 542 (ebenda Nr. 5); Akkorde mit Strichen in

KV 511 (ebenda Nr. 4). Tonwiederholungen mit Punkten aus KV 378 = 317d zeigt Faksimile Nr. 6; Striche bei durch Pausen getrennten Einzelnoten aus KV 378 Faksimile 7. Einzelnoten mit wechselnden Strichen und Punkten aus KV 511 enthält der Anfang von Faksimile 4. Der Anfang des dritten Satzes aus KV 548 (Zimmermann S. 101–102 Faksimile) ist ein Musterbeispiel, wo jede ausdrucksmäßige Erklärung der Zeichen unmöglich wird. Das erklärt sich schreibmäßig daraus, daß in diesem Satz nur kurze Reihen und kleine hin- und herspringende Motive vorkommen. So erhalten die gleichen Figuren und Rhythmen einmal Punkte, einmal Striche, einmal gemischte Zeichen. Eine Strukturbetrachtung lehrt, wie hier der Schreibfaktor für diese Erscheinung verantwortlich ist. In einem Motiv wie NB 9a können gemäß den Regeln die Zeichen als Punkte gestreut werden wie in T. 1, 5, 9; es können Striche auftreten wie in T. 13 (NB. 9b) oder T. 43 (NB. 9c) oder T. 47 (NB. 9d).



Die einzelnen Auftakt- und Abschlußnoten erhalten immer einen Strich wie in T. 1 (Nb. 9e), T. 2 (Nb. 9f), ähnlich bei den Bindungen wie T. 18 (Nb. 9g) oder T. 26 (Nb. 9h). Stark gezackte Motive tragen Striche in der Tonlinie folgender Höhe wie T. 30 (Nb. 9i). Ich glaube nicht, daß hier irgendwelche verschiedenen Spiel- und Vortragsarten durch Punkte und Striche angezeigt werden. Die gleichbleibende Dynamik gibt auch keine Veranlassung dazu. Aus der verschiedenartigen Wirkung des Schreibfaktors aber lassen sich die Verhältnisse erklären und verstehen.

Der Schreibfaktor beherrscht Mozarts Schrift in bezug auf die Artikulationszeichen. Konstanz und Eindeutigkeit seiner Schrift in bezug auf viele Momente betont auch Winternitz (Bd. I. S. 29). Die Tatsache, daß er zugleich ein Stück niederschreiben, ein anderes komponieren konnte (vgl. die Anmerkung in KV³ zu 394 = 383^a und Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, S. 28), machen das auch verständlich.

2) Der Ausdrucksfaktor.

Neben dem Schreibfaktor ist noch ein zweiter in Mozarts Notenschrift wirksam. Jonas (S. 56) hat betont, daß Mozart „beim innerlichen Hören seines Werkes im Akt des Niederschreibens gleichzeitig auch seine lebendige Ausführung erlebt. Seine sensitive Hand wird unwillkürlich, unbewußt Reflexbewegungen empfinden, die nun, bewußt oder unbewußt, in der Schreibart Spuren hinterlassen müssen“. Ich nenne diese Erscheinung kurz den Ausdrucksfaktor in der Schrift. Einstein hat von den Artikulationszeichen im *Veilchen* als „Ausdruckszeichen“ gesprochen (KV³ S. XLIII). Die oben vermutete Erscheinung, daß Mozart gelegentlich bei langsamen Sätzen langsam schrieb, daß sich beim Fortschreiten eines Satzes die Schrift beschleunigte, gehört in gewissem Sinne auch hierher. Der Ausdrucksfaktor ist aber bei Mozart sehr viel schwerer zu fassen als bei Beethoven. Bei den Artiku-

lationszeichen zeigt sich seine Wirksamkeit gar nicht so sehr bei den Zeichen Strich und Punkt, als in den mannigfachen Formen der Striche; ob sie dünn oder dick, kurz oder lang usw. sind. Manches davon geht noch auf Kosten des völlig unkontrollierbaren Zustandes der benutzten Gänsefeder.

Wenn Jonas (S. 62) in KV 332=300k, III. Satz T. 22–23 von „*deutlichen Strichen*“ mit der „*Wirkung von marcato-Zeichen*“ spricht, so kann diese besondere Deutlichkeit durchaus einmal der Wichtigkeit des Motivs und dem Forte zugesprochen werden. Daß aber Striche ebenso im Piano vorkommen und Punkte im Forte, zeigt Kellers Beispiel aus der g-moll-Sinfonie KV 550, IV. Satz (Keller S. 13, B. 14). Auch die flüchtigen, kleinen Striche im *Veildien* haben sicher etwas mit dem Textausdruck zu tun. Lehrreich ist die Anmerkung von Jonas (S. 57), daß H. Schenker in seiner *Vortragslehre* auf Reihen Striche mit wachsender Länge verwandt habe. Das von ihm angeführte Beispiel aus KV 331=300i, I. Satz T. 100 ist auch deshalb von Interesse, weil von diesem Satz nur die Erstaussgabe erhalten ist, die auf fast alle Reihen und Tonwiederholungen der Variation V Striche setzt. Nach meiner Kenntnis der Mozartschen Zeichen dürfte das kaum mit der verlorenen Handschrift übereinstimmen. Striche wachsender Länge auf einer Reihe können einer Intensivierung des Ausdrucks während des Schreibens entsprechen. In dieser Form finden sie sich bei Beethoven des öfteren, und daher stammt wohl auch der Grundgedanke von Schenkers Vorgehen. Bei Mozart sind nämlich wachsende Striche sehr viel seltener als der umgekehrte Fall.

Zu Beginn des Menuetts der g-moll-Sinfonie KV 550 finden sich auf den Viertelnoten Stakkatozeichen (Engel, *Mozartkalender*, 13–14. September). Es handelt sich bei den gebrochenen Linien und kleinen Reihen meist um Striche, allerdings verschiedener Länge. Am längsten sind sie in der Baßstimme. Jedoch glaube ich nicht, daß diese Töne anders zu spielen sind als die von Violinen und Viola. Aber der tiefe, sonore Klang des Grundbasses hat die besondere Länge dieser Zeichen ausdrucksmäßig hervorgerufen. Die in der Partitur zwischen Streichern und Baß stehenden Bläser haben keine Zeichen; so kann eigentlich bei den Streichern kein besonders spitzes Stakkato gemeint sein.

Ich halte es für durchaus möglich, daß in Vokalwerken unter dem Einfluß des Textes sich der Ausdrucksfaktor deutlicher auswirkt als in der Instrumentalmusik. Einstein (KV³ S. XLIII) erwähnt als Beispiel das *Veildien* mit seinen Punkten — d. h. in Wirklichkeit flüchtigen Strichen — im Gegensatz zu deutlichen Strichen im Rezitativ der Donna Anna aus dem *Don Juan*.

3) Der Betonungskeil.

In den heutigen Ausgaben von Mozartwerken spielt der nach Ernst Fritz Schmid so genannte „*Betonungskeil*“ eine Rolle. Nach den Erläuterungen der theoretischen Literatur und nach den verschiedenen Lösungen der Preisfrage dürfte klar geworden sein, daß die Artikulationszeichen bei Mozart — gleich welche Form sie haben — durchaus Akzent- und Betonungscharakter haben können. Es sei dabei hervorgehoben, daß vor allem bei Streichern, aber auch bei Bläsern, mit dem Absetzen und Abstoßen von Tönen oft vom rein Technischen her ein Betonen verbunden ist. Dieser „*Betonungskeil*“ soll aber offenbar nur die Eigenschaft des Akzentes haben.

und die alte Mozartausgabe hat in solchen Fällen teilweise Akzentzeichen dafür eingesetzt (Unverricht S. 23). Tatsächlich läßt sich keine Regel für diesen „*Betonungskeil*“ in Mozarts Handschrift aufstellen; es gibt genau so lange, genau so dicke Striche an Stellen, wo eine besondere Betonung höchst unwahrscheinlich ist. Skoda teilt im Jagdquartett KV 458 sogar dem Punkt einmal Akzentbedeutung zu (S. 95). Einige der in Neuausgaben vorkommenden Stellen des „*Betonungskeils*“ seien hier analysiert. Daß zumeist nur einzelnstehende Zeichen als Betonungskeile angesehen werden, ist einzusehen; Akzente fallen gewöhnlich nur Einzelnoten zu. Aber gerade bei Einzelnoten unterscheidet er sich in der Form fast nie von gewöhnlichen Stakkatostrichen, die oft recht lang ausfallen.

Als Betonungskeil sieht E. F. Schmid in der Violinsonate KV 377 = 374d, II. Satz T. 33 das Zeichen im Klavierbaß an (Henle-Urtextausgabe). Ich habe in dieser Arbeit einen Fall aus KV 333 = 315c, II. Satz, T. 30–31 behandelt, wo ein Interpretationsfehler dadurch entstanden ist, daß man einen von Mozarts doppelten Notenhälsen als Strich ansah. Genau das Gleiche scheint mir in KV 333 der Fall zu sein. Vergleicht man die Baßoktaven der Takte 33 bis 35, so erkennt man, daß die oberen Noten alle doppelte Hälse haben. Bei der zweiten Oktave in T. 33 ist der obere Hals etwas von der Note getrennt; das ist aber auch beim ersten Viertel in T. 33 der Fall. In T. 34 wird ganz deutlich, daß es sich um Notenhälsen und nicht um Stakkatostriche handelt. Wären Mozart diese Akzente wichtig gewesen, dann hätte er sie wohl bei den ganz ähnlichen Verhältnissen in T. 49 der folgenden Variation ebenfalls eingesetzt. In der Neuausgabe der vierhändigen Klavierwerke Mozarts macht W. Rehm zwei besondere Artikulationszeichen namhaft. Das eine findet sich in KV 521, I. Satz T. 20 primo rechts. Rehm überträgt:



Betrachtet man das dem Bande beigegebene Faksimile, so sind die Zeichen alle strichförmig, mit Ausnahme der beiden d^2 und des zweiten f^2 in T. 21; auf dem f^2 in 22 steht kein Zeichen. Der Strich auf g^2 in 21 ist kürzer als die meisten anderen; der Strich auf a^2 in 20 nicht länger als der auf e^2 in 21. Aus der Handschrift läßt sich keineswegs die Normierung auf die zwei Zeichen des Druckes rechtfertigen. Die Handschrift entspricht genau den Schreibregeln. Die kurzen Reihen haben mehr punktförmige Zeichen; die punktierten Viertel haben einen größeren freien Raum hinter sich, sind also als Einzelnoten mit Strich geschrieben. Für verkehrt halte ich nun auch die Ergänzungen Rehms in T. 2 ff. und auf dem f^2 in T. 22. Zu Beginn stehen nämlich nur zwei Punkte auf den beiden ersten Achtelnoten von T. 2; und das Fehlen des Stakkatozeichens auf dem f^2 in 22 kann durchaus durch das Piano bedingt sein. Wenn die Stakkatozeichen auf den punktierten Vierteln der Takte 20 und 21 neben der Abtrennung von den folgenden Noten einen Akzent bedeuten sollen, was ja durchaus möglich ist, so wird dieser von selbst bedingt durch den hier im Baß auftretenden Vorhalt; die Verschärfung stellt eine Steigerung zum

Anfang dar. Die andere von Rehm als „Kürzungs- und Abphrasierungszeichen“ charakterisierte Stelle betrifft KV 521, III. Satz T. 38 primo rechts mit einer oft anzutreffenden Reihe von Doppelschlägen und abgestoßener Zwischennote. Daß bei den Einzelnoten Striche stehen, entspricht den Schreibregeln. Solche Betonungskeile soll auch folgende Stelle aus dem Streichquintett KV 614, I. Satz T. 90 ff. enthalten:



Hier bedeuten diese Zeichen ebenfalls zunächst nur ein Absetzen, Abstoßen und Kürzen der Noten. Daß es bei der stark gezackten Linie Striche geworden sind, entspricht dem Schreibfaktor. Zudem wird bei dem herrschenden Forte kein Geiger aus spieltechnischen Gründen, ganz abgesehen vom Musikalischen, die abgestoßenen Noten anders als mit Akzenten spielen.

Das Beispiel leitet zu solchen über, in denen die Form  vorkommt, d. h. ein Staccatozeichen im Zusammenhang mit einer Überbindung. In den angeführten Takten aus KV 614 will Mozart auf diese Weise andeuten, daß der Sechzehntellauf von dem vorhergehenden Tone abgesetzt, d. h. das es^3 abgekürzt werden soll. Wir würden heute wahrscheinlich das Staccatozeichen auf die zweite, angebundene Note setzen, als . Eine solche Notierung ist mir bei Mozart nicht vorgekommen. Das Gleiche gilt für das von Kreutz (S. 70) erwähnte Beispiel aus KV 284 = 205b, I. Satz T. 27 und 99. Besonders die Schreibweise von T. 99



zeigt deutlich die Abkürzung auch der übergebundenen Note. In den Variationen über „Je suis Lindor“ KV 354 = 299a Var. 12 T. 5–6 heißt es in der Erstausgabe:

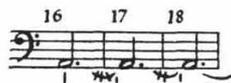


Die Striche entsprechen in ihrer Form sicher der Eigenschrift Mozarts, die verloren ist. Man erkennt aus dem ersten Takt, daß Mozart eine Abtrennung des e^2 wünschte. Der Lauf in T. 6 soll mit d^2 neu angesetzt werden. Er ist nicht aus den absteigenden Intervallen $es-d$, $f-es$ usw. zusammengesetzt, sondern die aufsteigenden Terzen $d-f$, $e-g$ usw. tragen ihn in die Höhe. Das ist nur möglich, wenn das übergebundene es^2 gekürzt wird. Ähnlich verhält es sich mit dem von E. F. Schmid im Streichquintett KV 515, IV. Satz T. 78 ff. als „ausgesprochenes Betonungszeichen“ verwendeten Keil:



Auch da gibt das Stakkatozeichen zunächst die Kürzung an; die Figuren der Sechzehntel sollen mit neuem Ansatz beginnen. Bei den chromatischen Schritten von Violine II und Viola ergibt sich dann von selbst eine Betonung. Das Artikulationszeichen umfaßt eben unter Umständen ebenso die Bedeutung des Akzents wie die der Abstoßung. Daß es hier Strichform hat, folgt aus dem Auftreten bei Einzelnoten. Schmid betont in der Vorrede (Bärenreiter-Taschenpartitur): „in diesem Satz waren in der Handschrift Punkte und Keile oft besonders schwer zu unterscheiden; in Zweifelsfällen wurden Keile gewählt.“ Mit diesem Zusatz ist aber die durch die Normierung auf zwei Zeichen scheinbar gewährleistete Genauigkeit völlig illusorisch gemacht. Oft werden als „Betonungskeile“ die Striche auf langen Noten angesehen. Skoda (S. 75) nennt als Beispiel den letzten Satz der Jupiter-Sinfonie KV 551, in dem die ganzen und halben Noten des Themas Striche tragen, z. B. T. 9–12 I. Violine. Diese Striche sind jedoch keineswegs größer als die auf den wiederholten Vierteln in T. 13. In der II. Violine und in den Bläsern sind es T. 13 Punkte und gemischte Zeichen. Skoda bemerkt: „Selbst über längsten Notenwerten, die im üblichen Sinne gar nicht Stakkato gespielt werden können, schreibt Mozart seine Striche.“ Das Stakkatozeichen bedeutet zunächst nichts anderes, als daß die Noten gegeneinander abgesetzt, voneinander abgestoßen, also gekürzt werden sollen. Weshalb soll das bei längeren Noten nicht möglich sein? Und wie soll man das anders als mit Stakkatozeichen deutlich machen? Daß im Forte bei Streichern und Bläsern damit häufig eine Akzentwirkung verbunden wird, habe ich schon angemerkt. Ähnliches gilt für die Striche im Menuett-Trio der gleichen Sinfonie. Hier sind sie besonders kräftig geworden, und ich halte es für durchaus möglich, daß dabei nicht so sehr eine stumpfe Feder als der Ausdrucksfaktor wirksam war. In Nb. 6 habe ich KV 279, II. Satz T. 29 erwähnt. Meiner Auffassung nach hat Mozart die Viertel im Diskant infolge der größeren Zwischenräume als Einzelnoten mit Strichen geschrieben. Kreutz schreibt (S. 71) dazu: „Würde man hier die Keilstriche als Stakkatozeichen auffassen, so müßte man die drei Noten g² besonders kurz spielen (weil man früher Tonwiederholungen überhaupt etwas abkürzte). Eine solche Ausführung wäre aber musikalisch unbefriedigend.“ Nun unterscheiden sich aber diese Keile in nichts von anderen. Der Einwurf von Kreutz fällt auch fort, wenn man den Zeichen neben Abkürzung und Abstoßung die Möglichkeit der Akzentwirkung gestattet. Abgestoßen wird auch in diesem Falle aus KV 279. Und da sich Mozarts Striche in ihrer Auswirkung auch nicht von Punkten unterscheiden, liegt keine besonders starke Abkürzung vor. Den Wirkungen des Schreibfaktors entsprechend, stehen hier eben Striche und nicht Punkte.

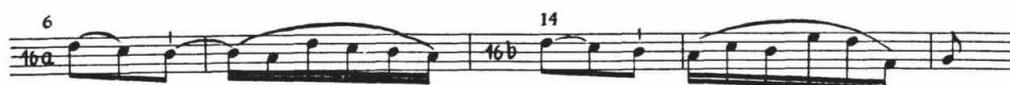
In diesem Zusammenhang ist auch die Cellostelle aus dem Streichquintett KV 513, I. Satz T. 16 ff. zu nennen. In der Handschrift (Schiedermair) sieht die Stelle folgendermaßen aus:



Hinter T. 18 war die Seite zu Ende, und es mußte eine neue begonnen werden. Die wiedergegebenen Takte zeigen, daß Mozart zunächst beabsichtigte, das A

im Cello die Takte hindurch zu binden. Das gab er auf zugunsten eines neuen Ansetzens, wahrscheinlich um bei den Synkopierungen der übrigen Stimmen den Taktrhythmus nicht zu gefährden. Die Striche, die keine besondere Form und Größe aufweisen, scheinen mir nach Tilgung der Legatobögen gemacht; sie stehen beim zweiten und dritten Ton recht ungenau zur Note. Meines Erachtens ist bei dem herrschenden Piano keine besondere Betonung im Cello beabsichtigt, sondern die Töne sollen abgekürzt und gegeneinander abgesetzt werden. Die Frage ist, ob Mozart vergessen hat, den Legatobogen zwischen Takt 18–19 ebenfalls zu streichen, womit dann alle Instrumente in T. 19 mit neuem Strich begännen, oder ob er im Zuge des Schreibens in T. 18 den Strich zu viel geschrieben hat. Mir scheint die erste Erklärung zutreffender.

Als Betonungskeil sieht E. F. Schmid auch KV 301=293a, II. Satz T. 6 an (vgl. Urtextausgabe der Violinsonaten des Henle-Verlages).



Auch hier glaube ich eher, daß der Stakkatostrich aus einer ursprünglich beabsichtigten Lösung ohne synkopische Bildung stehengeblieben ist, die etwa den T. 14–15 der Violine entsprach (NB. 16b). Die reizvolle Synkopierung fiel Mozart erst später ein. Schließlich könnte auch der Legatobogen zu früh angesetzt sein, was bei Mozart häufig vorkommt.

Sei es, wie es wolle! Auf Grund so weniger, und vor allem so wenig einwandfreier Beispiele jedoch einen Keil, der sich in der Form durch nichts von den anderen unterscheidet, als besonderen „Betonungskeil“ aufzufassen, halte ich nicht für zweckmäßig. In welcher Richtung ein Artikulationszeichen wirksam sein soll, ob mehr nach der Seite der Abkürzung, der Abstoßung oder des Nachdrucks, des Akzents, ist der Form der Zeichen bei Mozart, selbst wenn man den Ausdrucksfaktor berücksichtigt, kaum je zu entnehmen; es ist Angelegenheit der Struktur und musikalischen Bedeutung der Stellen.

Ergebnisse und Folgerungen

Der zurückgelegte Weg sei nun überblickt, die auf ihm gewonnenen Erkenntnisse kurz zusammengefaßt und auf die Herausgabe der Werke Mozarts angewandt. Leopold Mozart, der Vater und Lehrer, brauchte ausschließlich den Stakkatostrich und nur für das Portamento den Punkt. Ihm folgte ohne Zweifel der jugendliche Mozart. Später nehmen dessen Zeichen mannigfache Formen an. Es läßt sich jedoch nicht feststellen, daß er dabei einer der gegeneinander oft recht widerspruchsvollen Theorien seiner Zeit folgt. Die Bearbeiter der Preisfrage kommen ihrerseits wieder zu sich widersprechenden Deutungen von Mozarts Zeichen. Dabei werden die überaus zahlreichen, nicht miteinander zu vereinbarenden Stellen in Mozarts Eigenchriften entweder übersehen, oder sie werden der Unachtsamkeit und Flüchtigkeit Mozarts zugeschrieben und dann durch oft sehr gezwungene Theorien erklärt.

Dabei ist Mozarts Handschrift wohl schnell, aber im allgemeinen alles andere als flüchtig. Der bei Beethoven so häufige „*Parallelschwund*“ (vgl. P. Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*) ist bei ihm sehr viel seltener.

Ich habe im Schreibfaktor das beherrschende Element von Mozarts Art, die Artikulationszeichen zu schreiben, nachgewiesen. Mozart kennt im Grunde nur ein Stakkatozeichen: den Strich; der Punkt tritt als solcher nur in Verbindung mit dem Legatobogen auf. Aber die Striche können infolge des überschnellen Schreibens die verschiedensten Formen annehmen, ja sogar zu Punkten werden. Die normale Wirkung des Schreibfaktors läßt sich in Regeln zusammenfassen; von ihnen gibt es natürlich Ausnahmen, die sich meist leicht erklären lassen. Neben den Schreibfaktor tritt ein Ausdrucksfaktor, der viel schwerer und in sehr viel geringerem Maße als etwa bei Beethoven zu fassen ist. Er macht sich innerhalb der Strichformen bemerkbar. Den Schreibfaktor druckmäßig beizubehalten, ist unnötig; denn er betrifft eine Äußerlichkeit. Seine Formen hängen nur von den Gewohnheiten und dem Zufälligen der Schrift ab. Der Ausdrucksfaktor kann ausschließlich durch genaues Studium der Handschriften festgestellt werden. Ihn im Druck festzuhalten, ist unmöglich. Auch eine Beschränkung auf zwei Zeichen — etwa Punkt und Strich — würde nichts nützen. Beim Spielen von Neuausgaben mit verschiedenen Stakkatozeichen habe ich zunächst manchmal das Gefühl einer gewissen Erleichterung des Vortrages gehabt. Vergleich ich dann mit Handschrift oder Faksimile, so haben sich in den meisten Fällen die völlige Unzuverlässigkeit und Willkür gezeigt.

In den Lösungen der Preisfrage handelt es sich um viele geistvolle Interpretationen und Deutungen. Darin besteht ihr Wert. Keine hat, meiner Ansicht nach, einen einigermaßen schlüssigen Nachweis erbracht, daß Punkt und Strich bei Mozart getrennte Bedeutung haben. Alle die aufgezeigten Bedeutungen wie Akzent, Nachdruck, Abphrasierung, Kürzung, Abstoßung usw. können allen Formen der Zeichen bei Mozart innewohnen. Der Spieler muß mit Kenntnis und Feingefühl dem Inhalt und der musikalischen Gestalt folgen. Ich bin der Ansicht, daß man bei der Herausgabe der Werke Mozarts den Urtextausgaben des Henle-Verlages, auch denen von N. Broder und einigen anderen folgen und nur ein Stakkatozeichen benutzen soll. Das ist kaum eine stärkere Vergrößerung, als wenn ich Mozarts Formenreichtum an Stakkatozeichen in zwei Zeichen presse. Das reizvolle und ausdrucksstarke Bild der Eigenschrift des *Veilchen* wird nicht sinngemäßer, ob ich es mit Punkten oder mit Strichen wiedergebe oder die Zeichen in zwei Kategorien einteile. Eine Normierung von Ausgaben auf zwei Zeichen suggeriert dem Spieler eine Sicherheit, die gar nicht besteht. Er ist auf die Auffassungen der Herausgeber, die sich vielfach unterscheiden, angewiesen. Eine Reduktion auf ein Zeichen zwingt ihn aber, jeden einzelnen Fall auf die notwendige Vortragsart zu untersuchen. Das hat Zimmermann (II, S. 407) im Anschluß an Bemerkungen von Jonas richtig dargestellt. Ist der Spieler über die beiden Faktoren des Schreibens und des Ausdrucks, wie ich sie gegeben habe, im Bilde, dann wird er in zahlreichen, eindeutigen Fällen von selbst wissen, welches Zeichen sich in Mozarts Handschrift findet. Anwendung eines Zeichens engt die Ausdrucksmöglichkeiten in Wirklichkeit weniger ein als die Normierung auf zwei.

Stakkatozeichen bei J. Haydn, L. van Beethoven und Fr. Schubert

Es scheint zweckmäßig, die Stellung zu den Stakkatozeichen auch bei einigen anderen Komponisten wenigstens zu streifen und mit der bei Mozart zu vergleichen. Kreutz (S. 76) zitiert eine Stelle aus der Gesamtausgabe der Klaviersonaten Joseph Haydns durch K. Päsler: „Die bei Beethoven viel erörterte Frage bezüglich der Unterscheidung zwischen Keil und Punkt muß für Haydn bejaht werden. Den besten Beweis liefert die bei Artaria 1789 erschienene Originalausgabe der C-dur-Fantasie (op. 58). Der Stecher hatte, wie noch deutlich erkennbar, am Anfang des Stückes zunächst Punkte gestochen, änderte sie aber, sichtlich erst auf Haydns Verlangen, in Keile um.“ Meiner Erfahrung nach sind tatsächlich Punkte und Striche bei Haydn leichter zu unterscheiden als bei Mozart. Er verwendet Striche verschiedener Größe; Punkte finden sich beim Portamento, dann bei umfangreicheren Reihen kleiner Notenwerte; so im Adagio der Sonate Nr. 52 in Takt 4 und bei schnellen Tonrepetitionen im gleichen Satz T. 13 (Winternitz, Bd. II, Taf. 56). Es gibt aber solche Reihen, die mit Strichen bezeichnet sind. Die Verhältnisse in der Handschrift der „Schöpfungsmesse“ habe ich an der Hand der Faksimile-Ausgabe des Haydn-Instituts in einer Besprechung (Musikforschung XI, 1958, S. 125) erörtert. Auch in diesem Werk haben im allgemeinen Einzelnoten und größere Notenwerte längere Striche als Reihen und kurze Notenwerte. Das zeigt auch der Anfang des Finale der Sinfonie „mit dem Paukenschlag“ (Schünemann, Taf. 32). Des öfteren kommen an gleichen Stellen, bei gleicher Struktur Striche verschiedener Länge vor. In der Generalbaßstimme sind die Striche auch bei Gleichzeitigkeit und gleicher Struktur meist länger als in den anderen Instrumenten. In den Schlußtakt des Credo sind die Striche in allen Instrumenten groß, im Baß bis über 5 mm. Hier herrscht Fortissimo. Es ist aber durchaus nicht so, als ob im ff die Striche durchweg länger wären als in anderen Stärkegraden. Ich glaube aber, auch aus der Kenntnis anderer Autographe Haydns, sagen zu können, daß man bei ihm meist Punkte und Striche unterscheiden kann. Dabei scheint der Ausdrucksfaktor für die Größe der Striche stellenweise maßgebend zu sein. Wiedergabe der Striche in ihrer verschiedenen Länge ist im Druck natürlich nicht möglich. Der Ausdrucksfaktor verschwindet im Druck immer; das ist auch bei Drucklegung von Dichtwerken u. ä. m. genau das Gleiche.

Erwähnt aber sei ein Zeichen, das ich bislang nur im Benedictus der Messe gefunden habe. Hier steht im ersten Thema und seinen Wiederholungen nur in der melodieführenden Stimme, bei einer melodischen Vorhaltsbildung das Zeichen \vee . In einigen Fällen hätte die Stelle auch als langer Vorschlag geschrieben werden können. Es kann sich wohl nur um ein Akzentzeichen handeln, das hier nur im p und pp auftritt. Sonst, auch im Benedictus, benutzt Haydn als Akzentzeichen fz .

Den Gebrauch der Stakkatozeichen in Beethovens Handschrift und ihre Wiedergabe in Erstdrucken und Originalausgaben habe ich in meinem Buche *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* ausführlich dargestellt. Hier genügen wenige Bemerkungen, die auf Grund der für Mozart gebrauchten Terminologie verständlich sein werden. Der Ausdrucksfaktor beherrscht Beethovens Schrift im Großen wie im Kleinen. Er schreibt Stakkatozeichen bei Parallelen und gleichen Stellen sehr ver-

schieden. Das ist eine der Erscheinungen, die ich „*Parallelschwund*“ genannt habe. Sie entspricht der von mir deutlich gemachten besonderen Kompositionstätigkeit Beethovens während des Schreibens. Die Striche können bei besonderer Veranlassung über 1 cm groß werden! Ein feststehender Schreibfaktor besteht bei ihm kaum. Das entspricht der Feststellung bei Winternitz, daß Beethovens Schrift in jeder Beziehung wechselnd ist, was die Schreibung der Noten angeht, die Anbringung der Notenhäse usw. (Bd. I, S. 30); daß bei ihm die Unregelmäßigkeiten der Handschrift sehr lange dauern, vielleicht erst bei den späten Werken eine Festigung eintritt (Bd. I, S. 33). So kann man tatsächlich sagen, daß Beethovens Schrift sich wandelt je nach dem Charakter des Werkes, ja des Satzes (*Textkritische Untersuchungen*, S. 29). Man braucht dafür nur die trotz aller Verbesserungen ruhige Niederschrift des I. Satzes der Sonata quasi una fantasia op. 27, II mit der gegen Schluß immer gehetzteren des letzten Satzes zu vergleichen. Das ist eine Wirkung des Ausdrucksfaktors, wie ich sie bei keinem anderen Komponisten kenne. Wie es keine Möglichkeit gibt, das in den Druck zu übertragen, so müssen auch Beethovens Stakkatozeichen auf eine Form in Neuausgaben reduziert werden. Die Verhältnisse liegen dabei insofern einfacher als bei Mozart, als Beethoven mehrere, sich gegeneinander abhebende Akzentzeichen kennt; bei Mozart findet sich davon nur das *sf*.

Bevor ich den Gebrauch der Stakkatozeichen bei Franz Schubert andeute, sei eine kurze logische Überlegung eingeschaltet. Ein Komponist, der mit der Form eines Zeichens eine besondere Vorstellung verbindet, für den es eine bestimmte Vortragsart bedeutet, wird sich bemühen, das Zeichen eindeutig niederzuschreiben. Er wird Zwischenformen, die schwer unterscheidbar und leicht verwechselbar sind, meiden. Nichts davon ist bei Mozart und Beethoven in bezug auf die Stakkatozeichen Punkt und Strich zu erkennen. Neuere Komponisten, wie Bartók und Schönberg, erklären ihre Zeichen zu Beginn der Werke, um sie festzulegen. Einen Übergang dazu nun findet man bei Schubert. Lange geht er in seinen Autographen mit diesen Zeichen recht sorglos um; Punkt- und Strichformen sind mannigfach und gehen ineinander über. Eigenartig ist, daß in Punktreihen die Einzelzeichen bei der Schnelligkeit des Schreibens fast die Form der späteren Tenutozeichen erhalten. Kreutz hat das Gleiche für J. S. Bach erwähnt (S. 67). Erst in seinen späten Werken zeigt Schubert eine bewußte Unterscheidung zwischen Punkten und Strichen. In dem ersten der nachgelassenen Impromptus (vgl. meine Urtextausgabe im Verlag Henle, Duisburg-München), Deutsch-Verzeichnis 946 I, sind die Striche bei den Baßnoten in T. 45, 49, 53 ganz deutlich, ebenso bei den Akkorden ab Takt 144. Alle anderen Stellen haben ebenso deutliche Punkte. Im zweiten dieser Impromptus, DV 946 II, treten Striche im ersten Mittelsatz ab T. 35 auf, teilweise in Verbindung mit dem Akzentzeichen *fz*. Im dritten Impromptu DV 946 III finden sich bei der Überleitung zum Mittelsatz ab T. 70 sogar einmal eindeutige Tenuto-Striche unter einem Legatobogen, also eine Art Portamento, die mir bei Haydn, Mozart und Beethoven nirgends begegnet sind. Das eindeutigste und überraschendste Beispiel dieser Art ist aber der Beginn des Scherzos der nachgelassenen A-dur-Klaviersonate DV 959. Hier ist der Unterschied zwischen Punkt und Strich, der in Verbindung mit dem Arpeggiozeichen und einem Akzentzeichen immer sorgfältig

und langgezogen ist, geradezu auffallend. Und daß dieses nicht Zufall ist, sondern bewußter Überlegung entspringt, zeigt eine erhaltene Skizze zu dem Satz. Hier stehen in Takt 1 auf den ersten beiden Vierteln zwei Striche; die weiteren Takte sind unbezeichnet. Erst die endgültige Niederschrift bezeichnet konsequent im Wechsel von Strichen und Punkten in den Takten 1 bis 10 und den entsprechenden. Das ist auch nicht mehr die Wirkung eines unbewußten Ausdrucksfaktors. Ein Irrtum für die Interpretation wird ausgeschlossen. Eine Schwierigkeit für die Drucklegung besteht nicht. Dieses Beispiel ist deshalb so lehrreich, weil es zeigt, wie eine bewußte Verbindung von Form und Vortragsart von selbst zu einer deutlichen Abgrenzung der Formen führt. Nichts davon findet sich bei Mozarts Formen der Artikulationszeichen.

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

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

Brumann, Heinrich

(2. Fortsetzung)³¹

Mainzer Domorganist von 1521 bis 1541 (Gottron in „Mainzer Zeitschrift“ Jg. 37/38, 1942/43, 58 ff.)

Geburtsort, -tag und -jahr unbekannt. Mutmaßlich um 1485 und in Mainz geboren, da Johannes Rhagius Aesticampianus, der, aus Italien kommend, 1502–1507 in Mainz weilte und Brumann vermutlich in seine Hausgemeinschaft aufgenommen hatte, ihn als „Mainzer“ bezeichnete (*Epigramma ad H. Brumannum Moguntinum puerum suum*, in Ulrich von Hutten's Schriften, ed. E. Böcking, Leipzig 1862, III 564 f). Daraus ist auch zu folgern, daß Brumann an der Universität Mainz studierte. 1507 ging er mit Aesticampianus nach Frankfurt/Oder, wo er in der juristischen Fakultät eingeschrieben wurde. Er hatte demnach wohl schon in Mainz den Grad eines baccalaureus oder magister artium erworben. Näheres über diesen Aufenthalt ist nicht bekannt. 1508 begegnet er als Stubengenosse von Ulrich von Hutten in Leipzig (O. Flake, *Ulrich von Hutten*, Berlin 1929). Dann fehlen jegliche Nachweise für die folgenden sechs Jahre.

Am 25. August 1514 erhielt Brumann die St. Kiliansvikarie am Mainzer Dom und leistete den Eid (Fr. Herrmann: *Die Protokolle d. Mainzer Domkapitels* III 1/2, 1930/32, 15; künftig abgekürzt DKPM). Am 20. Oktober 1515 erhält er Urlaub, zur Verteidigung seiner Vikarie nach Rom zu reisen und leistet den üblichen Eid der Romfahrer (DKPM III 1/2, 55). Am 4. Juni 1517 wird anlässlich der Quartiersuche für den Reichstag erwähnt, daß Brumann Kaplan ist und kein eigenes Haus besitzt (DKPM III 1/2, 122). Am 23. März 1520 ist er „Magister fraternitatis minoris“, und am 25. Mai 1520 wird beschlossen, daß Vik. Mag. H. Brumann womöglich für 30 fl. zum Organisten angenommen werden und präsenzfrei sein soll, wenn er spielt (DKPM III 1/2 188, 190). Die von Gottron übernommene Ansicht Mosers (*Hofhaimer*), daß das Domkapitel aus Uuzufriedenheit mit Jörg Gerlach (s. d.), wegen dessen „zu langen Spielen“, zu dieser Veränderung im Organistenamt veranlaßt wurde, trifft kaum zu. Ausschlaggebend waren vielmehr finanzielle Erwägungen. Da die Zahl der stimmbegabten Vikare zurückgegangen war, wurde nämlich am 25. Mai 1520 beraten, „wie solidis erstatet und der chorgesang wider in ein zymlich reformacion bracht werden mocht“. Vorschlag: „daß man einen wolgestymbten und artificirten zu einem succentorem amovibilem annemen,

³¹ Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff. und S. 307 ff.

ime ein zymlich stipendium, als 60 oder 70 fl ungeverlich, gebe“. Daher soll dem Organisten Meister Jörg, der jährlich 62 fl. hatte, gekündigt und an seiner Stelle Brumann „womöglich für 30 fl. angenommen werden“ (DKPM III 1/2, 190). Meister Jörg wurde am 4. März 1521 entlassen, und Brumann hat darauf sein Amt übernommen (DKPM III 1/2, 206, 216, 221), doch zog sich die endgültige Bestallung bis 31. Mai 1522 hinaus. Da es in dieser Sitzung heißt: „Vik. Mag. H. Br. soll zum Organisten bestellt werden, jedoch keine höhere Besoldung erhalten als weil. Meister Heinrich der Organist (= Kern?), der gleichfalls Vikar war“ (DKPM III 1/2 229), so waren mutmaßlich wiederum finanzielle Schwierigkeiten im Spiel, außerdem scheint Brumann versucht zu haben, eine höhere Besoldung zu erreichen.

Gottrons Hinweis, daß nunmehr wiederum nichts über Brumann in den nächsten fünf Jahren bekannt sei, stimmt nicht ganz, da er am 18. März 1524 als „Magister fraternitatis minoris“ begegnet (DKPM III 1/2, 265). Er war also wohl ständig in Mainz als Organist tätig. Am 17. Mai 1527 erfolgt die von Gottron erwähnte Inhaftierung, da Junker Konrad von Hattstein, für den er sich verbürgt hatte, seine Schuld an die Kammer nicht bezahlt hatte, doch begegnet er schon am 25. Mai des gleichen Jahres wieder als „Magister fraternitatis minoris“, 1528 als einer der vier Kammerpräsidenten (24. März) und als Herbstherr in Geisenheim (23. September), ferner wird ihm am 2. Januar 1529 das Pincernat angetragen, und am 19. Januar 1531 ist er sogar Kämmerer (DKPM III 1/2, 322 f., 323, 359, 382, 409, 414, 419, 430, 435, 442, 464, 465). In gleichen Funktionen begegnet er nun fortlaufend bis 20. September 1541 (darunter am 4. Mai 1541 sogar als Pincerna, Syndikus und Kammerpräsident). Kurz darauf ist er gestorben. Ob das von Gottron gegebene Datum 10. November 1541 richtig ist oder der Todestag der 19. Oktober 1541 war, wie in den gedruckten Domkapitelprotokollen angegeben wird, konnte noch nicht nachgeprüft werden.

Gottron möchte Brumann das in Schöffers Liederbuch von 1513 anonym überlieferte „Christ ist erstanden“ zuschreiben und vermutet, daß er Korrektor bei Schöffler war. Das ist möglich, aber noch nicht erwiesen. Ebenso wenig belegbar ist bis jetzt die Behauptung, daß er zum „weiteren Kreis“ um Hofhaimer gehörte (Frotscher: *Geschichte d. Orgelspiels* I 106). In erster Linie wird man wohl an einen Musik- und Orgelunterricht in Mainz denken müssen, das ja an geeigneten Lehrkräften nicht arm war, dann allerdings auch an die Zeit seines Aufenthalts in Leipzig, die ihm den Hofhaimerkreis nahegebracht haben könnte. Schließlich sind die mutmaßlichen verwandtschaftlichen Beziehungen zu Conrad Brumann in Speyer sowie die Herkunft des Namens, der nach Gottron in Mainz nicht begegnet, noch völlig undurchsichtig. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß der Name nach Frankfurt/Main führt. In Frankfurter Urkunden (vgl. *Urkunden-Buch der Stadt Frankfurt a. Main* II 488) begegnen schon am 6. März 1334 „Nicolaus, vicar. eccl. s. Barthol. et Bruman fratres dicti Wize de Geylnhusen“. Außerdem taucht dort unter den Berufen (vgl. K. Bücher: *Die Berufe d. Stadt Frankfurt a. Main im Mittelalter*, 1914, 33) der Name Bruman auf: „Bruman (bruwart) = der des Bierbrauens wartet — offenbar ein Bediensteter und bezeichnet wohl ein Nebengewerbe.“

Brumanns Bedeutung als Musiker und seine Einstellung zur Musik beleuchten die *Epistolae obscurorum virorum* (NA. Leipzig 1858, II 331): „Item Henricus Brumannus, qui est vicarius in summo et est bonus organista. Et dico semper ei ‚Vos deberetis respicere organa vestra et dimittere theologos in pace‘. Sed ante omnia canonici fere omnes sunt pro Reuchlin.“ Dieses Zitat stammt aus einem Brief, den ein Magister Sylvester Gricius aus Mainz an den Kölner Universitätslehrer Ortvinus Gratius geschrieben hat. Bei der Bedeutung, die Gratius an der Ausbildung eines neuen Unterrichtssystems zukam (erstmalig nachgewiesen durch K. W. Niemöller in seinen beiden Arbeiten über *Nicolaus Wollick [1480—1541] und sein Musiktraktat*, Diss. Köln 1955, Maschinschrift, S. 69 ff., und *Ars musica — ars poetica — musica poetica* [Kongreßbericht Hamburg 1956, S. 170/71]) sollte außer diesem Brief auch

den beiden anderen Briefen an Grätius in den *Epistolae obscurorum virorum*, die ebenfalls musikalische Belange erörtern, Beachtung geschenkt sowie nach weiteren Schriften dieser Art geforscht werden. Kann das Urteil über Brumann dahin gedeutet werden, daß Brumann trotz seiner humanistischen Ausbildung noch ein Musiker „alten Schlages“ war, für den die Musik noch keine *ars perfecta* war, sondern dem die Musik noch „im Einzelnen das Ganze“ spiegelte (W. Ehmann: *Adam von Fulda*, Berlin 1936, S. 166, 168) und der deshalb vielleicht die Meinung vertrat, Musizieren und Theologisieren seien nur der Sache, aber nicht dem Wesen nach verschiedene Dinge?

Brusse, Heinrich

1488 besserte er die Orgel zu ULF in Friedberg/Hessen (W. K. Zülch, in: „Friedberger Geschichtsblätter“ V, 1922, S. 10)

Buchner, Hans (d. J.)

Konstanzer Domorganist, nach dem *Methodus* des J. Garcaeus (Basel 1576) am 26. Oktober 1483 zu Ravensburg geboren (Moser: *Hofhaimer* 184 Anm. 44). Ebenfalls nach Moser gehörte er zum Kreis der Hofkapelle Maximilians I. und war vermutlich Schüler Hofhaimers; denn im *Liber heroicus* (1515) des J. Boemus heißt es: „Was nun sage ich Dir, Paulus, dem Meister des Cäsars? Was von Buchner Johann? Besiegten als Künstler nicht beide Phöbus, Pan und Merkur und Linus und Orpheus im Sange? Drum empfangen sie jährlich vom Herrscher hundert Dukaten“ (E. v. Werra: *J. Buchner*, *KmJb* X, 1895, 88). Dieser Unterricht mußte wohl in die Zeit von 1500 bis 1504 (nach Innsbruck?) verlegt werden, ehe Buchner seinerseits (1504) mit der Unterweisung von Fridolin Sicher begann.

Nicht 1510 (wie Riemann: *Musiklexikon*), aber auch nicht 1504 und nicht als Nachfolger von Martin Vogelmaier (wie bei Moser a. a. O.), sondern am 19. Juni 1506 wurde er zum Domorganisten in Konstanz bestellt (Nedden: *Quellen u. Studien* 63). Er erhielt die Festbesoldung nicht 1507 (wie bei Moser), sondern die entsprechende Urkunde ist 9. Januar 1512 datiert (Nedden 64; E. v. Werra in *KmJb* X 90 ff., dort auch Abdruck der Urkunde). Durch die Reformation erlitt Buchner starke finanzielle Einbußen (1526 verließen Bischof und Geistlichkeit die Stadt; E. v. Werra a. a. O. 89), wie die seit 1526 sich häufenden Urkunden lehren, in denen von seiner Armut die Rede ist. Da er nur noch „vff die fest und tag“ verpflichtet ist, zu spielen, versieht er gleichzeitig den Dienst in Überlingen (Nedden a. a. O. 68/9). 1537 darf er in der Fastenzeit nach Heidelberg reisen, „ain new werck zeprobieren“, doch soll er Ostern zurück sein. Vielleicht hat er sich auch bei dieser Reise mit dem Gedanken getragen, eine Stellung beim Kurfürsten zu erbitten, so wie er bereits 1528 mit dem Speyerer Domkapitel (Brumann fand längere Zeit keinen würdigen Nachfolger) verhandelt hatte, als er die Domorgel prüfte und Schentzer als Orgelbauer empfahl. Doch zerschlug sich wegen der damals völlig zerrütteten Finanzlage des Speyerer Domkapitels dieser Plan. Die von Buchner geforderten zweihundert Gulden und freie Wohnung konnten nicht bewilligt werden (Speyerer DKP 1528/29 nach G. Bossert: *Beiträge z. badisch-pfälz. Reformationsgesch.* in *ZGORh* NF XVII 432). Buchner starb vor Johanni 1538.

Das Manuskript seines *Fundamentum*, d. h. „ein jedes diorgesang zu rechter simphony (zu bringen in allerley stimen“ bewahrt die Stadtbibliothek Zürich (Ms. 284; vgl. *MfM* XXIII 72–109; K. Paesler in *VfM* 1889, 1–192), eine Abschrift von B. Amerbach (1551) die Universitätsbibliothek Basel (vgl. *MfM* XIII 71 ff.).

Aus der Zeit 1521–1523 sind in der Vadianischen Briefsammlung Bd. II/III (1894, 1897) vier Briefe von Buchner an Vadian überliefert, die für den gegenseitigen Austausch von Musikalien in damaliger Zeit sehr interessant sind.

Cabezón, Antonio de

Geboren 10. März 1510, gestorben 26. März 1566 als Kammerorganist Philipps II. 1549 weilte er mit Philipp II. (auf einer Reise durch Italien, Deutschland, Luxemburg und die Niederlande) in Heidelberg bei Friedrich II., von dem er sehr herzlich aufgenommen wurde und der ihm verschiedene Reliquien verehrte, die Cabezón in seine Heimatstadt Castrillo de Matajudios bei Castrojeriz mitnahm, wo sie noch heute zu sehen sind (Arnold Schlick. *Hommage à l'empereur Charles-Quint, dix versets pour orgue*, transcrits par M. S. Kastner et M. Querol-Cavalda, Barcelona 1954, in der *Introduction* von M. S. Kastner).

Nicht unerwähnt bleibe in diesem Zusammenhang der weitere Hinweis Kastners (ebenda), daß Karl V. zwischen 1528 und 1534 am spanischen Hof sein Patenkind, den Grafen Karl I. von Zollern (den Begründer der Hofmusik in Sigmaringen), erziehen und ihm Musikunterricht durch Cabezón erteilen ließ.

Kastner weist auf den tiefen Einfluß Schlicks auf Spanien hin und macht wahrscheinlich, daß Cabezón die Mittlerrolle spielt, ein Grund mehr, künftig stärker auf diese „Querverbindungen“ zu achten und auf die Bedeutung der Fürstenbesuche wie der Krönungstage, auf die ich wiederholt aufmerksam gemacht habe.

Caspar (von Mainz)

1532 läßt der Frankfurter Maler Hans Dietz von Epstein seinen Erbanteil von dem verstorbenen Caspar Orgeler zu Mainz und im Rheingau einziehen (W. K. Zülch, *Frankfurter Künstler*, 1935, S. 324). Es geht daraus nicht eindeutig hervor, wo Caspar Orgelbauer oder Organist war bzw. gewohnt hat, aber Mainz scheint in erster Linie in Betracht zu kommen.

Caspar

1491 Februar ult. wird „*Her Caspar*“ als Organist am Konstanzer Dom neben M. Vogelmaier angestellt (Nedden, *Quellen u. Studien* 59). Er könnte identisch sein mit jenem „*Herrn Kaspar*“, der 1493 als „*Pfarrer von Hägninloh*“ zur Orgelabnahme der Dominkanerorgel nach Eßlingen gebeten wird (Moser: *Hofhaimer* 86).

Kellergraf, Jakob

Vermutlich zweiter Organist der Hofkapelle Maximilians I. und deshalb wohl gelegentlich auch als Sänger verwendet. Er war zweifelsohne mit der Hofkapelle auf dem Reichstag von Worms 1495 (Vgl. G. Pietzsch, in: „*Der Wormsgau*“ III, 1956, Heft 5, 262).

Kern, Heinrich

„*Item den hoif zum Hüge hait in Heinrich, organist, vicarius in dum*“ (Fr. Herrmann, *Quellen z. Topographie u. Statistik d. Stadt Mainz*, 1914, 16). Das St. Marienbruderschaftsbuch nennt 1498 vier Domvikare mit diesem Vornamen (Kern, Wiedenkind, Fulda, Stecher), doch handelt es sich offensichtlich um jenen Heinrich Kern von Lorsch, der seit 1470 die Domorgel versorgte, im Frühjahr 1497 wegen Heiserkeit beurlaubt wird, damit er in der Karwoche desto besser die sieben Bußpsalmen und fünfzehn Gradus singen könne und 1499 starb (Moser: *Hofhaimer* 90).

Unbekannt, ob und in welchem verwandtschaftlichen Verhältnis er zu dem Orgelbauer Mathias Kern (Basel, Straßburg, Oberehnsheim) stand.

Kizstner, A.

Orgelschüler von L. Kleber in Pforzheim (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897), also wohl erst nach 1521 in Pforzheim.

Kleber, Leonhard

Vermutlich um 1490 in Gruibingen bei Göppingen geboren. Seine Immatrikulation in Heidelberg (31. Oktober 1512) ist der erste urkundliche Beleg für sein Leben. 1516 Organist und Stiftsvikar in Horb, 1517–1521 Organist in Eßlingen, ab 1521 bis zu seinem Tode (1556) Vikar und Organist in Pforzheim (H. Loewenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897). Eine Dissertation über die Tabulatur von Leonhard Kleber ist demnächst zu erwarten von Karin Kotterba (Universität Freiburg/Br.).

Köppel, Jakob

Frankfurter Orgelbauer, der aus Straßburg stammte. Er war vielleicht Geselle bei Dietrich Krafft (s. d.), bevor er dessen Tochter Gudula heiratete (Datum unbekannt, aber 1440 wird er schon als Schwiegersohn verzeichnet). Zülch: *Frankfurter Künstler* (1935, 210 unter Krafft) nimmt an, daß Köppel die Werkstatt seines Schwiegervaters nach dessen Tode (1443) weiterführte, da Köppel 1475, bei seinem Tode, als *Jakob orgeler* bezeichnet wird. Jedenfalls bewohnte Köppel das Krafftsche Haus in Frankfurt/Main, das die Werkstatt enthielt, denn 1462 wohnte bei ihm der aus Utrecht stammende Goldschmied Erhard von Vehen (Zülch a. a. O. 181).

Bauten von Köppel sind bis jetzt nicht bekannt geworden.

Konrad

Conrad der Orgler 1497–1512 in Heilbronn erwähnt (Moser: *Hofhaimer* 177 Anm. 14). Belege zu den Jahren 1497 (24. September), 1509, 1510 und 1512 im *Urkundenbuch d. Stadt Heilbronn* II 357 f.; daraus geht hervor, daß Conrad Organist der Pfarrkirche, schon vor 1497 angestellt und verheiratet war, mehrere Kinder hatte und 1511/12 den Sohn des Brettener Bürgers und Stuhlschreibers Johannes Stark im Orgelspiel unterrichtete. Zwischen der letzten Erwähnung im Urkundenbuch (19. Januar 1512) und Anfang März 1513 ist er vermutlich gestorben, da W. Beltz, Vogt zu Bottwar, den Heilbronnern, da sie derzeit eines Organisten bedürftigen, am 28. März 1513 den Sohn des Bottwarer Gerichtsverwandten Michel Schmidt als Organisten empfiehlt.

Es liegt nahe, Conrad mit Conrad Hyssler (s. d.) zu identifizieren.

Kopp, Martin

Aus Pforzheim, versah bis 1499 die Orgeln der Pfarrkirche und Frauenkirche in Eßlingen (Moser: *Hofhaimer* 86).

Krafft, Dietrich

Der erste bedeutende Frankfurter Orgelbauer, von dem wir ausführlichere Kunde haben (W. K. Zülch: *Frankfurter Künstler*, 1935, 64/5). Wir müssen Zülch dafür besonders dankbar sein, da ein großer Teil der von ihm benutzten Quellen 1944 vernichtet wurde. Danach wohnte Krafft in Frankfurt/Main in der Borngasse zwischen Fürstenberg und Liesberg. In den Bedebüchern der Oberstadt erscheint er erstmals 1406, zunächst als *Diederich urgeler* oder *lutensleger* bezeichnet, seit 1413 als *urgelmecher* (vgl. auch K. Bücher: *Die Berufe der Stadt Frankfurt/M. im MA*, 1914, 91). 1418 mußte er Urfehde schwören. Zwischen 1420 und 1422 baute er eine Orgel in der Stadtkirche in Friedberg/H. Nach einer im Besitz von Ökonomierat Falck befindlichen Urkunde erhielt er 1420 den Auftrag (Zülch in „Friedberger Gesch.-Bl.“ V, 1922, 10; Zülch, *UK.-Buch* 17; Bücher, *Berufe* 91; Jung u. Grotefend: *Die Inventare d. Frankf. Stadtarch.* II 61). Am 20. Mai 1421 erhält er 100 Gulden Vorschuß für den Bau dieser Orgel und muß dafür bis zur Fertigstellung sein Haus und Fahrhabe verpfänden. Am 28. Oktober 1422 wird die Verpfändung aufgehoben, wodurch das Datum der Fertigstellung annähernd gesichert ist. 1428 pfändet ihm Johannes v. Schlüch-

tern ein „orgel portatiff“ für drei Gulden. 1434 verspricht er dem reichen Handelsherrn Eberhard Büdener von Oculi bis Pfingsten „ein portiff mit 7 Stymmen uff daz beste zu machen und uff ein claffzymbel ein neu sagenbred und nuwe piffen uf das beste“. 1436 hat er ein ihm von Jobst Schmalz geliefertes Portativ verkauft und verspricht ihm ein mindest ebenso gutes neues zu machen. Er wird noch 1440 zusammen mit seinem Schwiegersohn Jakob Köppel (s. d.) aus Straßburg als Orgelbauer genannt.

Krafft, häufig als Schuldner, auch für seine Frau Anna, die einen Kleinhandel (Klosterzwirn) betrieb, erscheint vielfach in den Gerichtsbüchern. 1431 verkauft Henne Gensfleisch d. Ä. von Mainz Gülden auf Laderam, Diedrich orgelers Haus und andern (Stadtarch. Frankf./M., *Minorwährschaftsbuch* I 13, Palmarum). 1435 ist er verschuldet an den Henne Glockengiesser. 1436 ist er abwesend oder krank, da seine Tochter Guda für ihn vor Gericht auftritt. 1438 wird Kraffts Frau ein Positiv gepfändet. 1444 werden nur noch die Töchter Guda Orgelern mit ihrem Mann Jakob Köppel und Kathrin Orgelern genannt. Zu dieser Zeit war Krafft tot. Er starb nach Zülch 1443.

Ob Krafft auch die Frankfurter Domorgel 1422, wie C. Valentin: *Gesch. d. Musik in Frankfurt am Main*, 1906, S. 28 und nach ihm Moser (*Hofhaimer* 90) angeben, erneuert hat, konnte bis jetzt noch nicht belegt werden. Zülch gibt darauf keinen Hinweis. Von seinen Gesellen ist einer, der offenbar auch selbständig arbeitete, namentlich überliefert: Henne von Palmstorff. Vielleicht war auch Köppel sein Schüler, bevor er in das Geschäft einheiratete, das er bis 1475 fortgeführt haben soll.

Die Frankfurter Quellen sind bei Zülch: *Frankf. Künstler* ausführlich angegeben. Weitere Quellen und Bauten bis jetzt nicht bekannt. Th. Peine: *Der Orgelbau in Frankfurt a. M.*, 1956, 19 ff. vermag sich auch nur auf Valentin und Zülch zu stützen.

Krall (Khrellius), Christoph

Mindestens seit 1546 (vielleicht schon seit 1543) Hoforganist Ferdinands I. („Arch. f. Kunde öst. Gesch.-Quellen“ XXII 226) mit 10 fl. monatlich. 1554 erhielt er 20 fl., doch der neben ihm genannte Hoforganist Jakob Buus 25 fl. (ebda XXVI 22). 1562 sind bei der Königskrönung Maximilians in Frankfurt am Main anwesend: „*Petrus Mosenus Phonascus, Jacobus Parisiensis (= Paix) et Christophorus Khrellius organorum pneumatorum modulatores*“ und (im bayr. Gefolge) *Orlandus Lassus (Franc Modius I. C. Brugensis Pandectes triumphales*, Francof. 1586, I 178, 187). Aus den von Smijers (Stud. z. Musikwiss. VIII 192/3) mitgeteilten Sonderleistungen, die Krall erhielt, geht hervor, daß er 1565 (nach dem Tode Ferdinands I.) kein Amt innehatte, am 24. August 1566 das *Gegenschreiberamt* zu Ödenburg erhielt, im gleichen Jahre die Witwe des M. Sengspräll, des ehemaligen Sekretärs und Rentenschreibers zu Ungarisch Altenburg heiratete und am 16. Dezember 1575 bereits gestorben war. Nach seiner durch den Tod Ferdinands I. bedingten Entlastung bis zur Verleihung des „Gegenschreiberamtes“ erhielt er eine jährliche Rente von 100 fl. und 30 fl. Gnadengeld (W. Senn: *Musik und Theater*, S. 50).

Kronpeter, P(ater?)

P. Kronpeter aus Göppingen war zwischen 1517 und 1521 Orgelschüler von L. Kleber in Esslingen (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897).

Kuttner, Konrad

Kaplan zu Kirchheim unter Teck (wahrscheinlich dort Organist), hatte 1492 bei dem Orgelbauvertrag für die neue Dominikanerorgel in Esslingen mitgewirkt und war neben Boulender (s. d.), Kaspar (s. d.) und dem Stuttgarter Organisten Frümader (s. d.) bei der Orgelabnahme 1493 zugegen (Moser, *Hofhaimer* 86).

Daniel

Orgelmacher, wird 1317 in den Esslinger Steuerbüchern erwähnt (Moser: *Hofhaimer* 86).

Delzenmann, Konrad

Starb 1503 in Esslingen als Organist an S. Dionys (Moser: *Hofhaimer* 86).

Demart, Peter

1558 ist Peter Demart aus Worms Organist in Kloster Weingarten (A. Kriessmann: *Jak. Reiner*, Kassel 1927, 14).

Thauer, Johannes

Organist an der Dominikanerkirche in Frankfurt/Main, urkundlich belegt 1519–1522 (Stadtarch. Frankf./M., Dominik.-B., Chronik von 1233–1599, Nr. 16a., S. 371, v. J. 1519 nach Th. Peine: *Der Orgelbau in Frankf./M.*, 1956, S. 55 u. Anm. 126).

Tholdh, Johannes

Organist und Kaplan zu Schwäbisch-Hall, empfiehlt den Heilbronnern einen Prediger. Hall 9. Dezember 1520 (*sontag vor Lucie*). (*Urk.-Buch der Stadt Heilbronn* III, 571). Vermutlich ist er identisch mit dem Meister der sieben Künste und Bakkalaureus beider Rechte Johannes Tholde von Aldendorf, der 1513 Pfarrer an St. Michael in Schwäbisch-Hall wird (vgl. zu ihm HStA Stuttgart Urk. 360/61; „Blätter für württ. Kirchengeschichte“ 1925, S. 87 u. 90; „Württ. Gesch.-Quellen“ XXV, 1956, S. 173)

Thomae (Thomi), Johannes

Meister Johannes Thomae (Thomi) von Worms wird am 8. Juli 1541 als Organist im Kloster Amorbach angenommen. Er weilte dort nur kurze Zeit. Sein Nachfolger tritt das Amt bereits am 25. Oktober 1541 an (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, 13). Thomas war im Sommer 1541, während er in Amorbach amtierte, noch einmal in Worms, wo er für seinen Abt „seytten kaufft zu Wurmbis uff das Harpicordium“ (Schmid a. a. O.).

Thomas

Thomas Orgler baute 1488 eine Orgel für die St. Michaelskirche in Schwäbisch-Hall (*Württ. Kunstdenkmäler f. Schwäb.-Hall*, 1907, 501). 1497 bevollmächtigt Friedr. Schwab zu Hall Thomas Orgler zum Empfang seines Zinsgeldes von der Stadt Heilbronn (*Urk.-Buch d. Stadt Heilbronn* II 95). Vermutlich ist er identisch mit dem „Thomas Organista clericus de Hallis Herbipol. dioc.“, der 1500, 5 Kal. Sep, in Heidelberg immatrikuliert wird (Toepke I 438). Dieser, in Schwäbisch-Hall erstmals 1494 durch eine versäumte Steuerzahlung urkundlich erwähnt, erhält die Weihe am 26. Juni 1497 und wird 1509 als Kaplan der Heilig-Kreuzkapelle an St. Michael in Schwäb.-Hall genannt (nach HStA Stuttgart, Repert. Schwäb.-Hall B 186, Urk. 291/93 in „Württ. Gesch.-Quellen“ XXV, Nr. 6276). (Wird fortgesetzt)

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

322

(5. Fortsetzung)¹³

DIDONE OPERA MVSICALE. All' III.^{mo} Sig.^{re}, e Padrone Collendissimo IL SIG. CO. CLAUDIO GIVSSANI Conte di Mondonico, Sig. di Lurago, e Feudatario de diuerse Terre &c.

IN MILANO, Per Antonio Malatesta.

94 p., 7,2 x 13 cm.

Drei Akte. Prologo. Widmung (unterzeichnet von Manuel Beltram Meschita; 31. Maggio 1660). Nicht erwähnt ist der Verfasser sowie der Komponist. 17 846

323

DIDONE ABBANDONATA. Primo Drama dell' Autore, rappresentato la prima volta con Musica del Sarro in Napoli, nel Carnevale dell' anno 1724.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. III, 96 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.

Vgl. Sonneck 380, Loewenberg 1724.

R 251/3

324

DIDONE ABBANDONATA DRAMA DI ARTINO CORASIO PASTORE ARCADE. DA RAPPRESENTARSI IN MUSICA Nel Teatro delle Dame Nel Carnevale dell' Anno 1726. DEDICATO ALLA MAESTA' DI GIACOMO III. Rè della Gran Brettagna &c.

Si verdone à Pasquino nella Libreria di Pietro Leoni all' Insegna di S. Gio. di Dio.

IN ROMA, per il Bernabò, Con lic. de' Superiori.

78 p., 8,5 x 15,6 cm.

Drei Akte. Widmung, Argomento, Szenarium. Text von Metastasio.

Name des Komponisten Leonardo Vinci.

Sonneck 384.

18 949

325

DIDONE ABBANDONATA, DRAMMA PER MUSICA Da rappresentarsi alla REGIA ELETTORAL CORTE DI DRESDA, nel Carnovale dell' Anno MDCCXLIII.

95 p., 9,8 x 15,3 cm.

Drei Akte. Argomento, Szenario. Name des Komponisten Johann Adolf Hasse. Der Verfasser, Metastasio, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1742.

17 906

326

LA DIDONE ABBANDONATA DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI IN PERUGIA NELL' APERTURA DEL NUOVO TEATRO CIVICO DEL VERZARO L' AUTUNNO NELL' ANNO MDCCLXXXI. DEDICATO ALL' ILLUSTRIS., E REVERENDISSIMO MONSIGNOR GIO. FRANCESCO ARRIGONI Governatore Vigilantissimi detta Città, e Preside dell' Umbria &c.

IN PERUGIA Presso Mario Riginaldi Stamp. Cam. e Vesc. Con Licenza de' Superiori.

XII, 68 p., 3 Kupfer nach P. A. Novelli von G. Zuliani, 11,7 x 17,7 cm.

¹³ Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und 487 ff. sowie Jahrg. XI, S. 54 ff., 168 ff. und 321 ff.

Drei Akte, Argomento, Rollenbesetzung, Szenarium. Text von Metastasio, Musik von Francesco Zanetti. p. [25]—31 Argomento u. Beschreibung von „Il trionfo di Alessandro, o sia La prigionia di Dario, ballo eroico in quattro atti, composto e diretto dal signor Domenico Ricciardi.“ Musik von Mattia Stabingher.
Erstaufführung: Karneval 1766 Livorno, Teatro di San Sebastiano.
Sonneck 384.

R 401

327

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

STUTGARD, Nella Stamperia di COTTA, Stampatore Ducale.

167 p., 17,3 x 21,5 cm.

Drei Akte. Französische Titelseite „Didon abandonnée.“ Italienisch-französischer Text. Argomento, Szenario. p. [123] ff. unpaginiert 19 p. „Orfeo ed Euridice, ballo eroico.“ Darauf folgt der 3. Akt der Didone. Weder der Verfasser, Metastasio, noch der Komponist, Niccolò Jommelli, erwähnt. Musik des Balletts von Deller (nicht erwähnt).

Loewenberg 1747.

18 762

328

DIVERTISSEMENT A L'OCCASION DU MARIAGE DE M. LE DAUPHIN. Représenté le 9 Février 1747.

Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saintfoix, t. ii, Paris 1748, Prault fils, p. [33]—52, 9,5 x 16,4 cm.

Widmung. Komponist nicht erwähnt.

15 155

329

LE DIVORCE. COMEDIE EN TROIS ACTES. Mise au Théâtre par Monsieur Regnard, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dix-septième Mars 1688.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. ii, p. 107—202, 1 Kupfer (unsig.). 9,3 x 15,9 cm.

Komponist und Melodien sind nicht angegeben.

15 596/2

330

LE DIVORCE. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE Par Monsieur Regnard, Et représenté pour la première fois par les Comédiens Italien du Roi dans leur Hostel de Bourgogne, le dix-septième Mars 1688.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. ii, p. [83]—154, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Komponist und Melodien nicht angegeben.

14 208/2

331

DON CHISCIOTTE IN CORTE DELLA DUCHESSA.

Apostolo Zeno, Poesi drammatiche, Venezia 1744, Pasquali. t. ix, p. [417]—538, 12 x 18,5 cm.

Fünf Akte, Argomento. In Zusammenarbeit mit Pietro Pariati geschrieben. Komponist (F. Conti) nicht erwähnt.

Allacci 857, Loewenberg 1719 (vgl. auch 1727), Sonneck 394.

15 881/9

332

DON MICCO E LESBINA. INTERMEDE. Par les Srs DOMINIQUE & ROMAGNESI. Comédiens Italiens ordinaires du Roi. Représentée à la suite du Joueur, le 17. Août 1729.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. IV, p. [203]—220, 9,5 x 15,7 cm.

Ein Akt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 396.

18 000/4

333

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. III, p. [305]—324.

17 961/3

334

DON QUICHOTE CHEZ LA DUCHESSE, BALLET COMIQUE EN TROIS ACTES; Représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le 12 Février 1743. NOUVELLE EDITION.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vi, 47, [1] p., 11,3 x 17,8 cm.

Der Komponist, Boismortier, ist nicht erwähnt. Melodien im Text.

Sonneck 397.

15 433/6

335

LE DONNE RIVALI INTERMEZZO IN MUSICA A CINQUE VOCI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO VALLE Dell' Illmí Signori Capranica. Nel Carnevale dell' Anno 1780. DEDICATO ALLA NOBILTA' ROMANA.

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

48 p., 9 x 16,6 cm.

Zwei Akte. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Cimarosa. Verfasser nicht erwähnt.

Sonneck 404.

17 489

336

Der Dorfbalbier. Eine komische Oper, in zwey Aufzuegen.

[C.F. Weisse], Komische Opern, Leipzig 1772, Dyckische Buchhandlung, t. II, p. 273—360, 9 x 15,5 cm.

Der Komponist J. A. Hiller ist im Vorwort erwähnt.

Sonneck 406.

18 190/2

337

Der Dorfbalbier. Eine komische Oper in zwei Aufzuegen.

Komische Opern von C. F. Weisse, Karlsruhe 1778, Schmieder, 2. Teil, p. [195]—252, 10 x 17,4 cm.

Der Komponist J. A. Hiller ist nicht erwähnt.

Sonneck 406.

18 650

338

Die Dorfdeputirten, eine komische Oper in drey Aufzuegen. Die Musik dazu ist neu von Hrn. Teuber verfertigt.

1792.

Deutsche Schaubuehne, Jg. iv, t. xii, Augsburg 1792, p. [225]—312, 9,7 x 17 cm.

Musik von Franz Teyber. Nicht erwähnt ist der Verfasser Gottlob Ephraim Heermann. Erstaufführung: 8. Januar 1785 Wien, Kärntnertor-Theater.

Sonneck 406.

13 508

339

Die Dorfdeputirten, eine komische Oper in drey Aufzuegen. Aufgefuehrt auf dem churfuerstl. Theater zu Muenchen.

Muenchen 1787. bey Johann Baptist Strobl.

104 p., 10 x 16,8 cm.

Text von Gottlob Ephraim Heermann, der nicht erwähnt ist. Der Komponist, Johann Lukas Schubaur, ist ebenfalls nicht erwähnt.

Vgl. Loewenberg 1783.

18 564

340

Arien und Gesaenge aus dem komischen Singspiele in drei Aufzuegen: **Die Dorfdeputirten**. Musik von Schuhbauer.

Berlin, 1796.

38 p., 10,1 x 16,8 cm.

Rollenbesetzung.

16 607

341

Arien und Gesaenge zu der Operette **die Dorf-Gala** in zween Akten.

1772.

[24] p., 13,3 x 19,6 cm.

Zwei Akte. Weder der Verfasser, Friedrich Wilhelm Gotter, noch der Komponist, Anton Schweitzer, erwähnt.

Vgl. Loewenberg 1772.

17 816

La double métamorphose. *Siehe* Le diable a quatre.

342

Drama per Musica da rappresentarsi all'Anniversario dello AUSPICATISSIMO NATALE di Sua Altezza Serenissima BERNARDINA CHRISTIANA SOFIA, Principessa di Suarborgo, Nata Duchessa di Sassonia, Giulia, Clivia, Berga, Angria et Westfalia, Landgravia in Thuringia, Marggravia à Misnia, Contessa di Principal dignità ad Henneberga, Contessa à Marca, Ravensberga et Hohnsteinio, Signora à Ravensteinio, Arnstadio, Sondershusa, Leitenberga, Lohra et Clettenberga etc. etc. à Rudolstadio, li 5. Maggio dell'anno MDCCXLV. Fù posto in Musica di un humilissimo, devotissimo e suisceratissimo Servidore CHRISTOFERO FOERSTER, Vice Maestro di Capella di S. A. S.

A Rudolstadio nella stampa di Corte.

[11] p., 22,5 x 35,3 cm.

Ein Akt. Deutsch-ital. Text Verfasser nicht erwähnt.

2^o R 40

Die drey Lyranten. *Siehe* Die Schaeferfeyer.

Die drey Sultaninnen. *Siehe* Solimann der zweyte.

Le drole de corps. *Siehe* Le mauvais plaisant.

343

I DUE BARONI DI ROCCA AZZURRA INTERMEZZO IN MUSICA A CINQUE VOCI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO VALLE Degl' Illustriss. Sigg. Capranica NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1783. DEDICATO ALLA NOBILTA' ROMANA.

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

48 p., 9,2 x 16 cm.

Zwei Akte. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Cimarosa.

Loewenberg 1783. Vgl. die übrigen Ausg. bei Sonneck 414 f.

17 492

344

I DUE DITTATORI.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. ii, p. [87]—182, 12 x 18,5 cm.

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

Allacci 870, Sonneck 415.

15 881/2

345

I DUE SUPPOSTI CONTI OSSIA LO SPOSO SENZA MOGLIE DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO GRANDE ALLA SCALA L'Autunno dell'anno 1784. DEDICATO Alle LL.AA.RR.IL SERENISSIMO ARCIDUCA FERDINANDO ... E LA SERENISSIMA ARCIDUCHESSA MARIA RICCIARDA BEATRICE D'ESTE PRINCIPESSA DI MODENA.

IN MILANO Appresso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore Colla Permissione.

72 p., 10,5 x 16,6 cm.

Zwei Akte. Widmung. Rollenbesetzung. Szenarium. Der Verfasser, Angelo Anelli, ist nicht erwähnt. Name des Komponisten Cimarosa. In der Oper wurden die von Filippo Beretti verfaßten Balletts „I comici Italiani alla China“ und „L'Innocenza scoperta“ gegeben. Komponist der Ballettmusik nicht erwähnt.

Sonneck 417, Loewenberg 1784.

17 490

346

LI DUE SOPPOSTI CONTI O SIA LO SPOSO RIDICOLO. FARSETTA PER MUSICA A CINQUE VOCI Da rappresentarsi NEL TEATRO VALLE Degl' Illustriss. Sigg. Capranica Nella Primavera dell'Anno 1786. DEDICATA ALLA NOBILTA' ROMANA.

In Roma, nella Stamperia di Michele Puccinelli al vigolo de' Cartari. Con licenza de' Superiori. Si vendono nella sudetta Stamperia.

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

Zwei Akte. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Cimarosa.

Loewenberg 1784.

17 491

347

DUNTALMO DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL NOBIL TEATRO DI TORRE ARGENTINA Il Carnevale dell'Anno 1789. DEDICATO ALL'INCLITO POPOLO ROMANO.

IN ROMA Nella Stamperia di Gioacchino Puccinelli, posta in strada Papale, vicino S. Andrea della Valle. CON LICENZA DE' SUPERIORI. Si vendono dal medesimo Stampatore.

35, [1] p., 9,5 x 15,8 cm.

Zwei Akte. Argomento. Szenarium. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Luigi Caruso. Musik der Tänze von Baini.

17 512

348

LES EAUX DE MERLIN. Pièce d'un Acte, précédée d'un Prologue. Par M. le S^{xxx}. Représentée à la Foire de Saint Laurent 1715.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [81]—131, 2 Kupfer nach Bonnard 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 420.

R 408/2

349

L'ÉCOLE DES AMANS. Pièce d'un Acte. Par Messieurs le S^{xxx}. & F^{xxx}. Représentée à la Foire de Saint Germain 1716.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [317]—352, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 421.

R 408/2

Die edelmuethige Octavia. *Siehe* Die roemische Unruhe.

350

HET EEUWGETYDE VAN DEN AMSTELDAMSCHEN SCHOUWBURG, (Volbouwd in den Jaare 1637, en voor de eerstemaal geopend den derden van Louwmaand, 1638.) ZINNESPEL.

Te AMSTELDAM, By IZAAK DUIM, Boekverkooper, bezuiden het Stadhuis, 1738. Met Privilegie.

[18], 36 p., 61 p. kolorierte Abb. der handelnden Personen. Titelbl.-Vignette von S. Fokke 1738, gegenüber dem Titel der Stich des Verfassers Jan de Marre nach J. M. Zuinkhart 1745 [!] von J. Houbraken, 18,2 x 23,6 cm. (Sammelband).

Ein Akt (17 Szenen). Privileg vom 24. Dezember 1737. Vorwort des Verfassers Jan de Marre. Zwei Widmungsgedichte von J. Voordag, ein weiteres anonym sowie eines von Jan de Marre. Verzeichnis der handelnden Personen. Im Anschluß daran folgen die kolorierten Abbildungen. Komponist der Gesänge und Einlagen nicht erwähnt. Mit der musikalischen Ausgestaltung der Zentenarfeier der Schouwburg war Antonio Vivaldi beauftragt (vgl. hierzu die Veröffentlichungen von S. M. A. Bottenheim). Das vorliegende Werk ist in einem Sammelband enthalten, der weitere Festnummern der Feier enthält. Zu diesem Sammelband gehört ein Band Noten (Partitur; Sign. R. 290/2).

A. Loewenberg, *Early Dutch Librettos and Plays with music in the British Museum* p. 11.

R 290/1, 2

Églé. Vgl. *La fortune au village*, parodie de l'acte d'Églé.

Eine wie die Andre oder Die Schule der Liebhaber. Übersetzung von Mozarts *Così fan tutte*.

351

Die eingebildeten Philosophen. Ein Singspiel in zwey Aufzuegen, aus dem Italienischen auf die Musik des Herrn Paesello uebersetzt, von Stephanie dem Juengeren.

Stuttgart, bey Christoph Gottfried Maentler, Buchdrucker, 1781.

43 p., 9,4 x 15,7 cm.

Der Verfasser, Giovanni Bertati, ist nicht erwähnt. Musik von Paisiello.

17 213

352

Der Einspruch, eine Operette in Einem Aufzuge.

Operetten von J. B. Michaelis, t. i, Leipzig 1772, Dyckische Buchhandlung, p. [55]—162, 10,5 x 17,5 cm.

Text von J. B. Michaelis. Der Komponist, Christian Gottlob Neefe, ist nicht erwähnt. Erstaufführung: 16. Oktober 1773 Berlin, Kochsches Theater.

Vgl. Sonneck 426 f.

20 599

Les élémens. Vgl. die Parodie *Il étoit tems*.

353

L'EMBARAS DES RICHESSES, COMEDIE. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le neuf Juillet 1725. Par M. D'ALLAINVAL.

A PARIS, Chez BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Science. M.DCC.XXIX.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. vii, 136 p., 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte, Prologue. Widmung des Verfassers d'Allainval. 14 199/7

354

L'EMPIETA' DI ATALIA ORATORIO SACRO Da cantarsi in occasione, che l'Illustrissima Città di RICANATI SOLENNIZZA LA FESTA DI SAN VITO LORO PROTETTORE IN MACERATA MDCCXLI. Per gli Eredi del Pannelli Stamp. del S. Off. Con Licenza de Superiori.

20 p., 14,2 x 18,8 cm.

Zwei Teile. Argomento. Name des Komponisten Anton Francesco Belinzani. Verfaßt von Irmido Croniano. 16 804

355

OS ENCANTOS DE CIRCE, OPERA QUE SE REPRESENTOU na Casa do Theatro publico da Mouraria.

Theatro Comico Portuguez, t. iv, Lisboa 1671, Luiz Ameno, p. 116—183, 9,5 x 14,7 cm.

Zwei Akte. Argomento. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

15 775/4

356

OS ENCANTOS DE MEDEA, OPERA QUE SE REPRESENTOU no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Mayo de 1735.

Theatro comico Portuguez, t. i, Lisboa 1759, Luiz Ameno, p. 244—344, 9,5 x 14,7 cm.

Zwei Akte. Argomento. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

15 775/1

357

OS ENCANTOS DE MERLIM, Opera que se representou na Casa do Theatro publico da Mouraria no anno de 1741.

Theatro Comico Portuguez, t. iv, Lisboa 1761, Luiz Ameno, p. 259—391, 9,5 x 14,7 cm.

Zwei Akte. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

15 775/4

358

L'ENCHANTEMENT DE MEDÉE EN BALLET. [Darmstadt 1688.]

[6], 40 p. [es fehlen p. 1—2.], 15,7 x 19,7 cm.

Le Contenu du Ballet (p. [4—5]), Rollenbesetzung innerhalb und am Schluß des Balletts. Verfasser, Drucker, Komponist (Briegel?) nicht erwähnt.

Erstaufführung: 11. November 1688 Darmstadt.

R 231

359

L'ENCHANTEUR MIRLITON. PROLOGUE, Représenté à la Foire S. Laurent 1725.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VI, 18 p., 9,5 x 16,4 cm.

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

Vgl. Sonneck 433.

R 408/6

360

L'ENDIMIONE.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. XIII, p. 47—105, 4 Kupfer nach G. Gobis und P. A. Novelli von C. Dall'Acqua, I. Alessandri u. G. Zuliani, 9,5x 17,5 cm.

Zwei Akte. Komponist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 434.

R 251/13

361

L'ENDIMIONE DI ERILO CLEONEO PASTOR ARCADE CIOE' ALESSANDRO GUIDI CON UN DISCORSO DI BIONE CRATEO CIOE' VICENCO GRAVINA All'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. CARDINALE ALBANO.

Poesie d'Alessandro Guidi, Edizione terza, Venezia 1751, Piotto, p. [195]—242, 9 x 15,8 cm.

Fünf Akte. Widmung. Bemerkung des Verlegers. Komponist nicht erwähnt.

Allacci 287.

17 360

Endlich fand er sie. *Siehe* Dieters Der Irrwisch.

362

ENEA IN ITALIA DRAMA MVSICALE RAPPRESENTATO IN PISA NEL PALAZZO DEL GRANDVCA DI TOSCANA Per Festeggiare IL GIORNO NATALIZIO DELLA SERENISSIMA GRANDVCHESA VITTORIA.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, Firenze 1689, Vangelisti, parte prima, p. [595] bis 628, 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Argomento mit dem Namen des Komponisten Jacopo Melani.

Erstaufführung: 1670 in Pisa.

Sonneck 437.

4° R 31/1

363

ENEA NEL LAZIO DRAMMA EROI-TRAGICO COMPOSTO CON CORI, E BALLI ANALOGHI DA ANTONIO DE' FILISTRI POETA DELLA REAL CORTE DI PRUSSIA, DA RAPPRESENTARSI, CON MUSICA DEL SIGNOR VINCENZO RIGHINI MAESTRO DI CAPELLA ALLA CORTE ELETTORALE DI MAGONZA, NEL GRAN TEATRO REALE DI BERLINO IL CARNOVALE DELL' ANNO 1793. CON LICENZA DI SUA MAESTA'.

IN BERLINO PRESSO HAUDE E SPENER.

127 p., 9,5 x 16 cm. (Sammelband.)

Drei Akte. Argomento. Rollenbesetzung. Deutscher Titel. Deutsch-ital. Text.

Sonneck 438.

17 210

364

ENÉE ET LAVINIE, Ballet héroïque. Representé sur le Théâtre de l'Opera, l'Année 1773. Composé par Mr, REGNAUD, Maître de Danse de la Cour. Premier Danseur, & Maître des Ballets de S.A.S. Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse &c.&c. La Musique est de Mrs. DELLER & TOESCHI.

Imprimé chez J. F. ESTIENNE, 1773.

1—4, 7—9 p. (p. 5 u. 6 fehlen), 16,8 x 19,8 cm.

Rollenbesetzung. Sechs Szenen.

16 627

365

LES ENFANS DE LA JOYE, Comedie Française en un Acte. Représentée le 28. Novembre 1725.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i., p. 155—158, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie die Gesangseinlagen (Texte). Der Verfasser, Alexis Piron, ist nicht erwähnt. 14 199/1

L'enfant gaté. *Siehe* Folette.

366

ENGELBERTA.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iv, p. [191]—280, 12 x 18,5 cm.

Fünf Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt.

Allacci 873, Sonneck 439. 15 881/4

367

ENONE.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iii, p. [169]—247, 12 x 18,5 cm.

Fünf Akte, Licenza, Argomento. Komponist nicht erwähnt.

Erstaufführung: 28. August 1734 Wien.

Allacci 873, Sonneck 440. 15 881/3

368

LES ENRAGÉS. PIECE EN UN ACTE, Représentée à la Foire de Saint-Laurent en 1725.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. vi, p. [68]—115, 9,5 x 16,4 cm.

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

Vgl. Sonneck 440. R 408/6

369

LES ENSORCELÉS, OU JEANNOT ET JEANNETTE, PARODIE; Par Madame FAVART & Mrs. GUERIN & H... Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Jeudi 1 Septembre 1757. NOUVELLE ÉDITION.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. v, 75, [1] p., 11,3 x 17,8 cm.

Widmung (von Favart [!]). Rollenbesetzung. Ein Akt. Melodien im Text. Auswahl der Musik von Harny de Guerville.

Sonneck 1044. 15 433/5

Die Entführung aus dem Serail. *Siehe* Belmonte und Konstanze.

L'équitomanie. *Siehe* Arlequin Jokei.

370

L'ERACLIO. Drama per Musica Da rappresentarsi nel TEATRO ELETTORALE DI MONACO, E consecrato Alla S.C.R.M. ^{ta} Di LEOPOLDO IMPERATORE. &c.&c.

IN MONACO, Per GIOVANNI JECKLINO, Stampatore ELETTORALE. L'ANNO M.DC.XC.

[8], 86 p., 15 x 19,4 cm.

Drei Akte. Licenza. Widmung, Argomento. Weder der Verfasser noch der Komponist, Giuseppe Antonio Bernabei, erwähnt. 18 363

371

ERCOLE IN TEBE. FESTA TEATRALE Rappresentata in Firenze PER LE REALI NOZZE DE' SERENISSIMI SPOSI COSIMO PRINCIPE DI TOSCANA, E MARGHERITA LVISA PRINCIPESSA D'ORLEANS.

IN FIORENZA, Nella nuoua Stamperia all'Insegna della Stella 1661. Con Licenza de' Superiori.

[8], 152 p., 13 Tafeln von Valerio Spada, Entwürfe von F. Tacca. p. 109 ff.: DESCRIZIONE DELL'ERCOLE IN TEBE FESTA TEATRALE [von Alessandro Segni], 17 x 23 cm.

Fünf Akte, Vorrede, Widmung vom Verfasser, Florenz, 25. Juni 1661, Argomento. Dichtung von G. A. Moniglia. Musik von J. Melani.

Aufgeführt mit Dekorationen von F. Tacca in Florenz, 8. Juli 1661.

Allacci 297, Loewenberg 1661, Sonneck 446, Wotquenne 59.

R 21

372

ERCOLE IN TEBE FESTA TEATRALE Rappresentata in Firenze pER LE REALI NOZZE DE'SERENISSIMI SPOSI COSIMO TERZO PRINCIPE DI TOSCANA. E MARGHERITA ALOISA PRINCIPESSA D'ORLEANS. Impression Seconda.

IN FIORENZA, Nella nuoua Stamperia all'insegna della Stella 1661. Con licenza de' Superiori.

120 p., 12 Tafeln nach F. Tacca von V. Spada, 11 x 16,8 cm.

Fünf Akte, Argomento, Prologo. Widmung des Verfassers G. A. Moniglia (Firenze 25. Giug. 1661). Musik von Jacopo Melani (nicht erwähnt).

Erstaufführung: 1661 Florenz, Teatro della Pergola.

Allacci 297, Loewenberg 1661, Sonneck 447, (Wotquenne 59 ff.).

R 480

373

ERCOLE IN TEBE FESTA TEATRALE Rappresentata in Firenze PER LE REALI NOZZE DE' SERENISSIMI SPOSI COSIMO TERZO PRINCIPE DI TOSCANA, E MARGHERITA LVISA PRINCIPESSA D'ORLEANS.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, Firenze 1689, Vangelisti, parte prima, p. [119] — 256, 13 Tafeln nach F. Tacca von V. Spada, 18 x 24,9 cm.

Fünf Akte u. Prologo. Argomento. Jeder Akt wird von einer „Descrizione“ eingeleitet, deren Verfasser nach Angaben Moniglias Alessandro Segni ist. Musik von Jacopo Melani.

Allacci 297, Loewenberg 1661, Sonneck 447.

4 ° R 31/1

374

Die Erde steht. Eine Operette, und dazu ein veritables Nachspiel. Donauwoerth, gedruckt mit Brunnerschen Schriften, 1792.

20 p., 10,2 x 16,1 cm.

Zwei Akte. Rollenbesetzung. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt.

18 714

375

Der Eremit auf Formentera. Ein Schauspiel mit Gesang in zwei Aufzügen.

Sammlung der besten und neuesten Schauspiele, Mainz 1788, Sartorius, t. ii, 80 p., 10 x 17 cm.

Der Komponist, Peter Ritter, ist nicht erwähnt. Der Textdichter Kotzebue ist im Inhaltsverzeichnis des Bandes angegeben.

Vgl. Sonneck 448, Loewenberg 1788.

20 667/2

376

ERIFILE Dramma per Musica DA RAPPRESENTARSI NEL NOBIL TEATRO DI TORRE ARGENTINA Il Carnevale dell'Anno 1785.

IN ROMA MDCCLXXXIV. Nella Stamperia di Arcangelo Casaletti. Con Licenza de' Superiori.

Si vendono nella Libreria, che fa cantone nella Strada de' Sediari all'insegna di Mercurio. 44, [1] p., 8,8 x 15,8 cm.

Drei Akte. Argomento, Szenario, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Giuseppe Giordani. Nicht erwähnt ist der Verfasser Giovanni di Gamerra. 17 358

377

Die Erloesung Deß Menschlichen Geschlechts In der Figur Deß auß Egipten gefuehrten Volcks Israel. Bey dem Heil. Grab In Ihrer Ertz=Fuerstlichen Durchleucht/Ertz=Hertzogin MARIA ANTONIA Hoff=Capellen Am H. Gruenen Donnerstag 1679. Teutsch gesungener vorgestellt.

Wienn in Oesterreich / Gedruckt bey Johann Christoph Cosmerovio / der Roemischen Kayserlichen Myestaett Hoff-Buchdruckern.

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

Grund deß Heiligen Grabs / vnd der Vorstellung. Inhalt der Vorstellung. Verfasser (Erzherzog Albrecht Rudolf) und Komponist (Kaiser Leopold I.) sind nicht erwähnt. Nur Inhaltsangabe. R 308

378

ERNELINDE, TRAGÉDIE-LYRIQUE, REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS EN TROIS ACTES, PAR L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE, Le 29 Novembre 1767; Et remis au Théâtre, en cinq Actes, le 1^{er} Juillet 1777. PRIX XXX SOLS. A PARIS, Chés P. DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie; rue du Foin, à l'Image Sainte Genevieve. On trouvera des Exemplaires du Poeme à la Salle de l'Opera.

M.DCC.LXXVII. AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

Le Poëme est de [Antoine Alexandre Henri] POINSINET.

La Musique est de M. PHILIDOR.

78, [1] p., 17,8 x 23 cm, (Sammelband).

Vier Akte u. Rollenbesetzung.

Vgl. Sonneck 452, Loewenberg 1767. R 360/4

Der Erntekranz. *Siehe* Der Aerndtekranz.

379

Die Eroberung von Negropont. Ein Trauerspiel. Vorgestellet auf der Akademischen Schaubuehne in Salzburg den 29 des Augusts, und 1 Tage des Herbstmonates in dem Jahre 1766.

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

Fünf Abhandlungen, Inhalt. Verfasser nicht erwähnt. Musik von Anton Cajetan Adlgasser.

L' eroica gratitudine. *Siehe* Il Ruggiero.

380

ESOPAIDA, OU VIDA DE ESOPPO, OPERA QUE SE REPRESENTOU no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Abril de 1734.

Theatro Comico Portuguez, t. i, Lisboa 1759, Luiz Ameno, p. 121—243, 9,5 x 14,7 cm. Zwei Akte, Argumento. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt. 15 775/1

381

ESOPE. COMEDIE EN TROIS ACTES. Mise au Théâtre par Monsieur le Noble, & représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 24. de Février 1691.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iii, p. [225]—310, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist und Melodien nicht angegeben. 15 596/3

382

ESOPE. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE Par Monsieur le Noble, Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 24. de Février 1691.

Le Théâtre Italien de Gheradi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iii, p. [177]—267, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Komponist und Melodien nicht angegeben. 14 208/3

383

L'ESPERANCE. PIECE D'UN ACTE. Par Mrs. le S^{xx} F^{xx} D'OR^{xx}. Représentée à la Foire Saint-Laurent. 1730.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. VIII, p. [319]—367, 1 Kupfer von Demarne, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 624. R 408/8

384

L'ESPÉRANCE. PROLOGUE, EN VAUDEVILLES ET EN PROSE.

Théâtre de Société, t. ii, La Haye 1777, Gueffier, 34 p., 9,5 x 16,8 cm.

p. 11: «L'on a pris ce couplet-ci, tout brandi, d'un Opéra-comique de Messieurs Le Sage, & Fuzelier, intitulé l'Espérance aussi; & qui est au vii Volume du Théâtre de la Foire. C'est un vol manifeste, dont on s'accuse. Mais le dialogue ne permettant pas de dire autre chose, que ce qui est dans ce couplet, l'on a cru pouvoir se permettre en conscience de le voler; attendu que l'on auroit fait ce couplet là le premier, s'il n'eût pas été fait auparavant. L'on se refusera difficilement à cette raison là, que l'on trouvera aussi solide qu'elle l'est.»

Mit Melodien im Text. Der Verfasser, Charles Col'e, ist nicht erwähnt. 14 204/2

385

Die Bey dem Goettlichen Assuero Hochangesehene und Hochbegnadete **ESTHER**. Oder Die heilige und glorwuerdigste **MUTTER ANNA**, Für das Menschliche Heyl mehr gesorget / als ein Alt-Testamentische von der heiligen Schrifft so Hochgelobte Persische Koenigin **ESTHER**, weilen sie durch die gantze von GOTT zum Tod verdammte Adamische Posteritaet durch ihre gebenedeytiste Tochter **MARIAM** in vorigen Gnaden-Stand gebracht. Welches in einem kleinen Comico-Musicalischen-Act, An dem hohen Titular- und Haupt-Fest einer Hoch-Loebl: erst vor vier Jahren neu aufgerichteten Bruderschaft unter dem glorreichen Schutz und Namen der heiligen Mutter **ANNAE** als am 31. Tag Julii oder II. Sonntag nach Pfingsten in dem Loebl: Cist. Stuefft und Closter Maria Saal zu Schlierbach im Land ob der Ennß unter wählender solemner Procession mit dem Hochwuerdigsten Gut inmitten deß Hof-Gartens auf einem darzu aufgerichteten kleinen Theatro vor etlichen Stands-Persohnen und zahlreicher Menge deß Volcks. Vorgestellt Anno qVarto qVo

S. ANNAE soLeMnIa saCrat SoDaLItas. In Vierten Iahr Da Iene soDaLItät Das Fest S. ANNAE erst reCht soLennIsIrt.

Gedruckt in Lintz / bey Johann Caspar Leidenmayr / einer HochzLoebl: O.Oe-Landschafft Buchdrucker / Anno 1712.

16 p., 15,7 x 19,4 cm.

Zwei Akte, Vorbericht. Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt. R 305

386

L'ETA' DELL'ORO, Introduzione al Balletto della Serenissima Signora PRINCIPESSA MARGHERITA, e delle Signore Dame, Fatto Rappresentare dal Sereniss. Sig. DVCA DI PARMA NEL SVO NVOVO TEATRINO, In occasione de' felicissimi Sponsali del Serenissimo Sig. PRINCIPE ODOARDO SVO PRIMOGENITO, Con la Serenissima Signora Principessa DOROTEA SOFIA DI NEOBVRGO.

Poesia del Dottore Lotto Lotti actual Seruitore di S.A.S. Musica di Giuseppe Tosi.

PIACENZA nella Stampa Ducale del Bazachi. 1690.

32 p., 5 Tafeln nach Alesandro Baratta von Martial Desbois (1), Ugolinus (2, 3), Carlo Antonio Forti (4), nach Ferdinando Bibiena von Martial Desbois (5), 13,7 x 19 cm.

Allacci 310, Vinet 592, Wotquenne 65. R 481

387

IL ETOIT TEMS, PARODIE DE L'ACTE D'IXION, DU BALLET DES ÉLÉMENS; Représentée pour la premiere fois sur le Théâtre de la Foire S. Laurent, le 28 Juin 1754. Par M. VADÉ. NOUVELLE ÉDITION. AUGMENTÉE DE TROIS COMPIMENS. [!]

Vadé, Oeuvres, t. i, La Haye 1785, Gosse, p. [277]—323, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Vaudevilles. Melodien im Text. Parodie auf Lalandes und Destouches' Ballett „Les élémens“.

Vgl. Sonneck 428.

18 814/1

388

LES ÉTRENNES DE MERCURE, OU LE BONNET MAGIQUE OPÉRA COMIQUE, En trois Actes et en Vaudevilles; Représenté, pour la premiere fois, le Lundi premier Janvier 1781, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. i, London 1785, p. [171]—227, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré. Komponist nicht erwähnt.

977/1

389

EUMENE.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. v, p. [353]—447, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Vorwort, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von M. A. Ziani.

Allacci 875, Sonneck 457.

15 881/5

390

EURISTEO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. v, p. [197]—265, 12 x 18,5 cm.

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

Allacci 876, Sonneck 462.

15 881/5

391

EVERGETE Drama per Musica DA RAPPRESENTARSI Nel Carnevale dell'Anno 1731. Nel Teatro delle Dame DEDICATO All'illma, ed Eccma Signora, LA SIGNORA D. ANNA COLONNA CARAFA Duchessa di Madaloni &c. Si vendono a Pasquino all'Insegna di S. Gio: di Dio.

IN ROMA, per Gio: Zempel vicino a Monte Giordano. Con licenza de' Sup.

70 p., 9,1 x 15,3 cm.

Drei Akte. Widmung des Impressario. Argomento, Szenario, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Leonardo Leo. Verfasser nicht erwähnt. 17 381

392

EXEMPLAR MISERICORDIAE In S. PAULINO EPISCOPO NOLANO exhibitum à Rhetoribus Salisburgensibus, Anno M.DC.XCVII.

Typis JOANNIS BAPTISTAE MAYR, Typogr. Aulico-Academici.

[12] p., 15 x 19 cm.

Drei Teile, Historia, Prologus. Nur Inhaltsangabe. Lateinisch-deutscher Text von Wolfgang Rinsweger. Musik von Wolfgang Alexander Fellner. R 336

393

EZECHIA. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXXVII.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [479]—508, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt. Vertont von G. Bononcini.

Allacci 876.

15 881/8

394

EZIO. DRAMA PER MUSICA. PEL TEATRO di S.M.B.

LONDON: Printed bey G. WOODFALL, at the King's-Arms, Charing-Cross. 1755. [Price One Shilling.]

73 p., 10,7 x 16,5 cm. (Sammelband.)

Drei Akte. Argument. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Johann Adolf Hasse. Loewenberg 1755. 18 500

395

EZIO. Rappresentato la prima volta in Roma con Musica dell'AULETTA, nel teatro detto delle dame, il dì 26. Dicembre 1728.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. III, 107 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.

R 251/3

396

EZIO, DRAMMA PER MUSICA, DA RAPPRESENTARSI NEL THEATRO IN CASSEL. CASSEL STAMPATO CON CARRATTIERI DI LAVILETTO, MDCCLXXXV.

151 p., 10 x 17 cm. Deutsches Titelblatt „Aetius“. Deutsch-italienischer Text. Der Verfasser, Metastasio, ist nicht erwähnt. Musik von Johann Adolf Hasse. Drei Akte. Argomento. Szenarium. Rollenbesetzung. 17 989

397

FARAMONDO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vi, 104 p., 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Pollarolo.

Allacci 877, Loewenberg 1699, Sonneck 475, vgl. Wotquenne 68.

15 881/6

398

LA FATA MERAVIGLIOSA DRAMA GIOCOSO PER MUSICA Da Rappresentarsi nel Teatro di S. CASSANO NEL CARNEVALE 1745. DEDICATO ALLE DAME VENETE. IN VENEZIA, MDCCXLVI. Appresso Modesto Fenzo. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

59 p., 8,6 x 15 cm.

Drei Akte, Widmung, Szenarium, Rollenbesetzung. Verfasser nicht erwähnt. Name des Komponisten Giuseppe Scolari.

In Sammelband.

Allacci 328, Sonneck 479.

399

LE FAUCON ET LES OYES DE BOCACE. COMEDIE EN TROIS ACTES. Pour la Troupe Italienne.

A PARIS, Chez FRANÇOIS FLAHAULT, Libraire, Quay des Augustins, du côté du Pont saint Michel, au Roi de Portugal.

M.DCCXXV.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. vii, 94 p., 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte, Prologue. Der Verfasser, l'Isle, ist nicht erwähnt. 14 199/7

400

LA FAUSSE COQUETTE. COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur B^{xxxx} & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dix-huit de Decembre 1694.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. v, p. 361—484, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Dominique (?). Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes. 15 596/5

401

LA FAUSSE COQUETTE. COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur B^{xxxx} & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dix-huit de Decembre 1694.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. v, p. 273—363, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Dominique (?). Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes. 14 208/5

402

LA FAUSSE ESCLAVE, OPERA COMIQUE, EN UN ACTE. Mêlé d'ARIETTES. MUNIC Dans l'imprimerie Mayrin. M.DCC.LXVI.

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

Name des Komponisten Gluck. 17 341

403

LA FAUSSE-FOIRE. PROLOGUE Des deux Pièces suivantes Représenté par la Troupe du Sieur Francisque à la Foire de Saint Laurent 1721. AVERTISSEMENT. Le Privilège de l'Opéra Comique ayant été accordé à d'autres qu'au Sieur Hamoche & à la Dlle de Lisle, (les deux Arcsboutans de ce spectacle, sous les noms de Pierrot & d'Olivette) ces deux Acteurs se joignirent à la Troupe du SrFrancisque, & jouèrent ce Prologue avec les deux Pièces qui le suivent. Comme les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire, le secret dépit qu'en eurent les Comédiens François, fut favorable à la Troupe de Francisque. Ils la laissèrent paisiblement représenter des Pièces en Prose; mais les Privilégiez ses voisins lui firent interdire par l'Opéra, non-seulement le chant & la danse, mais jusqu'aux machines & changement de Décoration.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. iv. p. [353]—374, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.
Text von Le Sage, Fuzelier und d'Orneval.
Vgl. La boîte de Pandore, La tête-noire.
Sonneck 480. R 408/4

404

LA FAUSSE SUIVANTE, OU LE FOURBE PUNY. COMEDIE EN TROIS ACTES. Représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy, le Samedi 8. Juillet 1724.

A PARIS, Chez BRIASSON, rue saint Jacques, à la Science.
M.DCCXXIX.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. vi, 142 p., 9,5 x 16,7 cm.
Drei Akte. Text von Marivaux. Mit Divertissement. Komponist nicht erwähnt.

405

14 199/6

LA FAUSSE SUIVANTE, OU LE FOURBE PUNI. COMEDIE.

Le Théâtre de Monsieur de Marivaux, t. i, Amsterdam/Leipzig 1754, Arkstee & Merkus, p. [297]—386, 7,8 x 13,4 cm.

Drei Akte. Text von Marivaux. Mit Divertissement. Komponist nicht erwähnt 14 928

406

LA FEDE TRIONFANTE Nella Caduta di GERUSALEMME ORATORIO a cinque Voci FATTO CANTARE DA SIGNORI CONVITTORI Nel Seminario di Montefiascone, IN OCCASIONE DELLA FESTA DI S. BARTOLOMEO APPOSTOLO Titolare di detto Seminario.

IN MONTEFIASCONE, MDCCXXVII. Nella Stamperia del Seminario. Con lic. de' Sup. 15 p., 15,1 x 19,8 cm.

Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt.

19 220

407

FEDRA INCORONATA. DRAMA REGIO MVSICALE. ATTIONE PRIMA Degli Applausi fatti nell' Elettorale Città di MONACO, per la Nascita dell' Altezza Sereniss. di MASSIMILIANO EMANVELE, Primogenito Elettorale delle Sereniss. Elettorali Altezze DI FERDINANDO MARIA, & ENRIETA MARIA ADELAIDE, Duchi dell' vn' e l'altra Bauiera, ET Elettori del Sacro Romano Imperio. DEL CO. PIETRO PAOLO BISSARI CAV.^{re} Gentiluomo della Camera di Sua Sereniss. Elett. Altezza.

In Monaco, Appresso Gioann Iekelino, Stampator Elettorale, l'Anno 1662.

16, 77 p., 13 Tafeln von Schinnagl u. M. Küssel. Entwürfe von F. Santurini. 16 x 21,5 cm.

Musik von J. C. Kerll.

Erstaufführung: Anlässlich der Taufe Max Emanuels 1662 im Turnierhaus am Hofgarten in München.

Allacci 336 f., Vinet 711.

R 14

408

LES FÉES OU LES CONTES DE MA MERE L'OYE. COMEDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Messieurs du F^{xx}, & B^{xxxx}, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le deuxième jour de Mars 1697.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. vi, p. 659—682, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

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

15 596/6

(Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Walthers Goldene Weise

VON URSULA AARBURG, FRANKFURT AM MAIN

Unmittelbar nach *her walthers hoffwyse* überliefert die Kolmarer Liederhandschrift¹ 21 geistliche Meisterstrophen *in her walthers guldin wyse*. Da die Hofweise in ihren Grundzügen höchstwahrscheinlich echt ist², dürfte anzunehmen sein, daß auch die Goldene Weise eine ursprüngliche Walthermelodie darstellt. Das Problem ist allerdings, welcher Walthertext nun dieser Singweise zugesprochen werden darf. Verschiedene Lösungsversuche sind von Gennrich mit Recht zurückgewiesen worden³. Er selbst unterlegt der Melodie Walthers Tagelied 88, 9: „*Friuntlichen lac / ein riter vil gemeit*“, und Friedrich Maurer nennt diese Zuordnung in seiner neuen Walther-Ausgabe⁴, der er dankenswerterweise auch die Melodien beifügt, „*einleuchtend*“, ja, er richtet die Interpunktion und Textanordnung ganz nach der Melodiegestaltung.

Die Melodie wurde bisher verschiedentlich publiziert, doch blieb keine Ausgabe frei von Fehlern. Da Carl Bützler eine Photographie der betreffenden Seite veröffentlicht⁵, können wir die verschiedenen Ausgaben bequem mit dem Original vergleichen. Die Handschrift überliefert nur eine Stollenmelodie, die zu Textvers (Tv) 1–6 gehört, sodann den *steig* (Tv 7) und schließlich den restlichen Text der Strophe (Tvv 8–10) ohne Melodie, jedoch mit dem Vermerk *drytt stoll*, der nach Bützler (S. 50) am Rande stehen soll, auf der Kopie jedoch leider nicht sichtbar ist. Text und Melodie haben demnach in Kolmar folgende Form (ich zähle der besseren Deutlichkeit wegen die Verse nach Silben⁶):

$$\begin{array}{cccc} \alpha & \beta & \gamma & : \\ 6 a' & 6 b' & 6 c & : \end{array} \quad \left\| \quad \begin{array}{c} \delta \\ 10 d' \end{array} \right| \quad \begin{array}{ccc} \alpha & \beta & \gamma \\ 6 w' & 6 d' & 6 c \end{array}$$

Nach dem letzten Wort dieser Strophe („*engelschar*“) vermerkt die Handschrift: „*in fine erit cauda*“ (nicht „*cantanda*“ wie Bützler liest) „*sic*“ und wiederholt das Wort „*engelschar*“ mit folgender Notation:



Diese eigentümliche Cauda wurde bisher verschiedenartig gedeutet. Bützler faßt sie stillschweigend als Melisma über der Schlußsilbe „-schar“ auf. Solche das Lied beschließenden Melismen sind allerdings in der Kolmarer Handschrift selten (vgl. nur Nr. 81 und 99), so daß Gennrich wohl zu Recht die Zusammengehörigkeit von Melisma und Reimsilbe bestreitet: „*Zu der Reimsilbe -schar gehört die Note C, wie die Hs. das auch deutlich vermerkt. Dieser Ton ist nicht nur auf Grund des melodischen Grundrisses, sondern auch als Kadenzton unentbehrlich*“ (a. a. O. S. 38). Dieser Feststellung kann vollkommen beigepflichtet werden. Sie widerspricht jedoch der kurz zuvor ausgesprochenen Vermutung Gennrichs, daß dieses Melisma „*nur die Melodie zu einer ursprünglichen Textzeile sein*“ könne. Gennrich setzt seine Vermutung auch in die Tat um und unterlegt der zehnzeiligen Melodie das (scheinbar) zwölfzeilige Tagelied W. 88, 9, versieht also auch das Melisma mit einer Text-

¹ Ausgabe bei Paul Runge, *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift*, Leipzig 1896, Nr. 109, S. 163.

² s. Aarburg, *Wort und Weise im Wiener Hofston*, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 88: 1957/58, S. 196–210.

³ *Melodien Walthers von der Vogelweide*, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 79: 1942, 37 f.

⁴ *Die Lieder Walthers von der Vogelweide*. Unter Beifügung erhaltener und erschlossener Melodien neu hrsg. von Fr. Maurer, 2. Bändchen 1956, 33. Die Melodienausgabe besorgte Günter Birkner.

⁵ *Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide*, Jena 1940, nach S. 50.

⁶ Nicht alle Strophen zeigen diese glatte Silbenzählung, vgl. Bützler, S. 51 ff.

zeile, so daß die von ihm gerade festgestellte formale und tonale Ordnung der Melodie völlig zerstört wird. Daß die Melodie mit dem Tone *c* zu Ende ist, zeigt der hinter diesem Ton in der Hs. durch das ganze Notensystem gezogene Strich deutlich an. Aber warum kann die *cauda* nicht ein instrumentales Zwischenspiel sein, das von der tieferen Melodielage des Schlusses zur höheren des Anfangs überleitet? Ist die Praxis solcher Zwischenspiele beim Vortrag von Minneliedern völlig undenkbar? Gewiß haben die Meister solche *caudae* nicht praktisch ausgeführt; daß sie aber hier ein Beispiel getreulich überlieferten, ist nicht ausgeschlossen. Textlose Instrumentalvorspiele bringt die Kolmarer Handschrift auch in Nr. 94 und 95 (nach Runges Zählung).

Die Melodie lautet nach der Handschrift folgendermaßen (zur besseren Orientierung des Betrachters werden Reimtakte und Auftakte durch Striche abgeteilt, auch in der Lesart Bi = G. Birkner bei Maurer a. a. O., die den Notentext ohne Taktstriche bringt. Ge = Lesart Gennrich a. a. O. 38 f. im 1. Modus⁷; Ru = Lesart Runge a. a. O. 163, Bü = Lesart Bützler a. a. O. 50 — die etwas gewaltsame Unterlegung eines Pseudo-Wolframschen Textes unter diese Melodie bei Bützler S. 59 berücksichtigen wir hier nicht⁸. Die Klammern () zeigen an, daß eine Note in der betreffenden Ausgabe fehlt):

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a lute line. The first system has a vocal line with lyrics "Ge BÍ Ge BÍ Ge BÍ" and a lute line with circled numbers 1/4, 2/5, and 3/6. The second system has a vocal line with lyrics "Ge Ru:fe" and a lute line with circled numbers 7 and 8. The third system has a vocal line with lyrics "Bi Ge wie 1/4 Ge BÍ Ru Bü BÍ" and a lute line with circled numbers 8, 9, and 10. The lute line in the first system starts with a 'c' and an '8' below it.

⁷ Auch R. Zitzmann, *Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift*, Würzburg 1944, S. 171, tritt für den 1. Modus ein.

⁸ Zitzmann, S. 17, erwähnt einen Stollenschluß auf *e e e*, den er als Halbschluß bezeichnet. Das stimmt nicht mit dem Zeugnis der Handschrift überein.



Der Vergleich aller Lesarten zeigt, daß Runge und Bützler die Schlußnote *c* der Handschrift übersehen und daß Birkner Runges fehlerhaften Abdruck der Handschrift benutzt (vgl. *Melodievers* 8), wahrscheinlich, weil ihn der formale Widersinn in Gennrichs Fassung irritiert hat.

Daß die Melodie in Reprisenbarform gebaut ist, zeigt die oben gegebene Formel^{8a}. Die Melodiegestaltung paßt sich dem formalen Schema genau an. Die Melodie ist aus den gleichen Motivelementen gebildet, wie die Hof- und Wendelweise⁹: aus dem Pentachord *c—e—g* und dem Tetrachord *ga—c*. Auch der melodische Bogen der Stollenmelodie ist gleichgestaltet; er schwingt von der Reperkussion des oberen Rahmentones *c'* scheinbar abwärts, kehrt zurück zum Ausgangston und schwingt jetzt hinab zum *e*, das hier die Funktion einer Durchgangskadenz hat. Statt der tonal zwielichtigen Stollenkadenz in der Hofweise jedoch bringt der Stollenschlußvers eine eindeutige, aus der Struktur des Pentachords *c—e—g* gespeiste jonische Kadenz. Der Mittelvers (*steig*) ist eine typische Schwebenzeile, die um den Mittelton *g* unentschieden kreist, um mit der Wiederaufnahme der Stollenmelodie in das obere Tetrachord *ga—c'* einzumünden. Den endgültigen Strophenschluß bringt mit Vers 10 dann die pentachordale *g—e—c*-Kadenz, so daß die Melodie in ihrem formalen und melodischen Ablauf einen geschlossenen, runden Eindruck hinterläßt. Die *cauda* würde, wenn man sie unmittelbar zur Melodie gehörig betrachtete, diesen Eindruck aufheben, da sie, den melodischen Bogen nach oben öffnend, wie in einer Frage ausklingt. Zwar können wir Quintschlüsse in mittelalterlichen Melodien nachweisen, doch geht ihnen nach meiner Erfahrung niemals ein so absolut fester Strophenschluß wie hier voran. Deuten wir die *cauda* jedoch als instrumentales Zwischenspiel, so wirkt sie wie eine selbstverständliche Vorwegnahme des oberen tetrachordalen Melodiebereichs, innerhalb dessen die Singweise dann wieder anhebt.

Tonal ist die Goldene Weise viel einfacher gestaltet als die Hofweise. Dort können wir einige Modulationen nach außerjonischen Tonarten beobachten, während hier das Gerüst *c—e—ga—c'* allenthalben durchschimmert. Auch für nur vorübergehende tonartliche Trübungen und Rückungen, die in der Hofweise mehrfach zu belegen sind, blieb hier lediglich in den Kadenztakten von *Mv* 1/4/8 und 2/5/9 Platz¹⁰.

Es ist also aus melodischen und formalen Gründen nicht möglich, der Goldenen Weise einen Text zuzuwenden, dessen Schlußvers der *cauda* zugeordnet werden müßte. Aber betrachten wir den Textbau des von Gennrich vorgeschlagenen Tageliedes 88, 9 genau, so müssen wir eine völlig anders geartete Anlage erkennen, die zusammen mit der Reprisenform unserer Melodie ein mißtönendes Gebilde ergeben muß. „Die Strophe des Tageliedes 88, 9 ist deutlich zweiteilig gegliedert: jede Hälfte besteht aus zwei Viertaktern (4s) und zwei Langzeilen

^{8a} Ähnliche „Stegformen“ zählt Wolfgang Mohr in *Zeitschrift für deutsches Altertum* 85: 1954, 42, Anm., auf. Vgl. auch das Beispiel in meinem Beitrag: *Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien*, *MF* 10: 1957, S. 211 und Fußnote 10.

⁹ s. meine Analyse in *Zeitschrift für deutsches Altertum* 79, S. 210 ff.

¹⁰ Die Kadenz ist in mittelalterlicher Musik wohl in erster Linie Einbruchsstelle für Modulationen. Vgl. Aarburg in *Kongreßbericht Lüneburg* 1950, 64.

(4k + 4s). Es gilt die Reimfolge *a b c d / d a c b . . .*“, bemerkt Hennig Brinkmann¹¹, und vor ihm druckten schon andere Herausgeber den Walthertext in dieser Anordnung ab (H. Paul, Fr. Pfeiffer, Wackernagel-Rieger). Die symmetrische Strophengestaltung spiegelt sich übrigens auch in der Anordnung des Textinhalts wider — die Wechselrede zwischen Mann und Frau ist so verteilt, daß jedem Partner eine Strophenhälfte zukommt:

89, 31 *„Frouwe, ez ist zit:
gebiut mir, la mich varn.
ja tuon ichz dur din ere, daz ich von hinnen ger.
diu tageliet der wahtaer so lute erhaben hat.
„friunt, wie wirt es rat?
da laze ich dir den strit.
owe des urloubes, des ich dich hinnen wer!
von dem ich habe die sele, der müeze dich bewarn.“*¹²

Carl v. Kraus verhält sich in der Frage der Langzeilen zwar zurückhaltender, druckt den Text aber in einer Anordnung ab, die die innere Zusammengehörigkeit der Zeilen 3 und 4, 5 und 6, 9 und 10, 11 und 12 erkennen läßt:

89, 31 *„Frouwe, ez ist zit:
gebiut mir, lâ mich varn.
jâ tuon ichz dur din êre,
 daz ich von hinnen ger.
der wahter diu tageliet
 sô lâte erhaben hât.
„friunt, wie wirt ez râ?
dâ lâze ich dir den strit.
owê des urloubes,
 des ich dich hinnen wer!
von dem ich habe die sêle,
 der müeze dich bewarn.“*¹³

In seiner Formenlehre 1932 teilt Gennrich genau entsprechend den Bau des Tageliedes durch folgende Formel mit (S. 206):

$$\begin{array}{cccc} 4a & 4b & 8c & 8d \\ \hline 4d & 4a & 8c & 8b \end{array}$$

Um so erstaunlicher ist, daß er diesen textlichen „*Laiausschnitt der II. Gruppe*“ mit einem musikalischen „*reduzierten Strophenlai*“¹⁴ zusammenbringt. Leider hat sich Birkner, bestärkt durch Runges fehlerhaften Melodieabdruck, von dieser gewaltsamen Wortton-Verschwisterung irreführen lassen; er bringt eine Melodiegestalt, die Maurer veranlaßt, den Text in einer Form neu zu gruppieren, die Walthers Bauplan wohl kaum entsprechen dürfte:

$$\begin{array}{ccc|c|ccc|c} \alpha & \beta & \gamma & & \delta & & \alpha & \beta & \gamma & & \epsilon \\ 4s a & 4s b & 4k w & & 4s d + 4s a & & 4k w & 4s c & 4k w & & 4s b \\ \hline & & & & & & & & & & \\ 4s c & 4k w & 4s d & & & & & & & & \end{array}$$

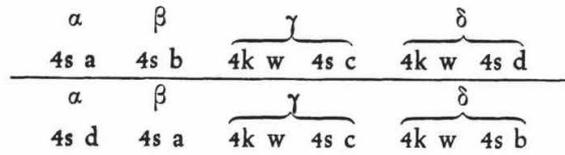
¹¹ *Studien zu Walther von der Vogelweide* in Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 63: 1939, 338.

¹² H. Brinkmann, *Liebeslyrik der deutschen Frühe*, Düsseldorf 1952, 323.

¹³ C. v. Kraus, *Des Minnesangs Frühling*, Lpz. 1936, 125.

¹⁴ s. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre . . .*, Halle 1932, 188 ff; vgl. dazu Wolfgang Mohr in *Der Deutschunterricht* 1953, S. 64, Anm. 9 und Aarburg in *MF* 10: 1957, S. 213, Fußnote 10.

Vielmehr wäre eine Melodie zu erwarten, die — belebt durch diese oder jene Modifikation — im Umriß folgenden Bauplan zeigen müßte:



Ähnliche Melodiegestaltungen bringt Genrich in seiner Formenlehre, 1932, S. 205 ff.

Ein unbekannter Einblattdruck des 16. Jahrhunderts

VON KARL GÜNTHER HARTMANN, BERLIN

Vor einiger Zeit erhielt ich in Kiel einen alten Noteneinblattdruck mit dem Impressum „Gedruckt zu Hamburg durch Joachim Lewen / Anno M.D.l.v.“. Der Druck, der sich nach eingehenden Nachforschungen als bisher völlig unbekannt erwies, rückt den Beginn des Notendrucks in Hamburg um rund 10 Jahre weiter zurück. Bisher war als frühester Notendruck nur das niederdeutsche Luther-Enchiridion, Hamburg (J. Löw) 1565¹ bekannt. Der Drucker J. Löw druckte schon 1547 in Parchim ein niederdeutsches Gesangbuch, von dem leider nur der Titel überliefert ist². Daß es Melodien enthielt, geht aus den alten bibliographischen Angaben nicht hervor. Ob der schöne, saubere Notenholzschnitt auf dem hier besprochenen Einblattdruck aus der Werkstatt Löws selbst stammt, läßt sich, da von diesem sonst kein Mensuralnotendruck bekannt ist, nicht feststellen. Die Schrifttypen sind jedenfalls eindeutig aus seiner Offizin³.

Das stark beschädigte Blatt hatte vermutlich ein Format von ungefähr 40 x 50 cm. Der ursprüngliche Rand ist an keiner Seite mehr erhalten. In der Mitte ist ein Holzschnitt mit einer Darstellung des Calvarienberges (die entfernt an das Bild von Lucas Cranach „Kardinal Albrecht von Brandenburg vor dem Gekreuzigten“ [München, ältere Pinakothek] erinnert)⁴. Um dieses Bild herum sind die vier Stimmen eines zweiteiligen Tonsatzes so angeordnet, daß von jeder Randseite aus eine Stimme lesbar ist und, wenn man das Blatt auf einen Tisch legt, von den um diesen herum Sitzenden gesungen werden kann. Es handelt sich also um einen der im 16. Jahrhundert so beliebten „Tischgesänge“. Der Text ist das bekannte Lied von K. Hubert „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“⁵ nach der Version des Babstschens Gesangbuches von 1545. Der erste Teil des Satzes, mit in allen Stimmen unterlegter 1. Strophe, hat den Cf. im Tenor⁶. Der 2. Teil, dessen Stimmen nur der Anfang der 2. Strophe beigegeben ist, hat die Melodie — mit einer kleinen Abweichung in den Hauptschlüssen vor der Wiederholung und am Ende — im Diskant. Da beide Teile stark mit Imitationen durchsetzt sind, haben auch die anderen Stimmen Anteil an der Melodie. Im 2. Teil führt sogar der Tenor die ganze Melodie, von Einschüben unterbrochen, durch. Die Anlage verrät einen nicht unbedeutenden Komponisten, der, wenn nicht selbst Niederländer, zumindest die niederländische Schule der Generation um Clemens non Papa er-

¹ Philipp Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes*, Frankfurt a. M. 1855, S. 322, Nr. DCCCLXVI.

² Ph. Wackernagel, a. a. O., S. 214, Nr. DXXII.

³ Freundliche Auskunft von Herrn Dehn, Staatsbibliothek Hamburg. Eine „Bibliographie Hamburger Drucke des 16. Jahrhunderts“ ist in Vorbereitung. Dort wird die genaue Beschreibung des hier angezeigten Einblattdruckes und Näheres über den Drucker J. Löw zu finden sein.

⁴ Vergleichbares Motiv: Bilderkatalog zu Geisberg, *Der deutsche Einblattholzschnitt*, München 1930, S. 116, Nr. 60 „Georg Spalatin, das Kruzifix verehrend“.

⁵ EKG Nr. 166. Alle vier Strophen sind auf dem unteren Titel des Blattes abgedruckt.

⁶ Zahn, *Melodien des ev. Kirchengesangs* Nr. 7292b, mit einigen kleinen Varianten.

kennen läßt. Leider hat sich bisher keine Konkordanz zu diesem Satz finden lassen, dessen Herkunft daher noch völlig im Dunkel liegt. Der folgende Anfang des 1. Teiles⁷ kann vielleicht zu einer Identifizierung beitragen. (Durch Beschädigung des Blattes entstandene Lücken in eckigen Klammern):

*Glareans lateinische Textparodie zum „Ach hülff mich leid“
des Adam von Fulda*

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

„ . . . hoc mirum nobis accidit, cum verba Cantilena^e in Latinum sermonem vertere vellemus, quod haec non Germanis tantum, sed aliis nationibus scriberemus, conati quam fieri potuit, singulas syllabas singulis reddere notulis, hoc est breves brevibus, longas longis, haec carmina, ne cogitantibus quidem nobis emergerunt, hoc quo vides subiecta modo, quaedam defecta, quaedam informia, sed notulae ipsae in causa fuerunt, quando eas mutare fas non erat, quo minus omnia absoluta fuerint.“

⁷ Leider verbieten größere Lücken eine vollständige Veröffentlichung des Satzes.

Der Kommentar Glareans¹ gilt seiner lateinischen Parodie des vierstimmig gesetzten „*Ach hülf mich leid*“² des Adam von Fulda (gest. 1505). Er besagt, daß bei dem Niederschreiben der lateinischen Verse im Bemühen, kurzen Noten kurze, langen Noten lange Silben zu kommen zu lassen, ohne sein Dazutun, gleichsam wie von selbst diese „*carmina*“ entstanden seien, jedoch z. T. „*defecta*“ — das ist vermutlich auf den kurzen Dimeter zu beziehen — z. T. auch „*informia*“, das heißt nicht formgerecht, in verstechnischer Hinsicht fehlerhaft. Ursache dieser Unzulänglichkeit seien die Noten („*notulae ipsae*“) gewesen; „*eas mutare fas non erat*“, d. h. die Noten des Tenors seien ihm unantastbar.

Glarean will einen Text schreiben, der auch anderen Nationen zugänglich sein soll. An eine genaue Wiedergabe der weltlichen Vorlage, von der es heißt: „*patriis etiam verbis elegantissime composita*“, oder der geistlichen deutschen Parodie³ war nicht zu denken, da die einheimische Reimtechnik in ihrer diffizilen Kunstmäßigkeit unübersetzbar blieb: „*Ach hülf mich leid und senlich klag / mein tag / hab ich kein rast / so fast / mein hertz / mit schmerz / thut ryngen / dryngen / nach verlornen freid.*“ (= 1. Stollen)⁴.

So entsteht ein geistlicher Hymnus mit dem Beginn

O vera lux et gloria
 Altissimi patris
 Jesu redemptor humanae gentis
 spes simulque salutis portus

Glarean verwandelt die 18 großen sinn- und reimgegliederten Tenorzeilen der Barform in 14 ungegliederte Einzelverse⁵. Er etikettiert sie — eine Demonstration humanistischer Gelehrsamkeit — mit den Termini der antiken Verslehre, den Kurzvers „*nequissimus*“ mit „*Monometrum Jambicum Acatalecticum*“⁶, den Eingangsvers „*O vera lux et gloria*“ mit „*Dimetrum Jambicum Acatalecticum*“, den folgenden verkürzten Dimeter „*altissimi patris*“ mit „*Dimetrum Jambicum Brachycatalecticum*“ usf.

Zwölf von 14 Versen erhalten die Charakterisierung „*Jambicum*“. Nun konnte die Wahl des Jambus an sich unabhängig getroffen worden sein, schon aus der Notwendigkeit heraus, den Text mit einem legitimen Metrum zu versehen. Der Jambus als eines der Grundmaße antiker Verskunst war dem Humanisten wohlbekannt. Zudem lag er seit jeher für hymnische Strophik nahe; noch das Glogauer Liederbuch um 1480 enthält ein „*mole gravati criminum*“, das nach ambrosianischem Muster gebaut ist. Nichts also hätte Glarean davon abgehalten, sich die Selbstkritik des „*quaedam defecta . . . quaedam informia*“ zu ersparen und ausschließlich regelrechte Verse zu schreiben, hätte er sich hier nicht die Aufgabe gestellt, mit den Silbenlängen der Notenwertfolge des Tenors zufolge, „*quam fieri potuit*“, d. h. soweit es möglich war, auszukommen.

¹ *Dodecachordon*, Basel 1547, 261 ff. (übersetzt von P. Bohn = Eitner-Publikationen Bd. XVI).

² Für die ungewöhnliche Verbreitung dieses Liedes, das Glarean als „*cantio . . . per totam Germaniam cantatissima*“ rühmt, zeugen neben der Vielzahl der Quellen (vgl. die Neuausgabe des Liederbuches des Arnt von Aich durch E. Bernouilli und H. J. Moser, Kassel 1930, zu Nr. 21), der Wiederbearbeitungen des Tenors und der geistlichen Parodie auch die Aufnahme in die Tabulatur des Johannes von Lublin (vgl. SIMG XIII, 482) und das Nachleben des Tenor bis in die *Musae Sioniae* des Michael Praetorius (vgl. Nr. 71 in Bd. VII der GA).

³ Früheste Quelle ist Peter Schöffers Liederbuch von 1513 (Nr. 1).

⁴ Das Reimschema übertrifft an Kunstmäßigkeit alle gedruckten und handschriftlich aufgezeichneten Liedertexte dieser Jahrzehnte; auch der Cod. Pal. 343 (Mitte des 16. Jahrhunderts) kennt bei 200 Liedern keine künstlichere Form.

⁵ Die überzähligen Zeilen entstehen durch Zerlegung der 4. Abgesangszeile, die vom Tenor her kaum, eher von den Belangen des geistlichen lateinischen Textes zu motivieren ist, sowie durch die Abtrennung eines Kurzverses „*nequissimus*“ von der 6. Abgesangszeile, eine bemerkenswerte Bestätigung der einheimischen Tendenz zur Isolierung von Kurzgliedern. (Dazu s. u.)

⁶ Der katalektische Vers schließt mit Länge und Kürze, der akatalektische bleibt ohne die Schlußwirkung des reinen Metrums.

In den beiden nicht als jambisch bezeichneten Versen war es offensichtlich nicht möglich. Es sind dies die Schlußzeile des Abgesanges „*coelum domicilium da nobis, fiat. Amen*“, und die Schlußzeile des Stollens „*spes simulque salutis portus*“. Jene wird, da Glarean seine Absicht konsequent bis zur Austextierung des Schlußmelismas verfolgt, zum „*Hexametrum Heroicum sed Claudum*“. Die textferne Melismatik stellte ihn vor eine unlösbare Aufgabe; die vier Kürzen in „*domicilium*“ — eine ihrer Folgen — sind mit keinem der antiken Grundmaße zu vereinbaren. So setzt er korrekt ein „*claudum*“ hinzu, d. h. hinkend, dem Gesetz der Quantitätenfolge widersprechend. Gleiche Bedeutung hat der Zusatz „*sed scazon*“ im Dimeter „*spes simulque salutis portus*“, dem einzigen trochäischen Vers überhaupt. Die Folge Hebung–Senkung am Beginn einer Tenorzeile ist ungewöhnlich, da der Tenor sonst konsequent alternierende Sinnabschnitte zusammenschließt. Eben so ungewöhnlich ist hier die Abtrennung des Reimworts, das sonst überbindend⁷ die Zeilen eröffnet: „... *ryngen / dryngen / nach verlórner freid / ...*“

Das heißt aber, daß der lateinische Vers nur dort trochäisch wird, wo die deutsche Tenorzeile ausnahmsweise mit Hebung und Senkung beginnt („*nách verlórner ...*“):

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. Above the staff, there are two notes: a diamond-shaped note (likely a half note) and a note with a flag (likely a quarter note). The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across lines. The lyrics are: "thüt ryngen / dryngen / nach ver - lor - ner hu - ma - nae gen - tis spes si - mul - que".

Die gleiche Abhängigkeit von der Vorlage zeigt sich am Schluß des vorhergehenden Verses, der wiederum einen Hinkjambus im jambischen Dimeter vermerkt, analog zur weiblichen Reimkadenz „*ryngen / dryngen*“. Ursache der Unregelmäßigkeit ist die fallende Quint des Tenors.

Bei diesen Analogien ist daran zu erinnern, daß Glarean nicht dem deutschen Versakzent, sondern ausschließlich dem Tenor gerecht zu werden versucht: „... *singulas syllabas singulis reddere notulis*...“. In solchem Bemühen verzeichnet er Unregelmäßigkeiten fast pedantisch in seinem Versetikett. Wenn er nun so überaus korrekt die Differenzen zwischen der Wertfolge des Tenors und dem reinen jambischen Grundmaß registriert, liegt kein Grund vor, an ihrer Übereinstimmung in den jambischen Versen außerhalb der Skazonten zu zweifeln, und das ist weitaus die Mehrheit. Glarean gelangt ausdrücklich auf Grund der Wertfolge des Tenors zum Jambus, der demnach im Tenor vorgegeben sein muß. Da die Folge von Kürze und Länge in einer Cantilena um 1500 aus einer musikalischen Gesetzmäßigkeit nicht abgeleitet werden kann, muß der Tenor einem anderen Prinzip verpflichtet sein. Es liegt nahe, dieses im Text der Vorlage zu suchen. Da aber die Hebungsfolge der Alternation mit diesem Prinzip identisch ist, sind wir zur Folgerung berechtigt, daß der deutsche Text der Alternation unterlag⁸.

Wir erfahren hier am außermusikalischen Prinzip der Alternation von der Abhängigkeit des Tenors. Von ihr ist die Frage der Priorität der Entstehung nicht zu trennen. Sie soll an zwei Einzelbeispielen noch einmal erhärtet werden.

Als erstes diene der bereits erwähnte Schluß der 3. Stollenzeile mit den fallenden Intervallen auf „*ryngen / dryngen*“. Sie sind nur als Ausführung der weiblichen Reimkadenz verständ-

⁷ In der in mittelhochdeutscher Sprache verbreiteten *αποκλινοῦ*-Funktion: zwei kurze Reimworte gehören zum vorhergehenden, das jeweils zweite gehört singgemäß zum folgenden Strophenglied. Diese Verschränkung von Reim- und Sinnbindung deutet auf Neigung zu Asymmetrie, die, auch sonst Kriterium der Formstrukturen der Zeit um 1500, symmetriebewirkende Zäsuren zu überspielen und in ihrer Wirksamkeit zu schwächen vermag.
⁸ Für Alternation spricht auch eine Reihe von texteigenen Merkmalen in den Liedern jener Zeit, vgl. des Verf. Dissertation *Hofweisen der Zeit um 1500*, Freiburg i. Br. 1957, 1 ff. — Die lang dauernde Kontroverse der Germanisten um die Betonung des Hans-Sachs-Verses ist bekannt.

lich, nicht etwa umgekehrt. Glareans Skazonten spiegeln den Vorgang noch einmal wider; er gibt vor, dem Tenor zu folgen, folgt aber eigentlich der weiblichen, d. h. abweichenden Kadenz; diese zieht am Zeilenschluß die progressiv fallenden Intervalle Terz und Quint nach sich, die Tenorführung hat ihrerseits des regelwidrige Moment des Skazonten im jambischen Dimeter zur Folge.

Auch die Isolierung des Monometrums „*nequissimus*“ kann als Beispiel dienen, da sie vom lateinischen Zusammenhang „*hostisque noster animo nequissimus*“ her nicht zu motivieren ist. Der deutsche Text hat hier den Zweiheber „*ich ger / nit mer . . .*“, der in der Reimtechnik des ἀποκοινοῦ zum vorhergehenden „*stel wider her*“, sinngemäß zum folgenden „*dan dich / freuntlich / zu schmucken . . .*“ gehört. Die Selbständigkeit der Tenorphrase



ist Folge dieser Textgliederung, die Glarean mit der Isolierung des „*nequissimus*“ noch einmal bestätigt; die Textzeugtheit des Tenors ist auch an den vorhergehenden, quasi alternierenden Kurzgliedern ersichtlich⁹.

Wir können nach alledem zwei Ergebnisse festhalten:

1. Der Text der Vorlage „*Ach hülff mich leid*“ unterliegt der alternierenden Betonung¹⁰.
2. Der Tenor fügt sich weitgehend dem Betonungsprinzip des Textes, er folgt ihm auch in der Nachbildung kurzer Textglieder. Er entsteht nach der Maßgabe des Textes. Demzufolge liegt die Priorität der Entstehung beim Text¹¹.

Glareans Parodie ermöglicht darüber hinaus eine dritte Folgerung. Sein Text folgt, abgesehen vom Monometer „*nequissimus*“, der deutschen Textgliederung nur im Großen. Somit zeichnet sich in der formalen Organisation ein Wandel ab: am Beginn steht die überaus kunstvolle einheimische Textstruktur, deren Sinneinheiten von z. T. kunstmäßig verschränkten Reimbindungen untergliedert sind. Es folgt auf dem Fuße die Gliederung des *melodista*, der die Sinneinheiten bestätigt und ihre Untergliederung weitgehend, aber nicht mehr vollständig wiederholt¹². Nach Jahrzehnten¹³ entsteht der lateinische Text des Humanisten, der die Untergliederung der Urform übergeht und sich nur noch an den großen Zeilen des Tenors orientiert. Auch das Relikt der Urform, das Monometrum, gewinnt er aus zweiter Hand. Nicht der Text, sondern der Tenor ist seine Autorität.

Damit zeugt Glarean unabsichtlich und doch nachhaltig für die Jahrzehnte nach 1520, die den Text zunehmend vernachlässigen; die Einstellung Georg Forsters¹⁴ ist bekannt, jedoch

⁹ Dies sind wenige von zahlreichen Beispielen der Verselbständigung der Kurzglieder, die nicht nur neben den traditionellen Vierheber treten, sondern ihn auch oft aufspalten — Endstadium mittelhochdeutscher Verkunst. Vgl. dazu die Dissertation des Verf., 25 ff. und passim.

¹⁰ Wir haben hier nur ein einzelnes Zeugnis für Alternation, andere Tenores sind weniger, kaum oder gar nicht alternationshaltig. In diesem Fall ist ein Zweifel nicht möglich. Zudem sind Text und Tenor „*Ach hülff mich leid*“ weder ein beliebiges Beispiel, noch unbekannt oder abseitig, vielmehr „*. . . per totam Germaniam cantatissima*“.

¹¹ H. J. Moser nimmt (AfMw. II, 345) einen einheitlichen Schaffensakt von Textdichter und *melodista* an. Auch der Grad der texteigenen Kunstmäßigkeit kann gegen diese Annahme sprechen, vgl. die Dissertation des Verf., 83, 114.

¹² Vgl. die Dissertation des Verf., 98 ff.

¹³ Glarean hat, wie aus seiner Vorrede hervorgeht, etwa zwanzig Jahre am *Dodecachordon* gearbeitet. Vgl. auch W. Gurlitt, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts*, Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel-Basel, 105 ff. bzw. 107 f.

¹⁴ „*. . . Diweil aber nicht der Text, sondern der Composition halben, die Liedlein in Truck gegeben . . .*“, im Vorwort der *Frischen Teutschen Liedlein* von 1539. Neuausgabe durch Kurt Gudewill und W. Heiske, Reichsdenkmale Band 20, Wolfenbüttel 1942.

bisher einseitig vom Aspekt des Musikalischen her gesehen worden. In der Zeit des *Dodekachordon* und der Forsterschen Sammlungen sind — verglichen mit der Zeit um 1500, die etwa in den vier frühen Liederdrucken Aich (o. J.) Öglin (1512), Schöffler I (1513) und dem Schöfflerschen Diskant (vor 1524?)¹⁵, wohl im Zusammenhang mit der originellen Textstrukturen fordernden Reform des Meistergesangs gegen 1480 durch Hans Folz, eine Mehrzahl origineller Strukturen aufweist¹⁶ — Text und Kunstmäßigkeit der Textstruktur keine primären Anliegen mehr. Darauf weist ferner, neben der nachlässigeren Alternation¹⁷ und der zunehmenden Verknennung der ursprünglichen Reimtechnik¹⁸, auch die seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts zunehmende Normung der Textstruktur in den Liederdrucken, im besonderen die große Anzahl der achtzeiligen Barformen¹⁹. Der Text ist mehr und mehr etwas Sekundäres, Hinzukommendes, das um des Tenors und des Satzes willen nicht fehlen darf. Selten wird das so deutlich ausgesprochen wie bei Forster und wie im Vorwort Glareans zur Parodie „*O vera lux et gloria*“, deren Fehlerhaftigkeit er mit dem Blick auf die Autorität des Tenors entschuldigt: „*quando eas (notulas) mutare fas non erat.*“ Der Humanist Glarean wird die Wendung „*fas non erat*“, die ursprünglich dem Numinosen zugehörte und somit ein ganz besonderes Gewicht hatte, nicht ohne Absicht gebraucht haben.

15 H. Osthoff (MF 2/1949, 63) schließt aus der übereinstimmenden Art der Textierung auf Zugehörigkeit zur 1535 einsetzenden Gruppe der Drucke. Dazu ist zu bemerken, daß einzelne Sätze, z. B. der Schwank Schöffler 1513, 2 diese Art der Textierung bereits früher zeigen. Die Möglichkeit besteht demnach bei Schöffler prinzipiell schon vor 1536. J. J. Maier (MfM 12/1880, 6–13), der den Diskant auf 1512–18 datiert, macht darauf aufmerksam, daß sich in der Handschrift Iselin (Basel FX 21) nach Nr. 76 „*mich wundert ser*“ (Textmarke) der Hinweis „*Text such im Mentzer druck*“ findet; bisher ist als Konkordanz mit vollständigem Text nur Diskant Nr. 23 bekannt geworden. Wenn der Hinweis auf den Diskant zu beziehen ist, könnte 1524 als terminus ante quem gelten, da Peter Schöffler d. J. seine Offizin 1524 endgültig von Mainz nach Worms verlegte (vgl. Lexikon des Buchwesens, hrsg. v. J. Kirchner, Bd. 2, 1953). Die Mainzer Drucke sind fast ausschließlich vor 1519 entstanden. Herrn Bibliotheksrat Dr. J. Benzing (Mainz) verdanke ich die Mitteilung, daß Schöffler 1513 und der Diskant Bandinitialen gemeinsam haben, die bisher sonst nirgends auftreten. Die Drucke unterscheiden sich andererseits in der Texttype; die Type des Diskant begegnet auch in späteren Schöffler-Drucken. Herr Dr. Benzing neigt auf Grund seiner Spezialstudien zur Gesamtproduktion P. Schöfflers d. J. (etwa 60 bisher bekannte Drucke) unter Betonung aller gebotenen Vorsicht und Vorbehalte dahin, den Diskant in die Mainzer Zeit Schöfflers zu datieren. — Hinzuweisen wäre ferner auf Abweichungen zwischen dem Diskant und dem Straßburger Druck Schöffler-Apiarius von 1536: dieser besitzt anderes Format, andere Texttypen, ist nicht über die Falz zu lesen, schließt seine Textzeilen im Druck jeweils mit Reimwort (die durchlaufende Textaufzeichnung des Diskant kennzeichnet auch die Frühdrucke; hier wäre auch auf älteren Lautbestand im Diskant hinzuweisen, vgl. Fußnote 18); er ist ferner ohne die zum Teil überaus realistischen Holzschnittrahmenleisten der beiden anderen Schöffler-Drucke. — Ohne hiermit die Frühdatierung des Diskant konstatieren zu wollen — dazu reichen diese Kriterien noch nicht aus —, scheint es dem Verfasser geraten, angesichts der Konsequenzen der Datierung für Fragen der Aufführungspraxis im frühen 16. Jh. neben dem wesentlichen Argument Osthoffs auch die hier genannten Gesichtspunkte zu bedenken.

16 Vgl. die Dissertation des Verf., 20 ff.

17 Vgl. zu Aich 21 etwa Basel FX 21, Nr. 51, aus der Zeit nach 1525, oder Cod. Pal 343 Nr. 99, um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

18 Vgl. ebenfalls Cod. Pal. 343, ferner u. a. Öglin 39, 1 mit Egenolff, *Gassenhawerlin und Reutterliedlein*, 1535, 25, 1 (Faksimile durch H. J. Moser, Augsburg-Köln 1927); die Schlußzeile in Schöfflers Diskant 22, 1 mit Forster I, 91: „*verlieren*“, der ältere Lautbestand bei Schöffler: „*verliesen*“ wahrt die Reinheit des Reims; Öglin 6, 1 mit Forster I, 97, Forsters „*es gnomen hin*“ hebt den charakteristischen Doppelbezug bei Öglin auf „*. . . hin hat unglück / gepraucht sein tück / genommen hynn / mein synn / darumb betrübt ist hart / . . .*“; München 3155 (zwischen 1524 und 1542) entstellt Öglin 37, 3 „*. . . von dir nit wendt*“ zu „*nit von mir wendt bis an mein endt / des thu ich dich gewesen*“.

19 Vgl. die Dissertation des Verf., 22 f.

Ein oktavierter Tenor-Cantus-firmus?

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

Bei Ausarbeitung des MGG-Artikels *Wolff Heintz* fiel mir an seinem Psalmsatz „*Laudate Dominum*“ (Kassel, Landesbibliothek, Ms. 4° 24, Nr. 79) der merkwürdige Quartsextakkordschluß auf:

♩ = ○

D
lau - da - te Do - - - mi - - - num om

A
8 Lau - da - te Do - - - mi - - - num

T
8 Lau - da - te Do - mi - num om - nes gen - - - - - tes

B
Lau - da - te Do - - - mi - - - num om

nes gen - - tes om - nes gen - - tes Lau - da - - te

8 om - nes gen - - - - - tes Lau - da - te e

8 Lau - - da - - te e - um

nes gen - - - - - tes Lau - da - te e - um om - nes

e - - - um om - - nes po - - pu - lí om - nes po - pu - lí

8 um om - - nes po - pu - - - - - li

8 om - nes po - - - - pu - lí om - nes po - - - - pu - lí

po - - pu - lí

Das Problem löst sich leicht, wenn man unterstellt, daß der Tenor eine 16'-Verdoppelung erfahren hat, so daß dieser dunklere Schatten das *d* des Bassus um eine Quinte unterschritten hätte. Ich wäre dankbar für Mitteilung paralleler Fälle ebenfalls „um 1520“. Sollte sich meine Annahme solcher Oktavierung hierdurch fester untermauern lassen, so wäre das in mehrerem Sinne fesselnd: für die Aufführungspraxis als Beweis, daß man in jener Kunst auf starke klangliche Hervorhebung der traditionellen Kernstimme (und nicht bloß auf sie als konstruktive Kernrippe) Wert legte; da könnte die von Ganassi überlieferte Verstärkung der Basis-Stimme Gomberts bereits die Zugehörigkeit zum nächsten Stil bezeugen (von der Letztgotik oder von der Früh- zur Mittelrenaissance?). Für die Satzidee aber wäre Heintz' Psalm 106, 1 als retrospektiver Zug, also als ein noch gotischer Einschlag deutlich insofern, als hier — beim konservativen Grundzug der Deutschen — eine Erinnerung an die ursprüngliche Baßfunktion des „Halters“ mitsprechen könnte, wobei die Quintbetontheit des Basses auf die Sekundärentstehung als Contratenor bassus hinwies; wie denn auch sonst noch in der Motivik und Figuration des Sätzchens, dem vielfachen Spiel der Quint und Oktave und dergleichen „allerhand deutsches Quattrocento“ nachklänge. Dagegen könnte das wohl beabsichtigte Ausdrucksspiel der vielen Coronae, die doch wegen des Fortgangs der übrigen Stimmen keine Bremsfermaten sein können, Stellen für Soloimprovisationen andeuten, was dem Josquinschen Reservata-Wollen des Cinquecento entspräche, so daß auch hierdurch trotz geringem Umfang das kleine Tondenkmal eine vollwertige Spiegelung der übergangsmäßigen Situation frühprotestantischer Musik neben Stoltzer und Johannes Walter zu bieten scheint.

Johann Zach in Köln

VON KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, KÖLN

Die langen Wanderjahre Johann Zachs seit seiner Entlassung als kurmainzischer Hofkapellmeister im Jahre 1756 bieten der musikhistorischen Forschung naturgemäß Schwierigkeiten. In jüngster Zeit fanden sich nun einige wertvolle Nachrichten, nach denen Zach sich 1759 in Dillingen, um 1770 im Kloster Stams (Tirol) und 1773 in Wallerstein aufhielt¹. Es war für A. Layer naheliegend, auch für die Jahre zwischen 1759 und 1767/69 anzunehmen, daß „Zach damals vermutlich längere Zeit in Süddeutschland lebte“. Nun begegnet jedoch in diesem Zeitraum der Name Johann Zachs mehrmals in Kölner Quellen. Zwei Jahre nach seinem Aufenthalt in Dillingen, im März 1761, gab er, nach folgender Eintragung in die Protokolle des Kapitels, auf der großen Orgel im Kölner Dom ein Orgelkonzert:

„Musico Zach seye eine Carl d'or für die auf der grosen Orgel gemachte Prob ex Officio Musices zu verehren“².

Derartige Konzerte bekannter Solisten waren recht selten³ und Zach wird von dem hochadeligen Domkapitel, nicht anders als in Wallerstein, einfach als „Musicus“ abgefertigt. Bemerkenswert ist an dieser Notiz, daß Zach sich hier auf der großen Domorgel⁴, die 1727—1768 von dem ausgezeichneten Organisten Johann Georg von der Linden gespielt und 1751/52 von dem Orgelbauer Georg Kahmann einer grundlegenden Überholung und Verbesserung unterzogen worden war⁵, hören ließ, da seine eigentliche organistische Zeit

¹ Vgl. A. Layer, *Johann Zach in Dillingen und Wallerstein*, Mf, Jg. XI, 1958, S. 83 f.

² Domkapitularsprotokoll vom 24. März 1761. (Historisches Archiv der Stadt Köln: Akten Domstift 281, fol. 217a).

³ Das Protokoll vom 11. Januar 1730 bestimmt eine Verehrung für den „Kayserlichen Bassisten und Churpfälzischen Hofcapellan Abbate Palmerini“.

⁴ Daneben gab es noch eine kleine Orgel in der Marienkapelle.

⁵ Diese Angaben beruhen auf archivalischen Quellen, die der Verf. zu einem geschichtlichen Beitrag über die Kölner Domkapelle im 18. Jahrhundert zu vereinigen beabsichtigt.

mit seiner vergeblichen Bewerbung um die Organistenstelle an der Metropolitankirche St. Veit in Prag 1737 abgeschlossen war⁶.

Das öffentliche Musikleben in Köln wurde im 18. Jahrhundert überwiegend von den Musikern der Kölner Domkapelle unter Leitung der Kapellmeister Carl Rosier (1700—1725) und Theodor Eltz (1725—1770) getragen⁷. Auch die ersten Liebhaberkonzerte im Zusammenhang mit der 1743 gegründeten *Musikalischen Gesellschaft* und den sich daraus entwickelnden *Kaufmannskonzerten* wurden größtenteils von den Dommusikern bestritten⁸. Möglicherweise gab daher die Anwesenheit Zachs in Köln die Anregung zu mehrmaligen Aufführungen seiner Werke. Für den 13. März 1764 wurde ein vierstimmiges „geistliches Oratorium“ von ihm angekündigt, das als „Crone der Composition“ bezeichnet wird⁹. Bereits einen Monat später, am 14. April, brachte eine in Köln weilende italienische Künstlergruppe¹⁰ eine „Passion“ von Zach zur Aufführung¹¹, die in der Passionszeit des folgenden Jahres mit solchem Erfolg wieder aufgeführt wurde¹², daß eine Woche später eine Wiederholung des Konzertes stattfinden mußte¹³. Besonders interessant ist an diesen Notizen, daß nach dem Werkverzeichnis von K. M. Komma¹⁴ und den Nachträgen von A. Gottron und W. Senn¹⁵ zumindest eine Passion von Zach bisher nicht bekannt war. Drei Jahre später, am 5. März 1768, konzertierte dieser dann noch einmal selbst in Köln:

„Am künftigen Samstag, den 5ten dieses, wird der Herr Johann Zach in der löbl. Ritter-Zunft zum schwarzen Hause in der Streitgasse, nach gegebenem Clavier-Concert, ein Miserere mit neuester Introduction produciren. Das Ende macht ein Violin-Concert, worzu alle (Tit) hohe Herrschaften und Herren Liebhabere unterthänigst eingeladen werden“¹⁶. Dies war — nach der bisherigen Quellenkenntnis — der letzte Aufenthalt Zachs in Köln.

Eine neue Quelle zu Mozarts Klaviersonate KV 309 (284b)

VON EWALD ZIMMERMANN, DUISBURG

Als älteste Quelle dieser Sonate war bisher nur die Erstausgabe bekannt: *„Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amadé Mozard . . . A Paris chez M. Heina Editeur, . . . (1778)“*. Die beiden anderen in dieser Ausgabe enthaltenen Werke sind die

⁶ Vgl. K. M. Komma, *Johann Zach*, Diss. Heidelberg, Würzburg 1938, S. 30 f.

⁷ Vgl. U. Niemöller, *Carl Rosier (1640?—1725). Kölner Dom- und Ratskapellmeister*. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. H. 23, Köln 1957.

⁸ Vgl. H. Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760—1840*, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, H. 10, Köln 1955, S. 4 ff. Dieser Studie konnten Hinweise auf die nachfolgend zitierten Zeitungsnotizen entnommen werden.

⁹ Vgl. Kaiserliche Reichs-Ober-Post-Amts-Zeitung zu Cölln (KROPAZ; UB Köln: Ztg 122) 12. März 1764: „Künftigen Dienstag, den 13ten Martii, wird auf dem Saal E. E. Schneider-Zunft, in der Schildergasse, das geistliche Oratorium von dem berühmten Compositeur, Herrn Zach, in 4 Singstimmen aufgeführt werden, worzu hohe Herrschaften und Liebhaber der Musick gebührend invitiret werden. Dieses Oratorium wird nirgends dahier, als allein auf obigem Saal produciret, und ist eine Crone der Composition zu nennen.“

¹⁰ Vgl. H. Oepen, a. a. O., S. 6.

¹¹ Vgl. KROPAZ 13. April 1764: „Samstag, den 14ten dieses Monats Aprilis, wird auf dem gewöhnlichen Concert-Saale, an den Minder-Brüdern in der Balbier-Zunft, aufgeführt: LA PASSIONE DI GIESU CHRISTO NOSTRO SIGNORE, PRODOTTA IN COLONIA NELLA SALA ACADEMICA DE AMATORI DI MUSICA, RIMESSA IN MUSICA DA ZACH. Worzu alle hohen Herrschaften und Liebhaber der Musick geziemend eingeladen werden.“

¹² Vgl. KROPAZ 15. März 1765: „Am Samstag, den 16ten Martii, wird auf dem Saale E. E. Balbier-Zunft vor den Minoriten dahier aufgeführt werden LA PASSIONE DI GIESU CHRISTO NOSTRO SIGNORE, RIMESSA IN MUSICA DA ZACH.“

¹³ Vgl. KROPAZ 22. März 1765: „Auf Verlangen hoher Herrschaften wird am künftigen Samstag, den 23ten Merz, auf dem Saale E. E. Balbier-Zunft vor den Minoriten dahier, das berühmte Oratorium, betitelt: LA PASSIONE DI GIESU CHRISTO, RIMESSA IN MUSICA DA ZACH, nochmalen aufgeführt werden.“

¹⁴ a. a. O., S. 114 f.

¹⁵ *Johann Zach*, Mainzer Zeitschrift, Jg. 50, 1955, S. 84 f.

¹⁶ Vgl. KROPAZ 4. März 1768.

Sonaten KV 310 (300 d) und KV 311 (284 c). Da das Autograph der Sonate KV 309 verschollen ist, war es von besonderer Bedeutung, daß vor einiger Zeit eine Handschrift des 1777 in Mannheim entstandenen Werks wieder auftauchte, von der die erste Seite in Faksimile hier wiedergegeben ist (s. Tafel v. S. 401). Die Handschrift hat Querfolio-Format und einen marmorierten Papierumschlag, dessen Titelschild die Aufschrift trägt: „Sonata Per il Clavicembalo del Sigre Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona.“ Auf der ersten, mit Notenlinien versehenen Seite steht der etwas erweiterte Titel: „Sonata in C. Per il Clavicembalo Solo Del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona.“ Unten links finden sich als Incipit die beiden ersten Takte des 1. Satzes. Rechts daneben wird in einer handschriftlichen Bemerkung versichert, daß die Sonate ganz von Mozarts eigener Hand geschrieben sei.

Das Bild der Handschrift weist eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit mit einem Mozartschen Autograph auf. Es zeigt neben der großen Klarheit und Sauberkeit des Notentextes, die gerade auch die zeitlich hierher gehörenden Werke der Mannheimer Schaffensperiode, wie die Klaviersonate KV 311 und die Violinsonate KV 296, auszeichnen, auch eine gewisse Zügigkeit der Schrift. Aber diese Zügigkeit erreicht eben doch nicht den temperamentvollen Schwung, der im Duktus einer echten Mozartschen Handschrift zu finden ist. Das Bild wirkt im ganzen ruhiger, abgezirkelter, nicht so sehr vom jugendlichen Sturm und Drang als vielmehr von einem kühl abwägenden Verstand inspiriert. Die deutlich wahrnehmbaren, nicht seltenen Rasuren und Korrekturen sind so sorgfältig ausgeführt, daß irgendein Zweifel an der Lesart des Textes an keiner Stelle auftreten kann — eine Tatsache, durch die sich die Mozart-Autographe nicht immer auszeichnen.

Der hier nur angedeutete Unterschied zwischen der neu aufgefundenen Handschrift und einem Mozart-Autograph spiegelt in etwa die hervorstechendsten Wesensmerkmale von Vater und Sohn Mozart wider. Tatsächlich legt die historische Situation den Gedanken nahe, daß es sich bei dem Fund um eine Abschrift handelt, die von Leopold Mozart selbst oder doch in seinem Auftrag und unter seiner Aufsicht angefertigt worden ist. Die erste Annahme hat viel größere Wahrscheinlichkeit für sich. Wolfgang schrieb am 29. November 1777 anlässlich der Übersendung der beiden ersten Sätze dieser Sonate an den Vater: „Sie müssen schon mit dem original vorlieb nehmen; Sie können es sich leichter um 6 K. den bogen abschreiben lassen als ich um 24 K.“ Das Rondeau folgte am 3. Dezember nach. Nach Köchel blieb das Autograph dann bei Leopold Mozart.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Leopold den Rat Wolfgangs, das Original abschreiben zu lassen, aber nicht befolgt, sondern selbst eine Kopie davon angefertigt, in die der Komponist möglicherweise später dann selbst noch Eintragungen vorgenommen hat. Das Querformat der Handschrift mit den zehn Liniensystemen auf jeder Seite entspricht dem Papier, das Mozart für die in Salzburg komponierten Sonaten schon benutzt hatte. Ein Experte, der das Original einsehen konnte, stellte an Papierqualität und Wasserzeichen fest, daß es sich um ein damals in Salzburg durchaus gebräuchliches Notenpapier handele. Ein Schriftvergleich lasse einwandfrei Leopold Mozart als Schreiber dieser Kopie erkennen, Duktus der Schrift und Schreibstoff (Tinte) seien von solcher Einheitlichkeit, daß sich die Vermutung, einzelne Eintragungen seien zusätzlich von der Hand des Komponisten hinzugefügt, nicht aufrecht erhalten lasse.

Das Urteil mag auf Grund der Materialprüfung berechtigt sein, aber das Schriftbild gibt doch zu Zweifeln an der Richtigkeit dieser Auffassung Anlaß. Auf der einen Seite finden sich nämlich in dieser neuen Quelle trotz aller Einheitlichkeit doch auch im einzelnen (z. B. bei den dynamischen Bezeichnungen) so tiefgreifende Unterschiede, daß man sich nur schwer vorstellen kann, es handele sich um Varianten einer und derselben Handschrift. Andererseits trifft man aber auch gerade wieder auf verblüffende Übereinstimmungen einzelner Eintragungen in dieser Handschrift mit authentischen Mozart-Autographen. So schreibt

Mozart z. B. das kleine d nur mit einem senkrecht nach oben laufenden Strich. In unserer Handschrift hat dagegen dieser Buchstabe am oberen Ende durchweg eine kleine Schleife, die dann gleich in den nächsten Buchstaben weiterleitet. In der Überschrift des 3. Satzes bei der Bezeichnung „Rondeau“ wird nun aber auch in der Handschrift das Mozartsche „d“ ohne diesen Schnörkel gebraucht, wie überhaupt die letzten vier Buchstaben fast photographisch getreu aus der gleichen Bezeichnung im Autograph von KV 311 übernommen sein könnten. Sogar der Strich unter der Bezeichnung „Rondeau“ findet sich in beiden Fällen. Beide Formen dieses Buchstabens kommen in der Handschrift noch einmal nebeneinander vor, und zwar in der Aufschrift der Titelseite: in dem Wort „Amadeo“ das oben nach links abgerundete „d“ (allerdings ohne Schleife) und das gerade „d“ in den Worten „Accademico“ und „di“. Aber es scheint, daß nicht nur diese Buchstaben unterschiedlich geformt sind, sondern daß überhaupt die Worte „Accademico di Bologna e di Verona“ von einer anderen Hand stammen. Sollte dieser ehrenvolle Titel nachträglich hinzugefügt worden sein? Das Wort „crescendo“ unterscheidet sich in der Handschrift und bei Mozart manchmal nur durch diesen Buchstaben „d“, abgesehen von einer winzigen bei Mozart zu beobachtenden Trennung zwischen dem „s“ und dem „c“. Deutlich unterscheiden sich die Buchstaben „l“ (in der Handschrift Auf- und Abstrich meistens ineinandergezogen, bei Mozart mit deutlicher Schleife) und „z“. Sehr merkwürdig ist es mit dem Buchstaben „p“ bestellt, der in drei verschiedenen Formen auftritt, von denen die beiden ρ und ν in Mozartschen Handschriften sehr häufig vorkommen, wogegen ρ sich bei Mozart nicht findet. Aber während Mozart in der Abkürzung „pia“ die Buchstaben nie aneinanderschreibt, sind sie in der Handschrift immer verbunden. Der Buchstabe „f“ als dynamisches Zeichen oder die Abkürzung „for“ haben in der Handschrift und in den Mozart-Autographen vielfach große Ähnlichkeit. Dagegen ist „for“ in der Handschrift häufig mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben, was wiederum bei Mozart gar nicht vorkommt.

Wie man schon aus dem Vorhergehenden ersieht, stehen aber den überraschenden Übereinstimmungen zwischen dieser vielleicht Leopold Mozart zuzuschreibenden Kopie und den Handschriften von Wolfgang Amadeus ebenso deutliche Unterschiede gegenüber. Verglichen mit einem Autograph von Mozart, wirken die Akkoladen in der Handschrift etwas unbeholfen und steif. Die für Wolfgang Amadeus charakteristischen zwei Querstriche, die er durch ihren unteren Teil hindurchführt, sind hier sorgfältig nach links gerückt, so daß sie die Akkoladen höchstens eben berühren, nicht aber durchstreichen. Die Schlüssel, die Mozart im allgemeinen nur zu Beginn jedes Satzes und im weiteren Verlauf nur noch bei Schlüsselwechsel schreibt, finden sich hier am Beginn jeder Zeile. Das Zeichen für den $\frac{4}{4}$ -Takt zu Beginn des 1. Satzes unterscheidet sich in nichts von einem solchen Mozartschen Zeichen, während die Ziffern in den Taktangaben zum 2. und 3. Satz ($\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$) wieder etwas anders geformt sind als Mozarts Ziffern. Es paßt zu dem klaren Notenbild, daß auch die Akzidentien sehr deutlich geschrieben sind. Aber während in unserer Handschrift im allgemeinen der Hohlraum des Auflösers wirklich ein Rechteck bildet, ist bei Mozart vielfach der nach unten führende Haken mit einer ganz leichten Rundung angesetzt und dann gerade nach unten gezogen, so daß der Hohlraum eher wie ein Dreieck aussieht. Hinsichtlich der Stakkato-Zeichen ergibt die Handschrift kein klareres Bild als die Mozartschen Autographe, obwohl die Striche weitaus vorherrschen und nur verschwindend wenige Punkte auftreten, wobei der Wechsel zwischen Strichen und Punkten ebenso wenig motiviert ist wie in den Autographen Mozarts.

Es gibt also nicht nur Unterschiede zwischen der jetzt aufgefundenen Handschrift und echten Mozart-Autographen, sondern es finden sich auch innerhalb der neuentdeckten Kopie im Schriftbild Gegensätze, die vielleicht durch die Annahme erklärt werden können, daß hier verschiedene Schreiber am Werk waren. Andererseits schafft die Ähnlichkeit gewisser Zeichen unserer Handschrift mit dem Duktus der Mozartschen Schrift eine Verbindung zu

Wolfgang Amadeus. Unter diesen Umständen scheint eine gewisse Zurückhaltung geboten zu sein bei der Beantwortung der Frage, ob die Handschrift ausschließlich Leopold Mozart zuzuschreiben ist und ob und in welchem Umfange Eintragungen von der Hand Wolfgang Amadeus' in ihr zu erkennen sind. Wie immer dem aber auch sei, die Sauberkeit und Deutlichkeit des Schriftbildes und die Genauigkeit der Bezeichnung machen diese Handschrift zu einer hochbedeutsamen Quelle für das Werk, die als Ersatz für das verschollene Autograph eine für die Herausgeber sehr spürbare Lücke im Quellenbestand weitgehend ausfüllt.

Musikalische Tierporträts

VON WOLFGANG LAADE, BERLIN

In Jg. IX (1956), S. 286 ff. dieser Zeitschrift schreibt Werner Dankert über den klangmalerischen Gehalt der lappischen Joikenmelodien und über die Joiken als musikalische Illustrationen von Natur, Mensch und Tier. Während meiner eigenen musikethnologischen Arbeit in Finnmark (Nordnorwegen) konnte ich im Sommer 1955 selber zahlreiche Beispiele lappischer Joiken aufnehmen, die für Dankerts Aufsatz weitere ausgezeichnete Musterbeispiele wären. Das für die Lappen so charakteristische Porträtieren mit musikalischen Mitteln ist Hauptzweck und -inhalt der Joiken überhaupt. Interessant ist daher die Frage, ob Musiktypen solchen Gehalts auch anderweitig auftreten, und zwar soll hier speziell von tier-nachahmender Musik die Rede sein.

Dabei geht es mir nicht etwa um die gelegentliche Nachahmung des Tierrufs im Lied. Ganz am Rande seien auch hier nur erwähnt z. B. die Hörner und Tuben, die das Gebrüll gewisser Tiere wiedergeben sollen, wie die Bronzetuben in Tibet das Brüllen der Welt-elefanten, desgleichen die gelegentliche, virtuose Nachahmung eines Tieres auf einem Instrument, wie auf der chinesischen Sona (Oboe) die Stimme des Phönix¹, in Rumänien auf der Geige und der Panflöte gern Vogelstimmen imitiert werden. Hier soll vielmehr von Musikgattungen gesprochen werden, die ganz und gar darauf eingestellt sind, ein Lebewesen, in unserem Falle ein Tier, musikalisch im wahrsten Sinne zu porträtieren.

Nach meinen bisherigen Studien in dieser Richtung stehen die Lappen damit offenbar konkurrenzlos an der Spitze. Interessant waren die „pantomimischen“ Kommentare eines meiner besten lappischen Sänger, Per Haetta aus Karasjok. Um das Bild des Tieres und seiner Eigenschaften mir ganz deutlich zu machen, führte er beim Singen der Joike mit Hand- und Fingerbewegungen vor, wie Melodie und Rhythmus der Joike das gemächliche Wandern des äsenden Rentieres über Berg und Tundra zeichnen. Er zeigte singend und mit den Fingern mimend das Rentier in Trab und Galopp, führte das unbeholfene Trippeln des kleinen Hundewelpen vor und die Krähe, die steif über den Boden hoppelt.

Beispiel 1 zeigt die Illustration des Hundewelpen, aufgezeichnet nach dem Gesang von Per Haetta. Komisch purzeln schon die beiden ersten Achtel heran, um nach dem kurzen, auch bildhaft vorzustellenden Halt auf der Viertelnote in ein synkopisches „Torkeln“ überzugehen. Im zweiten Teil hebt ein recht ungeschicktes Trippeln an. Die akzentuierten Sechzehntel wirken stets wie ein tolpatschiges Stolpern über die eigenen Füße. Und so war auch das, was Per Haettas Finger sichtbar zu machen suchten, während er die Melodie sang. Auch Beispiel 2 wurde nach Per Haettas Gesang notiert und von ihm in der gleichen Weise illustriert. Steif und gespreizt spazierten Zeige- und Mittelfinger im punktierten Rhythmus los, um auf den beiden Achtelnoten, deren zweite noch einen besonderen Anstoß erfährt, wie jäh nach vorn zu stolpern. Was rhythmisch sichtbar gemacht wird, wird aber auch durch

¹ Schallplatte: Columbia FCX 429.

die melodische Bewegung ausgedrückt. In beiden Beispielen spiegeln größere Intervallsprünge auch größere Bewegungen, etwa ein plötzliches Vorwärtsstolpern ohne Halt, während die kleineren Schritte trippelnde Bewegung wiedergeben. Tonschritte und Rhythmus illustrieren also gleichzeitig und miteinander in vollkommenster Weise.

Es ist bezeichnend, daß die Lappen, heute ein Hirtenvolk, früher nomadisierende Jäger waren. Erst seit etwa 250 Jahren wurde die freie Jagd durch die Rentierzucht abgelöst. Hirte und mehr noch Jäger sind durch ihre Lebensweise eng an das Tier gebunden. Diese Bindung, die geradezu eine Abhängigkeit ist, zwingt den Menschen, sich mit den Eigenheiten des Tieres vertraut zu machen, will er Herr über es werden. Diese Notwendigkeit bedingte schärfste Beobachtung, und in der Tat werden alle Eigenschaften der Tiere bis ins kleinste wahrgenommen und registriert. Nur so konnte eine so ausgezeichnete musikalische Illustration des Tieres, wie in den Joiken der Lappen, entstehen.

Es wäre zu erwarten, daß auch bei anderen entsprechenden Völkern — ich denke vor allem an primitive Jäger — etwas ähnliches existiere. Man denke dabei nicht zuletzt an die Bedeutung der Tiernachahmung, vor allem im Tanz, als Jagdzauber. Wo etwa der Gang eines Tieres tänzerisch ausgeführt wird, mag auch die Musik zwangsläufig einen Rhythmus annehmen, der dieser Gangart entspricht. Vielfach mag daher der Tanz das Primäre sein und damit die musikalische Nachahmung weniger selbständig als vielmehr nur eine Folgeerscheinung der Tanzbewegung sein. Aber das wäre noch zu untersuchen. Gelegentlich mag man auch die Melodiewendungen der Stimme des Tieres, seinem Ruf, angleichen. Allein, hierüber sind bisher wenig Beobachtungen angestellt worden.

Suchen wir weiter unter den Völkern des genannten Kulturtyps, so stoßen wir zunächst — soweit überhaupt diesbezügliche Notizen vorliegen — auf rein instrumentale Nachahmung des Tieres. Auch die Angaben hierüber erschöpfen sich in einer Feststellung: Das einzige, was in den verschiedenen Quellen übereinstimmend von den Jägervölkern und Wildbeutern Südafrikas, den Buschmännern, Hottentotten und Bergdama, berichtet wird, ist, daß sie mit Vorliebe auf ihrem Mundbogen (*goura*) die mannigfachen Gangarten der verschiedenen Tiere vorführen. Das scheint, wenn man der häufigen Erwähnung dieser Tatsache Gewicht geben darf, bei diesen Völkern wirklich die wesentliche Form und der wesentliche Inhalt der Mundbogenmusik zu sein. In der Tat scheint mir der Mundbogen dafür ganz besonders gut geeignet. Wenn er auch in erster Linie ein rhythmisches Instrument ist, so vermag sein Spieler doch durch Saitenteilung und durch Mundstellung Ton und Klang auf mannigfache Weise zu variieren; zweifellos wäre er sogar auch in der Lage, damit Tierstimmen zu imitieren. Ob hiervon Gebrauch gemacht wird, muß dahingestellt bleiben. Merkwürdigerweise scheint die Nachahmung des Tierrufs in der hier zu besprechenden Form von Musik ohnehin nur eine geringe Rolle zu spielen. Um so stärker wird offenbar von der Nachzeichnung der Bewegung durch Rhythmus und Melodieschritte Gebrauch gemacht.

Die Beduinen fügen sich als nomadisches Hirtenvolk durchaus in den Kreis dieser Betrachtung ein. Nach altarabischer Lehre hat die arabische Dichtung alle ihre Rhythmen dem Kamelschritt und dem Galopp des Pferdes abgelauscht, Rhythmen, die zugleich dem Trommelspiel als Grundlage dienen sollen. Enno Littmann beschreibt die Lieder der Kameltreiber und -reiter als „meist sehr gleichförmig und monoton, durchaus der gleichförmigen Umgebung angepaßt, eine eigentliche Wüstenpoesie. Metrum und Rhythmus entsprechen dem Gang des Kamels. Die Wechselwirkung zwischen Schritt und Lied — wie einerseits der Reiter sein Lied dem Schritte des Kamels anpaßt und dieses andererseits nach dem Takte der Musik schreitet“², war die beste Illustration zu Jacobs Theorie von der Entstehung der arabischen Metren und zeigt, wie Littmann meint, wie glaubwürdig diese Theorie ist. Hier hätte also, über die unmittelbare Nachahmung des Tieres hinaus, die

² *Neuarabische Volkspoesie*. Abhandlungen der Kgl. Akademie der Wissenschaften, Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, NF V, 3. Berlin 1902, S. 93.

ständige Verbindung des Menschen mit dem Tiere gar Metrum und Rhythmus der gesamten Dichtung geformt und darüber hinaus einen wesentlichen Teil der Musik, zumindest was deren Trommelpart betrifft. Hier stehen wir vor einem interessanten Sonderfall.

Ein weiterer Bereich, in dem ich ausgeprägte tier-nachahmende Musik vorfand, ist Ceylon. Diese Musik erfüllt, nächst den lappischen Joiken, noch am ehesten die Forderungen dieser Ausführungen (was hinsichtlich der *Goura*-Musik erst eine Materialprüfung erweisen könnte). Überraschenderweise tritt jener ceylonesische Musiktyp bei den Singhalesen auf, in einer Kultur also, die mit den besprochenen Hirten und Jägern so gut wie nichts gemein hat. Zudem finden wir das Phänomen gerade in der gehobenen Form der singhalesischen Musik, in der religiösen Kunstmusik von Kandy. Diese Musik kennt 18 sogenannte Vannamas, von denen es zusätzlich mehrere Ableitungen gibt. Diese Vannamas beschreiben Tiere, Tiere allerdings, die in der religiösen Legende eine Rolle spielen. So schildert Thuranga Vannama das Pferd Kanthaka, auf welchem dereinst Prinz Siddharta, der spätere Buddha, ausritt (Beispiel 3). Gajaga Vannama porträtiert den langsamen, schweren und doch majestätischen Gang des heiligen Elefanten, der in der traditionellen Perahera-Prozession Buddhas Zahnreliquie trägt (Beispiel 4). Samanala Vannama spiegelt tänzerisch (alle Vannamas werden zugleich getanzt!) und musikalisch eine Schar von Schmetterlingen wider, die über Seen, durch Gärten und Wälder gaukelt, um nach kurzem, glanzvollem Leben in die Höhen des Adams Peak, des höchsten Berges von Ceylon aufzusteigen. Dort, wo sich der sagenhafte Fußabdruck Buddhas befindet, verenden sie zu Füßen des göttlichen Meisters. Auch der hinduistischen Legende werden Themen entlehnt. So beschreibt ein Vannama den berühmten Affengott Hanuna (Hanuman), den Kampfgenossen des Helden Rama. Ganapathi Vannama ist das Porträt des elefantenköpfigen Gottes Ganesha. Hansa Vannama illustriert eine Schar von Schwänen, und Musaladi Vannama (auch: Hava Vannama) gibt das Hüpfen des Hasen wieder. Andere Vannamas schildern den sich brüstenden Pfau und den königlichen Jagdfalken. Als besonders illustrative Beispiele seien die Anfänge von Thuranga Vannama und Gajaga Vannama wiedergegeben (Beispiel 3—4). Der Gang beider Tiere, des Pferdes und des Prozessionselefanten, unterscheidet sich zunächst, einfach genug, schon im Tempo. Die gleichmäßige Achtelbewegung der Singstimme in Beispiel 3 und die muntere Bewegung des Trommelparts (die Trommel trägt sehr viel zur Illustration bei) führen deutlich das trippelnde Pferd vor Augen. Ruhig ist die Bewegung in Beispiel 4. Schwer fallen die Trommelschläge, ungleich schwerer, wenn verglichen mit der munteren Zügigkeit von Beispiel 3. Trotz der melismatischen Glanzlichter bewegt sich die Melodie grundsätzlich auch in bedächtigem Schreiten, gemessen und vornehm. Diese beiden Stücke lassen sich sehr schön mit entsprechenden Tierschilderungen der Lappen vergleichen (s. im Vergleich zu Beispiel 3 Dankerts Aufsatz S. 293, unteres Beispiel: Pferd im Trab).

Noch wäre umfangreiches Material auf unseren Gesichtspunkt hin zu untersuchen, ja, überhaupt erst noch zu sammeln. Ich denke dabei, außer an die bereits genannten süd-afrikanischen Völker, an Australier, Primitivstämme von Malakka, asiatische Hirten- und Jägernomaden, Eskimos und verschiedene indianische Gruppen. Es wäre interessant festzustellen, ob über die genannten Beispiele hinaus überhaupt noch etwas Derartiges existiert, und wenn ja, in welcher Art von Kulturen und in welcher Form.

Beispiel 1: Hvælpis (Hundewelp)

Lappen

$\text{♩} = 175$

Beispiel 2: Qarja (Krähe)

Lappen



Beispiel 3: Turanga Vannama

Singhalesen

$\text{♩} = 96$

Gesang

kl. Becken

Trommel 1)

unklar

u.s.w.

Beispiel 4: Gajaga Vannama

unklar

Singhalesen

Gesang $\text{♩} = 74$

kl. Becken

Trommel

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

VON HANS ALBRECHT, KIEL

(Schluß)³¹

Sehr aufschlußreich ist ein Artikel von Kenneth J. Levy über *Costeley's Chromatic Chanson* (S. 213–263), wenn er auch in der Frage der Transkriptionen zur Diskussion reizt. Es handelt sich um eine bereits 1896 von Expert herausgegebene und kritisch beleuchtete geistliche Chanson „*Seigneur Dieu ta pitié*“, die 1570 bei Le Roy und Ballard im Druck erschienen ist (in *Costeleys Musique*), nach Levy aber etwa 1558 komponiert worden war. In seinen sehr gut fundierten Ausführungen macht Levy auf der Basis der von Costeley im Vorwort zu der Sammlung von 1570 gegebenen Erläuterung klar, daß die Chanson für eine neunzehntönige Oktave geschrieben ist, d. h. daß jeweils *cis—des*, *dis—es*, *fis—ges*, *gis—as* und *ais—b* eigene Stufen darstellen. (Unklar bzw. nicht unmittelbar verständlich ist nur, daß Costeley [bzw. Levy] *eis* mit *fes* und *his* mit *ces* gleichsetzt, wobei auf S. 217 noch irrtümlich von „C sharp = B flat“ statt von „B sharp = C flat“ gesprochen wird. Trotz der in Tabelle III gegebenen Centswerte, die den inkriminierten „*duplications*“ *eis—fes* und *his—ces* denselben Abstand von ihren Nachbarn *e* und *f* bzw. *h* und *c* geben, wie er als „19-tone equal“ errechnet worden ist: 63,16 Cents, bleibt diese Einteilung ziemlich schwer verständlich. Nach unserem gebräuchlichen Einteilungs- und Nominierungsprinzip können Schritte wie *fis—ges* oder *ais—b* nicht schlechthin Analoga zu *eis—fes* und *his—ces* sein, sondern ihnen würden allenfalls die Schritte *eis—f* und *h—ces* entsprechen. Hier wäre eine aufklärende Bemerkung für den mit der neunzehntönigen Skala nicht so vertrauten Leser sehr nützlich gewesen.) Zum Problem der „chromatic art“ des mittleren bis späten 16. Jahrhunderts liefert Costeleys Komposition jedenfalls ein höchst markantes Beispiel, und Levy entwickelt an dem Notentext und an Vergleichen mit Theoretikerangaben, zeitgenössischen Kompositionen u. a. eine für die Behandlung dieses Problems sehr wichtige Studie.

Zu der mit viel Allgemeinbildung und nicht alltäglichen Literaturkenntnissen geschriebenen Studie *The Dramatic and Allegorical Function of Music in Shakespeare's Tragedies* (S. 265–282) von Frederick W. Sternfeld muß ich offen gestehen, daß mir ihr Sinn und Wert nicht aufgehen, da mehr oder weniger landläufige Verwendung oder Erwähnung von Instrumenten hier umständlich dramatisch oder gar „allegorisch“ gedeutet werden sollen. Was heißt es z. B. für die Musikgeschichte oder für die „tiefere Bedeutung“, für die dramatische oder allegorische Funktion der Musik bei Shakespeare, wenn uns wörtlich gesagt wird: „*In Hamlet, the funeral march is actually heard on the stage, and in Antony the surviving emperor commands a state funeral. The domestic character of the tragedy of Othello does not invite pomp and circumstance, dramatic or musical. Othello has fallen from grace to such an extent that no solemn music may restore the discord.*“? Was bedeutet das schon? Der aus seinen Arbeiten als besonders klug und scharfsinnig, ja, als mit hohem Einfühlungsvermögen begabt zu erkennende Autor ist hier das Opfer einer Selbsttäuschung geworden. Er hat zwar allerlei aus der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts sowie aus der Sekundärliteratur zu Shakespeare zusammengetragen, dabei aber offensichtlich das, was er beweisen wollte, als Voraussetzung genommen; zum mindesten hat er dem für einen Bühnendichter der Shakespearezeit ja wohl nicht unwesentlichen „normalen“ Gebrauch der Instrumente viel zu wenig Einfluß auf die Dichtung beigemessen. Daß man beim Tode eines Fürsten Trauermusiken veranstaltete, so etwas aber beim Tode eines Helden am Bette seiner von ihm soeben ermordeten Frau, in deren Schlafgemach völlig fehl am Platze gewesen wäre, muß doch keine allegorische Funktion der Musik im Drama

³¹ Vgl. auch Jahrg. X, S. 409 ff. und 547 ff. sowie Jahrg. XI, S. 201 ff. und 342 ff.

involvieren. Sternfeld hegt aber die Illusion, Shakespeare habe auch bei solchen „Formalitäten“ (im Sinne des Zeremoniells und des ständischen Usus) an den tiefstmöglichen Sinn musikalischer Wirkungen gedacht. Das zeigt besonders der letzte Satz seiner Studie, der sich an den oben zitierten Passus anschließt (es ist von Othello die Rede): „*His crime is emphasized in the epilogue which stresses the dissonance of his tuning:*

LODOVICO. *O bloody period!*

GRATIANO.

All that's spoke is marr'd.“

Soll man wirklich nicht zu behaupten wagen, Shakespeare, der so viel aus der Perspektive des erfahrenen Theatermannes — um nicht zu sagen: Routiniers — in seinen Dramen reden und handeln läßt, sei auch bei der Verwendung von „Inzidenzmusik“ weitgehend nur dem zeitgenössischen Brauch und seiner eigenen Bühnenerfahrung gefolgt? Schließlich muß man — widerwillig, weil man sich wiederholt — auch hier die Frage stellen, ob die *Annales Musicologiques* mit vollem Ernst Shakespeare als einen Renaissance-Dramatiker betrachten wollen; das wäre angesichts etwa des *King Lear* und des *Macbeth* als reichlich kühn zu bezeichnen. Aber die *Annales* führen doch den Untertitel *Moyen-Age et Renaissance!*

Dieselbe Frage erhebt sich auch beim letzten Artikel des vorliegenden dritten Bandes: *Le Traité des instruments de musique de Pierre Trichet* von François Lesure (S. 283—387). Ein Traktat, der nach Lesures eigenen Untersuchungen erst nach Mersennes *Harmonie universelle*, ja sogar erst nach 1638 fertiggestellt worden ist, gehört nach Ansicht der Redaktion der *Annales* offensichtlich zu den Renaissance-Traktaten. Man möge sich daran erinnern, daß das *Syntagma musicum* des Michael Praetorius rund 25 Jahre älter ist und daß kein deutscher Musikhistoriker bisher hat glaubhaft machen wollen, dieses Opus sei ein Produkt der Renaissance. Man kann hier den Stoßseufzer: „Bis wann soll eigentlich diese ominöse, fast schon legendäre musikalische Renaissance gedauert haben?“ nicht unterdrücken; dann aber drängt sich der lebhafteste Wunsch auf, man möge sich innerhalb der internationalen Musikwissenschaft wenigstens über die Epochenbezeichnungen so weit einigen, daß man nicht in Frankreich und England von Renaissance redet, wenn es sich nach deutscher, belgischer und z. T. auch italienischer Meinung um Barock handelt³². Wenn man schon diese Termini auf die Musikgeschichte übertragen will, dann müssen sie klar gegeneinander abgegrenzt werden können. Man wird sich ohnehin — wie in der Geschichte der bildenden Künste — dann immer noch genug streiten können, ob dieser oder jener Meister noch zur Renaissance oder schon zum Barock gehöre, und der Kampf der Geister um die Frage, ob Lassos Spätwerke früheste Barockmusik oder allerspätteste Renaissancekunst seien, soll durch eine Abstimmung der Grenzziehung zwischen den Stilepochen beileibe nicht „autoritär“ erstickt werden. Aber die Musikwissenschaft bietet doch ein geradezu lächerliches Bild, wenn sie einerseits bei der Kunstgeschichte Termini entleiht und sie andererseits nicht mehr so versteht, wie sie dort gemeint sind. Wenn überhaupt von Renaissancemusik die Rede sein soll, dann kann man diese nicht in das Zeitalter der barocken Malerei, Architektur, Dichtung usw. verlegen. Glaubt man jedoch, daß die Geschichte der Musik nicht durch zeitliche Parallelen mit den anderen Künsten zu erfassen sei — wozu man durchaus berechtigt ist —, dann soll man auf die kunstgeschichtlichen Begriffe verzichten. Es ist nun einmal nicht wegzudisputieren, daß die „kunstgeschichtlichen Wege zur Musikwissenschaft“ nur dann betretbar sind und zu einem Ziele führen, wenn

³² F. Blume wirft in seinem Artikel „Klassik“ in MGG 7, Sp. 1028. sogar folgenden Satz in die Debatte: „*Von der Stilgeschichte her gesehen, wird man Palestrina mindestens hart an die Grenze des Barock rücken, wenn nicht dem Barock zuzählen.*“ Dagegen gibt W. Boetticher seinem Buch *Orlando di Lasso und seine Zeit* den Untertitel *Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance*. In beiden Fällen wird man über die stilistische Einordnung der zur Erörterung stehenden Komponisten streiten können; beide Autoren bleiben aber innerhalb der kunstgeschichtlichen Epochengliederung, d. h. sie verlegen die Renaissance nicht in das Barock-Zeitalter.

man von der stilistischen und gedanklichen Gleichartigkeit aller Äußerungen des menschlichen Geistes innerhalb einer Epoche überzeugt ist. Wer sich nicht auf diese Wege begeben oder wer sie verlassen will, kann — streng genommen — keine Termini mehr verwenden, die nur auf ihnen zum Ziele führen. Entweder erkennt man die Homogenität geistesgeschichtlicher Epochen an — dann gibt es keine Renaissancedramen im Zeitalter des Barock, oder man leugnet sie — dann sollte man konsequent sein und keine terminologischen Verwechslungen provozieren. Gewiß bedarf es keiner Frage, daß es „verspätete“ Einzelphänomene geben kann, Meister der „strengen Observanz“ innerhalb einer für ihre Begriffe hoffnungslos verfallenden Kunst, wie es vielleicht auch „vorwegnehmende“ Künstler gibt, hellseherische Meister, die das Kommende bereits zu schaffen scheinen. Über diese zweite Frage kann hier nicht länger gesprochen werden, aber ihre allzu positive Beantwortung ist stets von der Tatsache bedroht, daß wir immer nur „a parte post“ zu urteilen vermögen, daß wir wissen, was der betreffende Künstler noch nicht wissen konnte: wie es nach ihm tatsächlich weitergegangen ist. Solche Ausnahmefälle sollten uns aber nicht daran hindern, für eine definitive begriffliche Klärung in unserer Stilgeschichte zu sorgen, damit nicht allerorten mit verschiedenen Maßen gemessen werde. Das alles soll nun keineswegs den Wert des von Lesure veröffentlichten großen Traktats herabsetzen, und es mag auch bei Trichet so sein wie bei Praetorius und Mersenne: Was er uns berichtet, geht in manchen Punkten natürlich auf die traditionelle Praxis zurück, gibt uns also z. T. auch ein Bild von dem, was im 16. Jahrhundert üblich war. Insofern mag manches darin „Renaissancegut“ sein. Lesures Einführung in den Traktat ist, wie man es bei ihm nicht anders kennt, klug und sorgfältig angelegt. Der Traktat selbst wird in Zukunft seine Rolle neben denen von Praetorius und Mersenne spielen.

Mit einem kurzen — wie mir scheinen will, zu kurzen — Nachruf auf Manfred Bukofzer schließt der dritte Band der *Annales Musicologiques*.

Nachtrag: *Annales Musicologiques*. Tome IV. Neuilly-sur-Seine 1956.

Während die kritischen Betrachtungen über die oben erörterten Publikationen schon teilweise erschienen waren, erreichte den Schreiber dieser Zeilen auch der vierte Band der *Annales*. Etwas mager, wenn man ihn mit seinen älteren Brüdern vergleicht, umfaßt er mehr als hundert Seiten weniger als der dritte. Das bedeutet aber keineswegs eine Qualitätsminderung; auch dieser Band verdient vielmehr Hochachtung und Anerkennung. Sein erster Artikel stammt von Dom Michel Huglo und behandelt *Le Tonnaire de Saint-Bénigne de Dijon* (S. 7—18). Die knappe Studie weist nach, daß die Handschrift Montpellier H. 159, um die es sich handelt, im 11. Jahrhundert an St-Bénigne zu Dijon entstanden ist. Huglo stellt deren besonderen Wert für die Erkenntnis der mittelalterlichen Modalität heraus. Eine eingehende Würdigung seiner Argumente muß den Gregorianikforschern überlassen bleiben. — Heinrich Husmann setzt die Reihe seiner zahlreichen interessanten Studien zur Liedgeschichte des Mittelalters fort mit einem Aufsatz *Alleluia, Vers und Sequenz* (S. 19—53). Die Quintessenz seiner Ausführungen lautet, daß die drei hier behandelten Formen „dieselben Kompositionstechniken benutzen: Paraphrasierung, Fortentwicklung, symmetrische und erweiterte Wiederholung, doppelten und mehrfachen Kursus“. Die Beurteilung der von ihm benutzten Argumente ist an dieser Stelle nicht möglich, würde auch das Sachverständnis des Berichterstatters überfordern. So sei denn die Studie der Lektüre der eigentlichen Kenner besonders empfohlen.

Claudio Sartori beteiligt sich mit einem hochinteressanten Artikel *Josquin des Prés cantore del duomo di Milano (1459—1472)*. Am 1. Juli 1459 trat ein „Judocho de frantia“ in die Kapelle des Mailänder Domes ein, und zwar nicht etwa als Sängerknabe, sondern als „biscantor“. Wenn man annimmt, daß es sich hier nur um Josquin des Prés handeln könne, dann ergibt sich daraus zunächst, daß dieser 1475 beim Eintritt in den Dienst des

Herzogs von Mailand bereits 15 Jahre in der Stadt weilte. Sartori schließt ferner aus der Tatsache, daß Josquin 1459 kein Knabe mehr gewesen sein kann, daß der Meister um 1440 geboren sein müsse. Daß es sich bei dem „*Judocho*“ von 1459 tatsächlich um Josquin gehandelt habe, scheint dadurch bestätigt zu werden, daß schon im September desselben Jahres der *Liber beretinus dati et recepti* (im Archivio del Duomo) von „*Iuschino de franzia similiter bischantori*“ redet. Es läßt sich demnach gegen die Identität dieses Sängers mit Josquin kaum etwas einwenden, es sei denn, man stieße sich an der Herkunftsbestimmung „*de franzia*“; aber es unterliegt keinem Zweifel, daß Josquin aus französischsprachigem Gebiet stammte³³. Der Meister hat also 17 Jahre in Mailand zugebracht, und die Frage Sartoris, was ihn wohl in diese Stadt gezogen haben möge, ist durchaus berechtigt. Unter den Kollegen in der Domkapelle, denen Sartori eingehende Untersuchungen widmet, fand sich kaum einer, dessentwegen der junge Sänger eigens nach Mailand gegangen sein dürfte. Vielleicht aber hat er dort einen Meister gefunden. Sartori stellt fest, daß Ockeghem nur wenige Jahre älter als Josquin gewesen ist, daß dieser also sein Altersgenosse war, wie er auch mit Obrecht und Gaspar van Weerbeke in eine Generation gehört. Ob Santino Taverna, ein ausgezeichnete Kapellsänger und daher als „*prior biscantorum*“ gerühmt, den jungen Josquin unterwiesen hat, läßt auch Sartori offen, wie er auch der Versuchung nicht erliegt, aus der Ungewißheit über Josquins Jugend- und Lehrjahre zu folgern, daß der Meister schon als Chorknabe am Mailänder Dom geweiht habe. Die konzentrierte und mit dokumentarischen Nachweisen gut fundierte Studie zeigt wieder einmal, wie dringend notwendig für unser Fach die unermüdliche Sucharbeit in Archiven und Bibliotheken aller Art ist. Es bewahrheitet sich bei Sartori, was uns die „*Heroen*“ der Musikwissenschaft stets eingehämmert haben: Man muß immer wieder von vorn anfangen, wenn man biographische Forschung betreiben will.

Über *Poésie et musique dans l'œuvre des vihuelistes (Notes méthodologiques)* verbreitet sich Daniel Devoto (S. 85–111). Die offenbar mit äußerster Sorgfalt gearbeitete Studie beschäftigt sich intensiv mit den Formen der Romanze und des Villancico. Die Forderungen, die der Autor zum Schluß an die spanische Liedforschung stellt, gelten — mutatis mutandis — auch für die anderer Länder. Man hat den Eindruck, daß Devoto eine Bereicherung der spanischen Musikwissenschaft ist. — Der dänische Musikforscher Ulrich Teuber steuert *Notes sur la rédaction musicale du psautier genevois (1542–1562)* bei (S. 113–128). In dem kurzen Beitrag wird an Hand der Elemente Notation, Tonalität und Rhythmus die Entwicklung des Genfer Psalters verfolgt. Die Arbeit wird von der sich neuerdings immer stärker entfaltenden Hymnologie, insbesondere der des evangelischen Kirchenliedes aller protestantischen Bekenntnisse, mit Recht sehr begrüßt werden. — Über *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque* äußert sich ziemlich ausführlich (S. 129–174) Ernest T. Ferand, den man den „*Altmeister der Improvisationsforschung*“ nennen könnte. Es bedarf keiner Betonung, daß auch diese Arbeit aus seiner Feder auf einem breiten Fundament von Sach- und Quellenkenntnis aufgebaut ist. Man braucht auch dem Kenner der Renaissancemusik nicht zu sagen, um welche wichtige Frage es sich handelt. Es würde zu weit führen, wenn man in einem relativ konzentrierten Bericht eine eingehende Betrachtung oder kritische Wertung von Ferands Studie versuchen würde. Man kann diese vielmehr nur dem Studium aller derjenigen empfehlen, die sich mit der Musikgeschichte des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts, mit Fragen der Aufführungspraxis und der Musikpädagogik sowie mit Musikanschauung und Musiktheorie dieser Zeit beschäftigen. — François Lesure schließt seine Publikation über *Le Traité des instruments de musique de Pierre Trichet* ab (S. 175–253). — Dann bringen die *Annales* eine im Sommer 1955 verfaßte Studie über *The Unidentified Tenors in the MS La Clayette* von

³³ Vgl. H. Osthoff. Artikel *Josquin Desprez* in MGG 7, Sp. 190 ff.

Manfred F. Bukofzer (S. 255—258), die als Ergänzung zu einer im ersten Band erschienenen Arbeit gedacht ist. — Ebensolche Ergänzungen zu früher veröffentlichten Arbeiten sind die kleinen Artikel *Un Manuscrit du début du XVI^e siècle à la Bibliothèque Nationale* von Nanie Bridgman (S. 259—260) und *A Postscript to „The ‚Second‘ Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana“* von Dragan Plamenac (S. 261—265). Beide liefern im wesentlichen neue Konkordanznachweise und demonstrieren damit, welchen Wert sie selbst — aber auch die Redaktion der *Annales Musicologiques* — philologischer Gründlichkeit und Akkuratessie beimessen. Das aber ist das höchste Lob, das man solchen Sammelpublikationen spenden kann.

Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2.-7. September 1957 in Brüssel-Antwerpen-Gent-Lüttich)

VON PAUL KAST, ROM

Der zweite Kongreß der im Jahre 1952 gegründeten *Association Internationale des Historiens de la Renaissance* fand im Kerngebiet des einstigen Burgundischen Reiches statt, ein spürbarer lokaler Akzent für das Thema der Veranstaltung: *La Cour de Charles-Quint et la Culture de la Renaissance, 1515—1555*. Den Vorrang genoß Brüssel als Tagungsstätte; Antwerpen, Gent und Lüttich luden zu weiteren Arbeitssitzungen, Brügge und Mecheln zu Besichtigungen ein. Die belgische Sektion der Gesellschaft machte der bekannten Gastfreundschaft ihres Landes alle Ehre, und ihr betagter Präsident, Vicomte Ter Linden, wußte das reichhaltige und anspruchsvolle Programm mit Elan zu gestalten.

Der Gedankenaustausch zwischen Vertretern der verschiedenen historischen Wissenschaften hebt die Bedeutung von Frage und Antwort. Eine kluge Disposition der Sitzungen dieses Kongresses gewährte daher der Diskussion breiten Raum, der um so fruchtbarer genutzt werden konnte, als die Anzahl der Zuhörer stets relativ klein war. (Insgesamt waren etwa 80 Gäste der Einladung der Veranstalter gefolgt.) Leider wirkte sich die Beschränkung auf französische und belgische, dazu einige englische und spanische Forscher einengend auf den Radius des Themas aus¹.

Viele der etwa 50 Vorträge berührten unser Fachgebiet; hier sei nur kurz über die rein musikgeschichtlichen Referate berichtet². — Pierre Froidebise (Lüttich) gab eine Art Kommentar zu seinem Orgelkonzert: *La musique d'orgue au temps de Charles-Quint*. (Am Instrument war er ein kundiger Interpret der spanischen Orgelmeister um Cabezón, überzeugend in der Wahl der Register wie in der Bemessung der Tempi.) — Dom J. Krepes (OSB) nahm allgemein zu *Orgues et chant du temps ou à la Cour de Charles-Quint — us et abus* Stellung. — Paul Kast (Tübingen) sprach über die Situation der französischen Hofkapelle um 1520, in seinen *Remarques sur la musique et les musiciens de la Chapelle de François Ier au Camp du Drap d'Or*. Neben Hinweisen auf zeitgenössische Angaben zur Aufführungspraxis zeigte das Referat auf, daß die musikalischen Kräfte damals noch die gleichen waren wie unter Ludwig XII. — Ein entsprechender Beitrag über die rivalisierenden Musiker Heinrichs VIII. von Hugh Baillie (Cambridge) gelangte zwar nicht zum Vortrag, wurde aber inzwischen nachgeliefert. — Ebenfalls nachträglich reichte Daniel Heartz (Chicago) Ausführungen über *La musique et la danse dans les Fêtes de Binche et de Bruxelles en 1549—50* ein. Die Studie betrachtet das Thema aus dem Gesichtswinkel der Entstehung des „ballet de cour“. — Angekündigt ist ferner ein Referat mit dem weit-

¹ Schade, daß so viele Deutsche abgesagt hatten.

² Eine ausführliche kritische Würdigung dieser Beiträge wird — wie bisher — nach der Veröffentlichung des Kongreßberichtes erfolgen.

gespannten Rahmen: *Chansons des fêtes royales et religieuses en Grande-Bretagne (1500—1550) et leur survivance dans le folk-lore* von Helena M. Shire (Cambridge), sowie der Beitrag Nanie Bridgmans (Paris): *Un motet de Courtois pour l'entrée de Charles-Quint à Cambrai en 1539*.

In den Vorsitz der ersten Sektion teilten sich der Präsident der Gesellschaft, Marcel Bataillon (Paris) und Vicomte Terlinden; von ihnen, wie auch vom Sekretär der Sozietät, Abbé Marcel (Lille), empfangen die Sitzungen reiche Impulse. Die Ergebnisse werden von den belgischen Gastgebern als Kongreßbericht herausgegeben. Mit den *Cérémonies et Fêtes au temps de Charles-Quint* präsentierte sich eines der idealsten Grenzgebiete aller beteiligten Disziplinen. Jeder Einzelbeitrag dieser zweiten Sektion wurde durch Jean Jacquots kritische Aufmerksamkeit bereichert und in den Rahmen des Gesamtbildes eingeordnet. Sein brillanter Exkurs über *Fêtes et Cérémonies sous Charles-Quint: évolution des thèmes et des styles* gehört zu jenen oben angesprochenen Ausführungen, die auch für unser Fachgebiet bedeutsam sind. Referate und Diskussionen (darunter alle musikgeschichtlichen außer den beiden erstgenannten) erscheinen als Band II von *Les Fêtes de la Renaissance*, herausgegeben von Jean Jacquot, im Rahmen der vielbeachteten Veröffentlichungen des Centre Nationale de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.) in Paris.

Der Berichterstatter empfand es als Positivum, daß man Französisch zur Kongreßsprache deklariert hatte; wurde doch damit eine gemeinsame Basis der äußerlichen Verständigung gegeben und zugleich das Verharren in nationalen Gruppen aufgehoben. Man sollte sich jedoch fragen, ob nicht die Teilnehmer mit anderer Muttersprache ihren Beitrag besser in der Originalfassung veröffentlichten? — Kritische Stimmen tadelten die Form eines „Wander-Kongresses“, jedoch boten gerade die Fahrten Gelegenheit zu Gespräch und Gedankenaustausch und trugen viel zur Veranschaulichung mancher Ausführungen bei.

Daß es gelang, die Teilnehmer schon nach kurzer Zeit einander näherzubringen, lag vor allem an den in großzügiger Weise veranstalteten Empfängen. Den Reigen der sonstigen Darbietungen eröffnete eine großartige Jubiläumsausstellung der königlichen Archive, *Charles-Quint et la Renaissance*. Drei Konzerte — der erwähnte Orgelabend, eine Ensemble-Darbietung der berühmten belgischen Vereinigung *Pro musica antiqua* unter Safford Cape und ein für jenen Raum so charakteristisches Glockenspiel, vorgeführt von Staf Nees (in Mecheln) — gewährten in ihrer Verschiedenheit reiche Einblicke in die musikalischen Bezirke der damaligen Zeit. Für alles kann man der Leitung des Kongresses — Genannten und Ungenannten — nur immer wieder Dank sagen.

Zum „Prinzipiellen zu den Leopoldsoffizien“ des Herrn Dr. Stephan

VON FRANZ ZAGIBA, WIEN

Zwei Gründe haben mich veranlaßt, auf die Rezension des Herrn Dr. Stephan¹, die ein Musterbeispiel dafür ist, wie man Kritiken nicht schreiben soll, erst jetzt zu antworten:

1. hat sich der Druck der parallel mit meiner Arbeit entstandenen Studie *Die liturgische Gestalt der drei ältesten Leopoldsoffizien* von P. Rainer Rudolf SDS² leider verzögert, die dem objektiven Leser erst die Möglichkeit gibt, die Behauptungen des Rezensenten zu kontrollieren und sich seine eigene Meinung zu bilden.
2. die Art aber, wie Stephan seine Rezension anpackt, gehört angeprangert, damit Rezensionen solcher Art im wissenschaftlichen Bereich unmöglich gemacht werden.

¹ Jg. IX, 1956, S. 64—77.

² Archiv für Liturgiewissenschaft, Bd. V/1, S. 1—32.

Wie der Titel meines Buches hinlänglich andeutet, ging es mir nicht um eine vollständige Erfassung des Kultus zu Ehren des hl. Leopold, sondern um die Edition der zwei ältesten musikalischen Denkmäler, bei denen es sich nicht so sehr um ihre musikalische als um ihre kulturgeschichtliche Bedeutung handelte.

Gerade auf einem noch unerforschten Gebiete können Fehler und Unvollständigkeiten unterlaufen. Der Rezensent hat die Pflicht, auf das Neue und Positive einer solchen Arbeit hinzuweisen. Welches Geistes Kind die Rezension von Stephan ist, zeigt die Tatsache, daß er gegen das Prinzipielle nichts einzuwenden weiß, sich aber darauf konzentriert, Dinge zur Sprache kommen zu lassen, die, wie er schreibt, „*eigentlich nur ganz am Rande des Interesses des Musikhistorikers liegen*“ (S. 65, Anm. 2). Allerdings kann man auch so eine Arbeit abwerten. Zum einzelnen seiner Ausführungen sei bemerkt:

Recht hat er nur in einem Punkte, daß das sogenannte Klosterneuburger Offizium (Inc. „*Ecclesia sancta*“) das älteste ist, das in den Hss. undatiert ist, während ich mich von der Datierung des Melker Officiums (Inc. „*Austria letare*“) beeinflussen ließ.

In Punkt 5 (S. 66) muß er auch ein Positivum anerkennen, daß dieses Offizium auch als Translationsoffizium bezeichnet wurde. Daß dies ein Privilegium für Klosterneuburg gewesen sein dürfte, macht Rudolf (a. a. O., S. 3, Anm. 5) wahrscheinlich.

Zu Punkt 7, Anm. 5: Der Rezensent wirft mir vor, ich hätte Petri einen „*Wiener Drucker*“ genannt, ohne die Quelle zu zitieren. Fr. Maschek, *Petri, der erste Buchdrucker in Wien*³, macht diese These wahrscheinlich. Wenn auch die Frage noch nicht geklärt ist, so steht mir dasselbe Recht zu, Petri für einen Wiener Drucker zu halten, wie dem Rezensenten, dies zu leugnen. *Sub iudice lis est.*

Punkt 8. Der Rezensent operiert hier mit einem ihm unbekanntem Druck, ein Vorgehen, das unseriös wirkt.

Punkt 9. Der bei mir S. 19 abgedruckte Ordo ist tatsächlich das älteste Dokument darüber, wie die Leopoldfeiern in Klosterneuburg abgehalten wurden. Ein älteres ist derzeit nicht bekannt.

Punkt 10. Wenn der Rezensent mir einmal recht geben muß, so tut er es in einer Anmerkung (Anm. 8, S. 68) und leitet den Satz mit den Worten ein: „*Zufällig trifft Zagiba auch einmal das Richtige...*“. Und das Ganze erhebt den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit!

Im großen und ganzen ist das, was der Rezensent im II. Kapitel sagt, nichts anderes als eine Haarspalterei, da er nichts Neues bringt.

Punkt 11. Der Rezensent wirft mir vor, das Offizium „*Virga directionis*“ unbegründeterweise „*Melker Offizium*“ benannt zu haben. Nun ist es in der Wissenschaft üblich, eine Hs. nach ihrem Fund- bzw. Aufbewahrungsort zu benennen. Überdies habe ich anlässlich eines Aufenthalts in der Stiftsbibliothek Melk die Fachkataloge durchgesehen, die ihn als Melker Codex bezeichnen. Eine Berufung auf Kropf, die der Rezensent fordert, ist unnötig, da dieser Katalog, wie er selber sagt, unbefriedigend ist. Übrigens habe ich nirgends behauptet, daß es ein monastisches Offizium ist. Rudolf (S. 4) vermutet, daß es das offizielle Festoffizium der Passauer Diözese war.

Punkt 12. Einerseits läuft der Rezensent Sturm gegen die Behauptung, daß Leopold in Melk verehrt wurde, andererseits räumt er die Möglichkeit ein, daß er „*in den der Melker Congregation angeschlossenen Klöstern Österreichs (oder besser: der Passauer und Wiener Diözese) verehrt wurde*“ (S. 69). Wozu ist das Ganze also gut?

Punkt 13. Ich beschränke mich, wie es im Titel ausdrücklich angeführt wird, auf die „*ältesten musikalischen Denkmäler*“; daher kann mir der Rezensent keinen Vorwurf machen, daß ich nicht den gesamten Fragenkomplex löse.

³ Zentralblatt für Bibliothekswesen, Bd. 59, 1942, H. 1—2.

Punkt 14 bringt eine Zusammenstellung der Quellen zum Offizium „*Ecclesia sancta*“; wenn ich die beim Rezensenten angeführten Quellen 1 und 2 nicht erwähnte, so deshalb, weil sie als nichtneumierte Quellen für mich uninteressant waren.

Punkt 15. Unglück hat der Rezensent, wo er sich auf historisches Gebiet begibt. Wien hatte sich nicht 1480 zum Bistum konstituiert, sondern wurde schon 1469 von Papst Paul II. gegründet; freilich konnte der Wiener Bischofsstuhl erst nach dem Tode Ulrichs III. von Passau, der gegen diese Aufteilung seines Gebietes protestierte, besetzt werden. Der Rezensent behauptet kühn, daß Klosterneuburg schon damals zur Wiener Diözese gehörte. Ein Blick auf die Karte der Diözese im Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10 (1938), Sp. 875/876 hätte ihn eines Besseren belehren können. Klosterneuburg kam erst 1729 zur Wiener Diözese (s. Zagiba S. 17). Es scheint, daß meinen „*Vermutungen*“ mehr Glaubwürdigkeit zukommt, als den „*historischen Tatsachen*“ des Rezensenten. Damit ist auch die Zuweisung des Offiziums an den „*Wiener Sprengel*“ hinfällig. Da die Diözese Wien zu dieser Zeit nur drei Stadtpfarrn und 14 Landpfarreien südlich der Stadt umfaßte, vier der vom Rezensenten angeführten Quellen aber unbestreitbar nach Klosterneuburg gehören (Nr. 3, 4, 6, 7), wird man hier schwerlich von einem „*Officium de festivitate secundum rubricam ecclesiae Viennensis*“ sprechen können (S. 70, Punkt 16).

Punkt 16. Das Offizium „*Ecclesia sancta*“ ist demnach kein Wiener Offizium, sondern wie P. Rudolf (S. 2) nachweist, ein Klosterneuburger. Damit ist des Rezensenten These hinfällig.

Kap. V

Punkt 18. „*Das Officium de festo Sti Leopoldi secundum rubricam ecclesiae Pataviensis*“, Incipit „*A solis ortu*“, auf das mich P. Rudolf seinerzeit aufmerksam machte, konnte ich ruhig übergehen, da es mir um die ältesten musikalischen Denkmäler, nicht um die Vollständigkeit der liturgischen Denkmäler ging. Von diesem Offizium besitzen wir keinen neuem Text. Daher überließ ich die Bearbeitung dieses Offiziums P. Rudolf, der es S. 4 und 25 ff. behandelt.

Punkt 19. Auch in liturgischen Fragen ist der Rezensent nicht versiert. Bei der „*verkürzten Vesper*“ wurde der „*Rest*“ nicht durch „*ein Communeformular ersetzt*“ (S. 72), sondern alle fünf Psalmen wurden unter einer Antiphon gesungen, wie heute noch in der Osterzeit (vgl. P. Rudolf, S. 5 und Anm. 10). Darauf weist die Anordnung in Hain 10032 hin: „*omnia laudate*“, d. h. alle fünf Psalmen, die mit „*Laudate*“ bzw. „*Lauda*“ beginnen (Ps. 112, 116, 145, 146, 147). Auch das Offizium „*Austria letare*“ hat eine solche verkürzte Vesper. Wenn auch dies nur am Rande vermerkt sein soll, so zeigt es doch, daß dem Rezensenten die Kompetenz fehlt, andere in liturgischen Fragen belehren zu wollen.

Kap. VI

Punkt 20–23. Auch das Abhängigkeitsverhältnis der einzelnen Offizien gehört nicht zu den Themen, die eine Edition musikalischer Denkmäler unbedingt behandeln muß. Das ist Sache der liturgischen Forschung.

Ebenso beweist Kap. VII, Punkt 24–27, daß es dem Rezensenten nicht so sehr um eine echte Kritik als um das Zeigen seiner Kenntnisse ging, da diese Ausführungen in keiner Beziehung zu meinem Thema stehen.

Kap. VIII, Punkt 28–31. Jetzt endlich kommt der Rezensent zum eigentlichen Thema, der musikwissenschaftlichen Interpretation der Offizien. Was er uns dabei zu bieten hat, sind völlig belanglose Schemata, auf meine Ausführungen geht er überhaupt nicht ein, außer mit dem abfälligen Satz in Anm. 15, S. 77 „*Das der Notation der Quellen gewidmete (sc. Kapitel) ist methodisch verfehlt, da Hss. und Drucke durcheinander, die einzig interessanten Fakten aber nicht behandelt werden.*“ Über die Frage, was interessant ist, ließe sich streiten. Hätte der Rezensent etwas Interessanteres gefunden, als was ich erbringe,

hätte er es bestimmt (bei seiner Art zu rezensieren) in großer Aufmachung herausgestellt. Andere Rezensenten urteilen anders. Ich führe hier nur die von Fellerer im Kirchenmusikalischen Jahrbuch Bd. 38 (1954) S. 110 an, wo er schreibt: „Die Arbeit hat nicht nur für die österreichische, sondern für die gesamte spätmittelalterliche Choralgeschichte große Bedeutung . . .“.

Ich habe diese Antwort, die zugleich in dieser Angelegenheit mein letztes Wort ist, für nötig erachtet, da Rezensionen dieser Art unakademisch und unfair sind. Man kann es mir nicht verübeln, daß ich als erster mich an eine solche Arbeit herangewagt habe. Ich hatte — was ich nicht bestreiten will — bei dieser Arbeit mit allen Schwierigkeiten zu kämpfen, die bei der Erforschung von Neuland in Kauf zu nehmen sind. Hier gibt es kein Vorbild und keine editionstechnischen Richtlinien, was der Rezensent außer acht gelassen hat. Es geht aber nicht an, sich in der Rezension auf die Nebensächlichkeiten zu stürzen und das Hauptthema abzuwürgen. Von Anerkennung der Schwierigkeiten findet man kein Wort, dafür aber um so mehr Spott und Hohn.

Nimmt man die ganze Rezension schärfer unter die Lupe, so bleibt nicht viel übrig. Von den 13 Seiten enthalten 6 Seiten Beispiele, Zitate und Faksimilia, die 1. Seite bringt Allgemeines, das jedermann bekannt ist, wodurch die Rezension schon auf die Hälfte reduziert ist. Der Rest beschäftigt sich mit Richtigstellung und Ergänzung von Dingen, die „am Rande liegen“, und nicht den Musikwissenschaftler, sondern den Liturgiker angehen. Mich mit liturgischen Fragen zu beschäftigen, habe ich ausdrücklich abgelehnt und sie P. Rudolf überlassen. Der Rezensent hätte erst das Erscheinen dieser Arbeit abwarten müssen. Wenn wir zusammenfassen, so beschäftigt sich der Rezensent zur Hälfte mit Dingen, die nicht zum Thema gehören, und zur anderen Hälfte mit Nebensächlichkeiten. So bleibt die Hauptaufgabe nicht erfüllt, besser gesagt, sie wird überhaupt nicht erwähnt, so daß der unvorbereitete Leser überrumpelt wird, der alles das glauben muß, was in einem hochangesehenen Organ publiziert wird. Manches Werk wird dabei durchstöbert, die Arbeit in einem nicht gerade akademischen Ton zerpfückt und dabei Themen aufgegriffen, die gar nicht zur Hauptaufgabe meiner Arbeit gehörten. Die Rezension hat anscheinend nur den Zweck, mit großem Tamtam die Arbeit herabzusetzen. Eine solche Rezension kann, wenn sie aufgebauscht wird, immer auf Leser rechnen, da sie ihre Wirkung bei denen nicht verfehlt, die „sensationelle Dinge“ gerne lesen. Ich hoffe, daß jeder, der meine Arbeit, die Arbeit P. Rudolfs und die Rezension Stephans nebeneinander liest, sich ein richtiges Bild machen kann, sowohl über meine Arbeit wie auch über den Rezensenten.

(Nachwort: Die Schriftleitung beabsichtigt nicht, diese Diskussion weiterzuführen.)

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Wintersemester 1958/1959

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Raabe: Moderne Musik im Lauf der Jahrhunderte (2).

Augsburg. *Philosophische Hochschule.* Prof. T. Grad: Typologie des deutschen Volksliedes I. Teil: Die Morgen- und Abendlieder (2) — CM instr.

Bamberg. *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: Das symphonische Schaffen seit Anton Bruckner (2) — Die Geschichte der Oper im Überblick und der Opern-

spielplan von heute (Fortsetzung) (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke mit Schallplattenvorfürungen (1) — Harmonielehre 1. Kurs, 2. Kurs (je 1) — Musikalische Formenlehre und Dirigieren (1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Die Musik des Mittelalters I (3) — J. S. Bach in seiner Zeit (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Paläographie der Musik I (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Einführung in die musikalische Formenlehre 2. Teil (Die Form der Klassik und der Romantik) (1) — Strawinsky und die Entwicklung seiner Kompositionstechnik (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Ü zur marxistischen Methodik der Musikwissenschaft (1) — Ü: Kammermusik der Klassik (1) — Colloquium: Zeitgenössische Musik (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Das Lied im 19. Jahrhundert (1) — Ü: Das Lied im 19. Jahrhundert (1) — Die Sinfonie von Beethoven bis Richard Strauss (2) — Ü: Die Sinfonie von Beethoven bis Richard Strauss (1).

Dr. K. Hahn: Einführung in die Musik-Ethnologie (1) — Ü: Einführung in die Musik-Ethnologie (1) — Instrumentenkunde und Instrumentation (1) — Ü: Instrumentenkunde und Instrumentation (1) — Ü: Geschichte der französischen Musik 1789—1870 (2) — Ü: Zur Technologie der Musik (1).

Assistentin Dr. A. Liebe: Die Entwicklung der Musikanschauung zur Musikästhetik (2).

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

Assistent A. Brockhaus: Grundlagenforschung der Musikästhetik (1) — Ü: Grundlagenforschung der Musikästhetik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Seeger: Musik der nationalen Schulen: Smetana und Dvorak.

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

— *Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Pros: Mensuralnotation (1300—1450) (durch Dr. M. Ruhnke) und Orgel- und Lautentabulaturen (durch Dr. A. Forchert) (je 2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Chor (mit Dr. M. Ruhnke) (2) — Instrumentalkreis (durch Dr. A. Forchert) (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Die Musikanschauung Goethes (2) — Ü zur Vorlesung (2) — S: Strukturprobleme der Messen Anton Bruckners (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Musik Hinterindiens und Indonesiens (2) — Ü: Das ältere deutsche Volkslied (2) — Ü zur Musiksoziologie Außereuropas (2).

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

— *Technische Universität.* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Das Madrigal (2) — Kurt Weill und das Musiktheater (2).

Prof. Dr. K. Forster: Die großen Meß-Kompositionen (Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner) (1).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Naturwissenschaftliche Grundlagen von Sprache und Musik (I. Das Harmoniebewußtsein) (2).

Dr. Th. M. Langer: Zum Verständnis musikalischer Kunstwerke (1).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Die Musik des Mittelalters (3) — Einführung in die Musikwissenschaft (2) — S: Frühmittelalterliche Mehrstimmigkeit (2) — Notationskunde (1) — CM voc. (1).

Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier (1) — Beethovens Klaviersonaten (1) — J. S. Bachs Passionen — Repetitorium der Musikgeschichte (2) — S: Studien zur Instrumentalmusik bis 1700 (2) — CM instr. (1).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte der Sinfonie (2) — Einführung in die byzantinische Musik (1) — Musikwissenschaftliches Haupt-S (2) — CM voc. et instr. (je 2).
 Prof. Dr. K. Stephenson: Europäische Tonkunst im Zeitalter des Barock (2) — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Grundriß (1) — Ü über Werke Seb. Bachs (2) — Akad. Streichquartett: Kammermusik des 18. Jahrhunderts (2).
 Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt (der dreistimmige Satz) (1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Klaviersonaten von L. van Beethoven: Geschichte und Werkanalysen (mit Vorspiel und Schallplatten) I. Teil (1) — S: Ü zum Vorlesungsthema (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

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

Erlangen. Prof. Dr. B. Stäblein: Der Gregorianische Choral (2) — Beethoven: 9. Sinfonie und Missa Solemnis (1) — S: Ü zum Gregorianischen Choral (2).

Prof. Dr. R. Steglich: Musikalische Meisterwerke im Wandel der Zeit. Mit Musikbeispielen (1).

Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Johann Sebastian Bach (2) — S: 14. Jahrhundert (Notationskunde und Satzlehre) (2) — CM voc. (2).

Dozent Dr. Fr. Krautwurst: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts: Die Streichquartette Béla Bartóks (1) — S: Ü zur Chanson des 15. Jahrhunderts (2).

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

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper im Zeitalter des Früh- und Hochbarock (2) — S: Ü zur Musik des Mittelalters (2) — Pros: Ü im Einrichten älterer musikalischer Werke für wissenschaftliche und praktische Zwecke (2) — CM instr. (durch Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) (2) — CM voc. (durch Dr. H. Hucke) (2).

Prof. Dr. F. Gennrich: Einführung in die Musik des Mittelalters (2) — Geschichte der neueren französischen Musik (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Einführung in die Akustik (2) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Mittel-S: Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Freiburg i. Br. Dozent Dr. R. Hammerstein: Musik und Musizierformen des Mittelalters (2) — Pros: Ü zur älteren Instrumentalmusik (2) — Musikgeschichtliches Colloquium für Schulmusiker (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Struktur des Musikbegriffs im Barock (2) — Ü zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Ü zur Mensuralnotation II (2).

Freiburg/Schweiz. Prof. Dr. Fr. Brenn: Die Musik im Zeitalter des Barock (2) — Claude Debussy (1) — Ü: Debussy und Ravel (1) — Geschichte des gregorianischen Chorals (1) — Ü: Kammermusik im 18. Jahrhundert (1).

Göttingen. Prof. Dr. W. Boetticher: Bach und Händel (2) — Pros: Entzifferung der Lauten- und Orgeltabulaturen des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — S: Stilkritische Ü zum Liedschaffen von Schubert bis Brahms (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — II (2) — III (1) — Kontrapunkt I (1) — II (2) — Das Orchester und seine Instrumente (Instrumentationslehre und Partiturspiel) (1) — Akad. Orchestervereinigung, Akad. A-cappella-Chor (je 2).

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

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Musik des Mittelalters (2) — Ü: Mensuralnotation (2).

Halle. Prof. DDr. M. Schneider: Geschichte und Technik des Klavierauszugs (2).

Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts seit R.

Schumann (2) — Musik der Gegenwart (2) — Ü zum internationalen Volkslied (1) — G. F. Händels Oratorien (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Braun: Einführung in die Denkmäler der Tonkunst (1).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Musik des Mittelalters (3) — S: J. S. Bachs Johannespassion (2) — CM instr. (6) — CM voc. (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: Die Tänze des Spätbarock und der Klassik (2) — Musikwissenschaftliches Colloquium (2).

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

Dozent Dr. H. Hickmann: Indische Musik (2) — Die Anfänge der Musik für Tasteninstrumente im Lichte der Vergleichenden Musikwissenschaft (1) — Außereuropäische Tänze (1) — S: Ü zur Instrumentenkunde (2).

Dr. H. Becker: Pros: Notationskunde II: Modalnotation und frühe Mensuralnotation (2) — Musikalische Werkbetrachtung (1).

Dr. H. Reinecke: Methoden der Analyse musikalischer Schallvorgänge (2).

Hannover. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Musik der Klassik (1) — Die deutsche Oper des 19. Jahrhunderts (1) — CM instr. (2).

Heidelberg. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Musik und Musikanschauung im Mittelalter (3) — S: Ü zu Bachs Kantaten (2) — Colloquium (1).

Prof. Dr. E. Jammers: Einführung in die musikalische Paläographie (2).

Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Die Tonarten in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (2) — Colloquium mit praktischen Ü (2) — CM (Studentenorchester), Chor (je 2).

Dr. E. Arro: Einführung in die Hauptprobleme der osteuropäischen Musikgeschichtsforschung (1) — Borodin und Heidelberg (1).

Dr. B. Meier: Einführung in die ältere Musiktheorie (*Musica figuralis*) (2) — Ü zur Satztechnik des Glogauer Liederbuches (2) — Musikwissenschaftlicher Vorkurs: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (4).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Joseph Haydn (4) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte III (16. und 17. Jahrhundert) (4) — Besprechung ausgewählter Musikwerke des 20. Jahrhunderts (1).

Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre I/II und Kontrapunkt I/II (je 4).

Jena. Lehrbeauftragt. Oberassistent Dr. J. Krey: Musikgeschichte im Mittelalter und im Zeitalter der Niederländer (2) — Pros: Einführung in die Musikgeschichte (2).

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Die Wiener Klassiker Gluck, Haydn, Mozart (2) — Die Wiener Expressionisten Schönberg, Berg, Webern (1).

Kiel. Prof. Dr. W. Wiora: Probleme und Grundbegriffe der „Allgemeinen Musiklehre“ (4) — S: Musiktheorie des Mittelalters. Interpretation ausgewählter Texte (2) — Ü zur Analyse und Beschreibung von Musik (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Robert Schumann (2) — Ü zum Lied Robert Schumanns (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Deutsche Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Das Streichquartett im Zeitalter der Wiener Klassik (2) — Pros: Einführung in Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* (2) — Ü im musikalischen Satz (3) — Ü im Partitur- und Schlüsselenspiel (1) — CM instr. (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte des deutschen Sololieds (3) — Unter-S: Madrigal, Chanson (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — CM (mit Dr. H. Druß: Offene Abende (2).

Prof. Dr. W. Kahl: Musikgeschichte des Rheinlands (1) — Ober-S: Bach-Probleme (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Musik der außereuropäischen Hochkulturen III (2) — Instrumentenkunde II (1) — Mittel-S: b) Analysen (Vergleichende Musikwissenschaft) (2) — Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

- Prof. Dr. E. T. Ferand: Die Improvisation in der Aufführung der Musik (1) — Ü zur Improvisation (1).
- Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Mittel-S: a) Musikkritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).
- Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).
- Lektor Dr. K. Roeseling: Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Analyse (1). — Ü im Generalbaßspiel (1).
- Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt (der zweistimmige Satz) (1).
- Lektor Dr. H. Druх: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: J. Brahms, Symphonien (1) — CM instr., voc., Auswahlchor des CM (je 2) — Kammermusikzirkel (2).
- Leipzig.** Prof. Dr. H. Bessler: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).
- Prof. Dr. W. Serauky: Musikgeschichte der Antike (2) — Ü zur Vorlesung (Spezial-S I) (2) — Geschichte der Oper II (1) — Ü zur Vorlesung (Spezial-S II) (2).
- Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Die Musik von 1850 bis 1950 I (2) — Sowjetische Symphonik (2) — Ü zur Geschichte des Tanzes und der Tanzmusik (2).
- Dr. R. Eller: Joseph Haydn (2) — Ü zu Joseph Haydns Streichquartetten (2) — Ausführungspraxis (2).
- Dr. H. Grüß: CM voc., instr. (je 2).
- E. Klemm: Notationskunde (4) — Ü zur Musikästhetik (1).
- Dr. E. Paul: Gregorianik (2) — Geschichte der Kirchenmusik (1).
- Dr. P. Rubardt: Besaitete Tasteninstrumente (2).
- Dr. P. Schmiedel: Akustik (2).
- Prof. R. Wicke: Ü zu Einzelfragen aus der Musikpsychologie (2).
- Univ.-Musikdir. Prof. F. Rabenschlag: Univ.-Chor (10) — Liturgisches Singen (6).
- Mainz.** Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Ü: Die Historien von Heinrich Schütz (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Colloquium für Schulmusiker (2).
- Prof. Dr. A. Wellek: Psychologie des Gehörs und der Musikbegabung (1).
- Prof. Dr. E. Laaff: Das deutsche Volkslied (2) — CM voc. (Madrigalchor, großer Chor) (je 2) — CM instr. (Orchester) (2).
- Marburg.** Prof. Dr. H. Engel: J. S. Bachs Instrumentalkonzerte (1) — Joseph Haydn (2) — Die Symphonie nach Beethoven (1) — S: Ü zur R. Strauss' Rosenkavalier (1) — Colloquium für Doktoranden (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Besprechung und Vorführung ausgewählter Werke (2) — S: Ü zur Notationskunde (2) — CM instr.: Univ.-Orchester (2).
- Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Allgemeine Musiklehre (1) — Harmonielehre (4) — Kontrapunkt (2) — Harmonische und formale Analysen (1) — Partiturspiel (1) — Struktur der Orgel, Orgelunterricht (je 1) — Univ.-Chor (2).
- München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Mozarts italienische Opern (3) — Ü für Anfänger (2) — Ü: Die Mannheimer Schule (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Das geistliche Spiel des Mittelalters und seine musikalische Gestalt (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Mittel-S: Musiktheoretiker des frühen Mittelalters (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: a) Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (halbtätig) — b) Generalbaß (halbtätig) — c) Aufführungsversuche (halbtätig).
- Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Besprechung einzelner musikalischer Werke (2) — Ü im musikalischen Satz (2).

— *Technische Hochschule*. Dr. F. Karlinger: Die Entwicklung der Oper seit 1860 (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: Das Instrumentalwerk Bachs (3) — Unter-S: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Colloquium für Doktoranden (2).

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

Lektor Dr. R. Reuter: Geschichte der instrumentalen Cantus-firmus-Technik (2) — Einführung in die Harmonielehre, Einführung in den dreistimmigen Satz, Einführung in den zweistimmigen Satz, Modulations-Ü, Bestimmungs-Ü für Anfänger, Bestimmungs-Ü für Fortgeschrittene (je 1) — CM instr. (2) — CM voc. (1) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (14tägig).

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

Lehrbeauftragt. Kantor W. Klare: Ü: Mette, Vesper, Komplet in ihren liturgischen und musikalischen Formen (1) — Ü: Das Kirchenlied im Pietismus und in der Zeit der Aufklärung (1).

Rostock. (Vorlesungen nicht gemeldet).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert (2) — Das Werk Richard Wagners (2) — Pros: Ü zum Liedschaffen Robert Schumanns (2) — Haupt-S: Ü zu Richard Wagners Hauptschriften (2) — Colloquium für Doktoranden (1).

Privatdozent Dr. W. Kolneder: Methode und Methodik der musikalischen Analyse (1).

Univ.-Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Ü: Notationskunde I und II (je 1) — Musiklehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Unterweisung im Dirigieren, Unterweisung im Gebrauch historischer Blasinstrumente (je 1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Akad. Orchester (2).

Stuttgart. *Technische Hochschule*. Prof. Dr. H. Keller: Die Entwicklung der Violinsonate von Corelli bis Hindemith (unter Mitwirkung von H. Kittel, Violine).

Tübingen. Prof. Dr. G. Reichert: Die Messen und Oratorien von Joseph Haydn (2) — Der Tanz in der Kunstmusik (1) — Ober-S: Ü zur Harmonik des 17. Jahrhunderts (2) — CM: Chor (2).

Dr. G. von Dadelsen: Grundzüge einer Geschichte des Orchesters (1) — Pros: Mensuralnotation II (2) — Harmonielehre II (2) — CM: Orchester (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die instrumentale Kunst des Barockzeitalters (4) — Pros (2) — Haupt-S (2) — Notationskunde I: Antike, Neumen, Hilfstonschriften (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Der gregorianische Choral und seine Stellung in der abendländischen Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. Fr. Zagiba: Anteil und Beitrag der Völker und Länder Ost- und Südosteuropas an der Entwicklung der abendländischen Musik (2).

Dozent Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen (2) — Systematik und Geschichte der außereuropäischen Musikinstrumente (2) — Ü zur Musikinstrumentenkunde (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (1).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2). — Theoretische Formenlehre I (1) — Instrumentenkunde I (1).

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

Lektor K. Lerperger: Praktikum des Generalbaßspiels (2) — Formale Analysen (1).

Würzburg. Privatdozent Dr. H. Beck: Die Frage nach Sinn und Wesen der Musik. Einführung in die Musikästhetik (1) — Die großen Epochen der abendländischen Musik. Ein Überblick (1) — Pros: Harmonielehre (1) — S: Ü zur Geschichte der Klaviermusik (2) — CM voc., CM instr. (je 2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Musik des 14. Jahrhunderts (1) — Klassische und romantische Variationenwerke (1) — Der musikalische Impressionismus und seine Überwindung: Debussy II (1) — Pros: Notationskunde: Die Mensuralnotation des 13. und 14. Jahrhunderts (1^{1/2}) — S: Ü zur Musik des 14. Jahrhunderts (2) — CM voc.: Werke des 14. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Musik des Altertums (1) — Pros: Ü zur Musik des Altertums (mit Repetitorium der altgriechischen Musiktheorie) (1).

Prof. Dr. F. Gysi: Richard Wagners Bühnenwerke (1).

P. Müller: Pros: Einführung in die traditionelle Harmonielehre, mit Ü (2).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie II (2).

Besprechungen

Kongreßbericht der Gesellschaft für Musikforschung über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, herausgegeben von W. Gerstenberg, H. Husmann, H. Heckmann. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957, 248 S.

Es liegt nahe, dieses Buch mit seinen 65 Referaten und Vorträgen dem letzten gedruckten Bericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (Utrecht 1953) und seinen 54 Referaten gegenüberzustellen. Dabei wäre es unangebracht, den Anteil internationaler Referenten (21,7 Prozent) mit Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft aller Musikforscher zu messen, wohl aber geht der internationale Charakter der Veranstaltung daraus klar hervor, mag auch die Sprache der Referate bis auf eine Ausnahme rein deutsch sein.

Die drei öffentlichen Vorträge bilden den Anfang, während die Druckfolge der Referate alphabetisch nach den Autoren geordnet ist. Jedoch wurde dem alten Prinzip freier Themenwahl die Neuerung von 4 „Generalthemen“ hinzugefügt, die mit insgesamt 39 Referaten den 23 der „Allgemeinen Sektion“ gegenüberstehen. Ohne hier das Für und Wider freier und gesteuerter Themen zu erörtern, sei festgestellt, daß gegenüber dem „a priori“ der 2 Hauptreferate des jeweiligen Generalthemas den Kurzberichten nur ein geringer Bruchteil zur Verfügung stand, daß aber diese empfindliche Spanne in der alphabetisch-gleichberechtigten Druckanordnung — wo gleichsam der „Themengeneral“ inmitten seiner Mann-

schaft steht — weniger fühlbar wird; festgestellt sei ferner, daß unter den 4 Generalthemen das Wort-Ton-Problem die meisten Kurzberichte fand.

Unter den drei öffentlichen Vorträgen, die Hamburgs Blickrichtung als gemeinsame Basis erkennen lassen, lenkt eröffnend J. P. Larsen (Kopenhagen) die Aufmerksamkeit auf *Die Trauerhymne für die Königin Caroline (1737)* und nennt dies Werk geradezu *Ein Händelrequiem*. Er unterstreicht, daß Händel in seiner Kirchenmusik neben englischen (Anthem)-Einflüssen Elemente des italienischen Kammerduetts (Duett-Chöre) und der deutsch-protestantischen Kirchenmusik aufweise und bringt — über Schering hinaus — Belege für die Kirchenlied-Verwendung in der „Trauerhymne“, betont, daß nicht nur das Gallus-Zitat („*Ecce quomodo*“), sondern auch die achtmalige Wiederholung („*ihr Ruhm lebet ewiglich*“) beabsichtigt und daß Seifferts „Amputation“ dieser Stelle ein Fehlgriff sei. (Sollte hier die seit Augustin bis Bungus nachweisbare Symbolik der Acht als „*future resurrectionis indicium*“ — vgl. AfMw. 14, 111 — noch wirksam sein?) In ein „europäisches Randgebiet“ führt der dritte Vortrag, in dem C.-A. Moberg (Uppsala) über *Das Musikleben in Schweden* berichtet: Hier brachte die abnorm starke Verstärkung der letzten Zeit ein erstaunliches Anwachsen des Konzertlebens und der Musikerziehung, aber dafür ein Absinken der alten bäuerlichen Musikkultur einschließlich der Spielmannskunst, wie überhaupt die musikalischen Anregungen „*in Wellen von außen her, immer verspätet, oft zusammenschla-*

gend“ eindringen. Dem Auf und Ab einer gregorianischen Randblüte folgte in protestantischer Zeit keine entsprechende Liedpflege; mit der politischen Großmachtstellung und Expansion in der Barockzeit verband sich kein musikalisches Ausstrahlen, wohl aber ein begrenztes, nur repräsentatives „Importieren“ fremder, meist deutscher Musiker. In der Volksmusik erweisen sich die Rückzugsgebiete der Sennkultur des Nordens als beste Bewahrer alter Tradition, während der Süden in seiner Durifizierung den gestaffelten, kulturgeographischen Grenzlinien folgt.

Mit seinem Vortrag *Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik* verbindet H. Husmann die räumlich-vergleichende mit der zeitlich-historischen Komponente, der Tradition seines Hamburger Lehrstuhles entsprechend. Er zeigt Verbindungslinien auf zwischen der harmonischen europäischen Musik unseres Jahrtausends, die sich vom „reinen Hören... zur Abstraktion des temperierten Musizierens“ entwickelte, über die Antike hinweg zum Orient. Aufbauend auf den Forschungen Stumpfs, v. Hornbostels und J. Kunsts findet er im physiologischen Bereich, im naturgegebenen „Lokalgefühl der Basilarmembran“ die Ursache zur richtigen Temperierung, aber auch eine Entspannung des Gegensatzes „rein-temperiert“.

Die eben im großen Zusammenhang berührte Antike möge auch die Referate einleiten, die hier nach sachlichem Zusammenhang, nicht in der Reihenfolge des Buches, gruppiert sind, und deren musikhistorisch frühester Themenbereich *Über die drei Tongeschlechter des Archytas* handelt. M. Vogel hebt die Vorzüge der Einstimmung des Archytas mit seinem allen drei Tongeschlechtern gemeinsamem Intervall 28/27 hervor und erklärt damit die lange Beliebtheit des Archytas-Systems. L. Richter schildert *Platons Stellung zur praktischen und spekulativen Musiktheorie seiner Zeit*, die teils das Praktisch-Handwerkliche der „Harmonikoi“ nur als Vorstufe gegenüber dem Wissen um die ethische Wirksamkeit der Musik anerkennt, zu den Pythagoräern hinneigt (im Sinne des späteren Quadriviums), teils (im „Philebos“) als „wissenschaftliche Rehabilitierung der Harmoniker“ aufgefaßt werden kann. Von dieser schon bei Plato erkennbaren Polarität zwischen Zahl und Klang fällt Licht auf die beiden Hauptreferate des 1. Generalthemas *Die*

Musik in den artes liberales, in dem zunächst von geistesgeschichtlicher Seite her H. M. Klinkenberg den *Zerfall des Quadriviums in der Zeit von Boethius bis zu Gerbert von Aurillac* und dessen frühe „Sinnentleerung“ herausarbeitet. Mit Recht wird hier auf das im Christentum veränderte Verhältnis zur Zahl hingewiesen, deren Gesetz von Gott gezeigt werde. Daß aber damit „Zerfall“ und, von Augustinus ausgehend, eine „gefährliche Entwicklung“, bei Hrabanus Maurus eine „phantastische Allegorese fernab jeder Mathematik“ vorliege, dürfte den mittelalterlichen numerus-Begriff allzu sehr mit modernen Augen sehen und seiner bis Bach reichenden mystischen Seite nicht ganz gerecht werden. Die gleiche Auffassung, daß *Die Musik im Kreise der artes liberales* in „kontinuierlicher Emanzipation“ sich herausgelöst habe, entwickelt von musikwissenschaftlicher Seite her H. Hüsch, der nach einem genauer belegten Überblick des Werdegangs der septem artes die schon aus der Antike bekannte Polarität „numerus-sensus“ als Entwicklung zum letzteren hin sieht. (Dieser Auffassung eines Verselbständigungsprozesses gegenüber betont H. H. Eggebrecht [*ars musica* in *Die Sammlung*, Göttingen 1957], daß dies nur als die „triviale“ Seite der musica-Erklärungen anzusehen sei, neben der die „quadriviale“ bestehen bleibe, da ja die Musik „zweipolig“ beiden Gruppen der artes liberales angehöre.) Ergänzend beschreibt W. Bachmann *Bilddarstellungen der Musik im Rahmen der artes liberales* (mit 10 Abb.). Die Macht des Septenarius, der zuweilen im Bild mit den 7 artes zugleich 7 Tugenden, Wochentage und Planeten vereint, wird hier gerade in Illustrationen des späten Mittelalters (S. 54) evident. Mit solch offensichtlicher Symbolik wäre es unvereinbar, wenn im Mittelalter durch Aristoteles' Einfluß die platonisch-pythagoräische Ideenhaftigkeit der Zahlen in eine abstrakte Addition bloßer Einheiten verwandelt worden wäre. C. Dahlhaus, der diese Wende schon in der „unitatum collectio“-Definition des Boethius erblickt, geht so weit, den „musica mundana“- bzw. „humana“-Gedanken angesichts dessen als „nicht mehr sinnvoll“ zu erklären. Aber eine „collectio“ von 7 „unitates“ ist eben für Boethius eine völlig anders „wirkende“ Verbindung als z. B. 6 oder 8! (*Zwei Definitionen der Musik als quadrivialer Disziplin*). Dieser den „Verfall“ sehr stark vor-

verlegenden Referatengruppe folgen nach G. Reaneys Seitenblick auf einen englischen Traktat („*Quid est musica*“ in the *quatuor principalia musicae*) im Rahmen des Kongresses zwei Ausblicke auf die Spätzeit: K. W. Niemöller zeigt die Verbindung *Ars musica-ars poetica-musica poetica*, und damit die humanistische Schwergewichtsverlagerung zum Trivium hin besonders eindrucksvoll an dem sprachlichen Gegenstück zu Wollicks *opus aureum* vom Jahre 1501, dem *Aerarium aureum* des Jac. Magdalius von Gouda, und W. Blankenburg zeichnet *Die Nachwirkung der artes liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß*, wobei er Melanchthon als Mittler von Rhetorik und Musik heraushebt, aber auch mit Recht die insbesondere im Luthertum weiterbestehende „doppelte Verankerung der Musik im Trivium und Quadrivium“ unterstreicht. Zur Frage der Musikauffassung um 1500 erschließt der Traktat *Matthaei Herbeni Trajectensis „De Natura Cantus ac Miraculis vocis“* (1496), über den J. Smits van Waesberghe (Amsterdam) im Zusammenhang mit seiner Herausgabe dieses Werks berichtet, neues Material. Der Vorstoß des humanistischen Theologen für die bis dahin als „puerile“ verachtete homophone Schreibweise bringt zugleich den interessanten Beleg, daß Obrecht auch Werke im reinen „syllabatum“-Stil schrieb. Von den Theoretikern und ihren Definitionen zum praktischen Musikdenkmal wendet sich W. Schrammek, der *Das Buxheimer Orgelbuch als deutsches Liederbuch* heraushebt, dabei scharf zwischen Bearbeitungen und Orgel-Übertragungen unterscheidet, von denen nur die letzteren altes Liedgut eruieren, ja sogar 40 mehrstimmige deutsche Tenorlieder zurückgewinnen lassen. Zu diesen durch eine verbesserte Methodik der Quellenbetrachtung gewonnenen Liedkenntnissen bringt G. Sowa die überraschende vorläufige Nachricht über *Eine neu aufgefundene Liederhandschrift mit Noten und Text aus dem Jahr 1544*, die um 1700 als Bucheinband verwendet wurde, nun 550 Einzelmelodien (vierstimmig) überliefert und demnächst im Druck erscheinen soll. Schon jetzt werden 12 bekanntere und 9 neue Liedtextanfänge angegeben (leider vermißt der Leser die Angabe des Fundorts, auch dürfte die Jahreszahl 1450 — S. 224, 6. Zeile von unten — in 1540 zu verbessern sein). Die Reihe neuentdeckter Quellen führt B. Kah-

mann (Nymegen) weiter, der *Über Inhalt und Herkunft der Handschrift Cambridge Pepys 1760* berichtet, ein bisher wenig beachtetes Manuskript aus der Zeit vor 1509 mit 57 Stücken, 30 Motetten und 27 Chansons des Josquinkreises, hauptsächlich Fevins. Etwa 60 Jahre jünger ist *Die Rostocker Praetorius-Handschrift* (1566), über die L. Hoffmann-Erbrecht eine Zusammenfassung seiner in *Acta Musicologica* XXVIII erschienenen Beschreibung gibt. 204 lateinische geistliche Stücke, von denen zu 44 vorerst keine Konkordanzen feststellbar sind, sammelte hier der Hamburger Jacob Praetorius für den Herzog von Mecklenburg-Schwerin. Eine *Sonata con voce* von *Giovanni Gabrieli*, die Christiane Engelbrecht mit der *Sonata sopra Sancta Maria* Monteverdis vergleicht, bereichert unsere Quellenkenntnis frühester Sonaten, hier noch dazu mit der auffallenden Bezeichnung „con voce“. *Eine unbekannte Liederhandschrift aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts*, mit 101 einstimmigen Liedern ohne Generalbaß (Sign. 2490 der Straßburger Universitätsbibliothek) beschreibt H. Worbs. Volkstümliche Tendenzen, Bauernlieder, besonders aber katholische geistliche Lieder wie die des Laurentius von Schnüffis und Beziehungen zum Augsburger Domkapellmeister Gletle geben der Handschrift das Gepräge. Über *Eine neu aufgefundene Buxtehudekantate*, besser: die seit Stiehls Werkverzeichnis nicht beachtete Choralkantate „*Du Friedefürst*“ aus der großen Uppsala-Sammlung berichtet S. Sørensen (Kopenhagen), ein Werk, das von der im Band 5 der Ugrino-Ausgabe stehenden Fassung völlig abweicht und weitgehend im *contrapunctus simplex* komponiert ist. (Der Datierungsversuch auf Grund der „Parallelität“ mit Rosenmüller: *es g b es* gegenüber *e h c e* bei Buxtehude überzeugt nicht.) Nach diesen neues Material erschließenden Referaten umreißt W. Boetticher *Die Magnificat-Komposition Orlando di Lassos*, deren 1. Gruppe (um 1565) noch der gregorianischen Psalmodie stärker verbunden ist, deren 2. (um 1576) Modelltechnik aufweist und deren Höhepunkt (60 Werke) um 1585 liegt. — Aus dem Jahrhundert der drei „großen S“ wird ein nur wenig bekanntes Randgebiet, die Sondergattung englischer Orgelstücke („*Voluntaries*“) aus der Zeit von 1600 bis 1708 berührt: *Geschichte und Entwicklung des Voluntary for Double Organ in der englischen Orgelmusik des 17.*

Jahrhunderts (Susi Jeans, Dorking). Bezüglich Johann Kuhnaus „*Fundamenta Compositionis*“ kommt K. Hahn gegenüber Schering zu dem Ergebnis, daß diese — in fehlerhafter Abschrift überliefert — Walthers *Praecepta* näherstehen als dem Traktat Bernhards. Interessant ist dabei Kuhnaus Bevorzugung des Dorischen und die Zählung als 1. Modus. Kuhnaus Nachfolger Bach wird an zwei Punkten berührt: A. Dürr bringt *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*, worin er drei Typen (Parodien, Transkriptionen und Neufassungen) unterscheidet und den Anlässen zur Umarbeitung nachgeht, während R. Eller *Zur Frage Bach-Vivaldi* die alte Auffassung, daß Bach Vivaldi stark umgestaltete, zerstört, hat doch Vivaldi selbst die eigenen Werke gern umgearbeitet, deren handschriftliche Quellen der Fassung Bachs entsprechen. Daß solche Umarbeitungen auch bei Vivaldis Zeitgenossen, speziell den Opern Neapels, üblich waren, zeigt H. Hucke für die Zeit um 1725: *Die beiden Fassungen der Oper „Didone abbandonata“ von Domenico Sarri*. Wiederum nach Deutschland zurück, in die Stadt der ersten deutschen Oper — zugleich unseres Kongresses — führt H. Chr. Wolff mit seiner *Rekonstruktion der alten Hamburger Opernbühne*. Aus dem reichen Material seiner jetzt im Mösel-Verlag erscheinenden Habilitationsschrift entwickelt er Grundriß und Aufbau der Gänsemarkt-Oper mit der damals exzeptionellen Zahl von 15 Kulissenpaaren, den 3 Bühnenabschnitten, dem von der Wanderbühne übernommenen Zwischenvorhang, Flugmaschinen und Versenkungen für Götter und Teufel. (Beim Übergang von S. 238/39 scheint eine Zeile als Opfer des Druckfehlerteufels in der „Versenkung“ verschwunden zu sein). Es ist für die heutigen Forschungsschwerpunkte immerhin bezeichnend, daß im Rahmen der „Allgemeinen Sektion“ die Zeit nach 1750 fehlt. Einzig das Randgebiet Finnland streift A.O.A. Väisänen (Helsinki) mit seinem Bericht über *Yrjö Kilpinens Kanteletar-Lieder*, dem op. 100 des 1892 geborenen finnischen Liedmeisters, der hier das oft komponierte Nationalepos *Kalevala* zum Vorwurf nahm. Nur 6 von den 23 Referaten der Allgemeinen Sektion entfernen sich von der historischen nach der systematischen Richtung. *Der melodische Terzenverband*, den H. J. Moser über 6 Jahrhunderte verfolgt und der als „*Continuum der Hörvorstellung*“

vermutet wird, offenbart zugleich die Schwierigkeit kombiniert historischer und systematischer Schau. — *Grundverschiedenheiten musikwissenschaftlichen und soziologischen Denkens und Möglichkeiten zu ihrer Überwindung* erörtert H. Reinold, und eine noch speziellere soziologische Blickrichtung regt K. F. Bernhardt mit seinen „*informativischen Hinweisen*“ „*Zur musikschoepferischen Emanzipation der Frau*“ an. Daß der „*soziale Sinn der Musik*“ uns zwingt, die Beziehungen zwischen Klang und „*heteronomen Erscheinungen*“ aufzuzeigen, m. a. W. der Komplex *Semantische Elemente* ist Gegenstand der Untersuchungen Sofia Lissas (Warschau).

Es ist verdienstlich, daß im Generalthema *Akustik und Musik* zunächst ein „*Überblick über die hauptsächlichen Ergebnisse der letzten Jahre auf musikalisch-akustischem Gebiet*“ gegeben wurde. *Schallwiedergabe und -aufnahme* und hier der „*Raumklang*“ (Kösters und Harz), die Randdämpfung von Lautsprechermembranen (Buchmann) sowie die stereophone Technik bilden den 1. Teil von W. Lottermosers Bericht. Zur *Stimmtonfrage* ergaben Messungen, daß das Ein- und Nachstimmen gegenüber dem Bemühen um Normung erhöhte Aufmerksamkeit verdient; in der *Raumakustik* interessieren die Unterschiede der Nachhallzeit, die z. B. im „*Sacre*“ Strawinskys noch unter Mozarts Jupiter-Sinfonie liegt, aber auch Versuche über die Bemerkbarkeit von Echos, deren kritischer Punkt bei 30 ms (H. Haas) liegt. In der *Akustik der Musikinstrumente* profitieren besonders der Orgelbau von den neuen Ergebnissen und für die *Physiologisch-musikalische Akustik* ist die Einführung des „*son*“-Maßes bemerkenswert. Nach diesem Überblick berichtet H. Reinecke über eigene Forschungen im Bereich physiologischer Akustik, wobei er mit Recht die psychologische Eigengesetzlichkeit berücksichtigt. Im Mittelpunkt stehen die Probleme der Linearität des Ohres und Versuche mit Kombinationstönen, insbesondere eine modifizierte Weiterführung der binauralen Untersuchungen Husmanns: Hier ergab sich bei der Bewertung von Intervallgrößen, daß die große Sekunde, (dann Quint, kleine Terz, Sext, Quart) am sichersten, die große Terz jedoch schwankend eingestellt wurde, daß hier also „*offenbar ein Wettstreit zwischen Konsonanz und Temperatur*“ stattfindet. Ergänzend referiert L. Müller über Das

optische Bild akustisch guter Räume und stellt die jeweiligen optischen Merkmale den akustischen gegenüber; F. Koch schildert die *Moderne Aufnahmetechnik*; die z. Z. einerseits um Erhaltung des originalen Klangbildes (ein Mikrophon) bemüht ist, andererseits — von der modernen Tanzmusik her — sich bewußt davon abkehrt (Mischpult, mehrere Mikrophone), ja sogar in Auftragswerken nur noch technische Wiedergabe von vornherein im Schaffen vorsieht. Gegenüber solcher Verbindung von Komposition und Funktechnik dient *Die Industrieschallplatte als Mittlerin musikgeschichtlichen Erbes*. Fred Hamels Referat hierüber ist nach seinem viel zu frühen Ableben zugleich selbst Dokument seiner großen Verdienste auf diesem Gebiet geworden. Aus der Akustik der Musikinstrumente fanden nur Orgel und Geige besondere Erwähnung: *Über die Funktionen der verschiedenen Traktursysteme der Orgel*, ihre Vor- und Nachteile, berichtet W. Linhardt; *Der Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert*, ausgehend von Jacob Stainer, d. h. unter historischem Gesichtspunkt, ist Gegenstand des Berichtes von W. Senn (Innsbruck). Hervorgehoben seien dabei seine Bedenken gegen den üblich gewordenen, aber nicht charakteristischen Ausdruck „Kurz Halsgeige“. Die letzten beiden Berichte dieser Sektion kreisen nochmals um das Problem des Hörens und versuchen, ihm durch exakte Messungen beizukommen: H. Fack geht von der mit „I“ bezeichneten „Informationskapazität“ aus, einem Maß, daß die Unterschiedsschwelle bezüglich Intensität, Frequenz und Zeit zusammenfaßt (*Zur Anwendung der Informationstheorie auf Probleme des Hörens*); S. Bimberg untersucht an gesungenen Weisen die „Abweichung von einer gesetzten Sollstimmung“, die eine „deutliche Orientierung zu pythagoräischen Werten“ aufwies (*Die variable Reagenz des musikalischen Hörens*).

Auch die beiden letzten Sektionen folgten dem Grundsatz des Hamburger Kongresses, zunächst das zentrale Nachbargebiet zu Worte kommen zu lassen. So referiert K. Dittmer über *Ethnologie und Musikethnologie*, unterstreicht die unlösliche Bindung beider Gebiete, warnt mit Recht vor isolierter, nur formaler Betrachtung von Kunstwerken, fordert demgegenüber die „Erfassung des geistig-seelischen Inhaltes ... einer Kultur“, mag dies auch zum

Schwierigsten in der Kulturmorphologie gehören und restlose Einfühlung dem Europäer verwehrt sein. So ist überall, auch beim historischen Aspekt, eine verfeinerte Methodik geboten, das Kulturkreisschema P. W. Schmidts revisionsbedürftig. Mit der Kulturkreislehre, sonst aber weitgehend auf Ideen seines Lehrers v. Hornbostel aufbauend, setzt sich auch Marius Schneider in seinem musikwissenschaftlichen Hauptreferat *Entstehung der Tonsysteme* kritisch auseinander. Er bestreitet, daß die „enge Melodik“ die „Mutter aller Systeme“ sei und die Dreiklangmelodik ein erst „späteres historisches Phänomen“. So geht er vom Gedanken der „Monogenese“ der Tonsysteme aus der engen Melodik ab und versucht, in den „Melodiegestalten, welche innerhalb bestimmter Bewegungsmodelle vorkommen“, eine neue Grundlage zu gewinnen; unterscheidet dabei „Mikro- und Makrosysteme“ mit zahlreichen Unterabteilungen. Daß hierin die verschiedensten „ethnischen Einheiten“ nebeneinanderstehen und die Frage nach dem Bezug zwischen ethnischer Einheit und dem gewonnenen System, damit auch die Frage des Inhaltlichen (im Sinne Dittmers) offen bleibt, war wohl zunächst nicht zu vermeiden. Dem Begriff „Musik-Ethnologie“ stellt W. Heinitz im Kurzreferat *Hamburg und die Vergleichende Musikwissenschaft* den letzteren Terminus als den umfassenderen gegenüber und schildert Richtung und Leistungen des von ihm geleiteten Hamburger Instituts. Details verschiedenster Länder folgen: *Über die Gilden blinder Musiker in Japan*, genauer: über Gruppengemeinschaften blindgeborener Frauen, „Goze“ genannt, ihr altes, mündlich vererbtes, im japanischen Dorfwinter beliebtes Repertoire der „danmono“ (Balladen), „kudoki“ (Liebesgeschichten) und „ko-uta“ (Liedchen) berichtet Eta Harich-Schneider. *Kaukasische und albanische Mehrstimmigkeit* vergleicht E. Stockmann und findet in der Besetzung sowie formal Gemeinsames, wobei die Frage eines evtl. genetischen Zusammenhanges noch offen bleiben muß. Echt bäuerliche *Tanzlieder der Turkmenen in der Südtürkei*, deren Zeilen stets 7 Silben enthalten, die darum auch häufig $\frac{7}{8}$ -Takt aufweisen, sonst den Quintambitus kaum überschreiten, zeigt K. Reinhard nach eigenen Aufnahmen. Eine Gruppe von drei Beiträgen zur slawischen Folklore leitet W. Wunsch (Graz), bekannt durch seine Guslaren-Arbeiten, ein: *Die musika-*

lisch-sprachliche Gestaltung des Zehnsilblers im serbokroatischen Volksepos, das ein Rest des „cantar alla viola per recitar“ (abgesunkenes Kulturgut aus Ragusas Renaissancezeit) sein könnte. Das Räuber-Volkslied in dem Gebiet des Tatra-Gebirges, musikalisch eine Abart des Hirtenliedes, kreisend um J. Jánošik, einen der „edlen Räuber“ des 18. Jahrhunderts, behandelt F. Poloczek (Bratislava) und J. Rawp-Raupp widerlegt die Meinung, die Westslawen hätten keine epischen Traditionen („Unsere Krieger ziehen aus dem Kampf heim“ — ein altsorbisches Lied), ja, glaubt, im Wendischen „das älteste slawische, epische Lied überhaupt“ vorzufinden. Das einzige Referat über deutsche Folklore, in dem H. Erdmann *Wesen und Form des Fichtelberger*, eine interessante mecklenburgische Volkstanztradition, näherbringt, schließt die sonst internationale Reihe ethnologischer Berichte ab. Gegenüber den beiden vorangehenden Generalthemen vermischt sich im letzten die systematische mit der historischen Schau. Ausgehend von der Denkpsychologie R. Hönigswalds beleuchtet W. Mohr im Hauptreferat *Wort und Ton* zunächst systematisch die sprachliche Seite, weist im Vergleich zur Musik auf die Möglichkeiten von Deckung und Spannung zwischen Text und Musik hin. Bei seiner Frage „Wo wird Deckung, wo Spannung gesucht?“ wird sich freilich im Einzelfall eine höchst komplexe Fülle von Antworten und Begründungen ergeben. Ihnen nachzugehen bleibt Aufgabe des Historikers; die These, daß die „neuere Zeit gespannte Proportionen ästhetisch befriedigender“ empfunden zu haben scheine, dürfte sich dann als eine allzu abstrakte, darum anfechtbare Verallgemeinerung erweisen. Mit Recht betont Mohr im Schlußkapitel, daß auch die absolute Musik mit der Dichtung vieles, insbesondere zahlreiche Termini, gemeinsam habe, daß man aber deren Bedeutungsunterschiede — im Sprachgebrauch der beiden Disziplinen — einmal überprüfen solle. — Den Gedankengängen ihres Vaters folgend, beleuchtet A. A. Abert das *Wort und Ton*-Problem von musikwissenschaftlicher Seite her, stellt zunächst theoretisch vier Möglichkeiten des Wort-Ton-Verhältnisses auf und findet im Ablauf der Historie, daß die Wendepunkte 1500, 1600 und 1750 gleichzeitig Wendepunkte „von einer musikbetonten zu einer textbetonten Epoche“ sind. Ob wir mit einer solchen bipolaren Lösung auskom-

men, muß freilich bezweifelt werden, wenn wir z. B. bedenken, daß dann die Blütezeit spätbarocker Rhetorik (vor 1750) „nicht-textbetont“ und deren Verfall (nach 1750) „textbetont“ wäre (vgl. dagegen auch die folgenden Referate Eggebrechts und Feders). Es ist nun einmal nicht zu leugnen, daß die in beiden Hauptreferaten nicht genannte Rhetorik das System der damaligen, intensiven Wort-Ton-Verbindung beinhaltet. Gewiß bleibt stets zu klären, inwieweit die Musiker sich ihm unterwarfen. Ob aber die Italiener vor 1750 so wenig textverbunden waren, würde jedenfalls Mattheson stark bezweifeln, da er gerade am Beispiel Marcellos seine sechs Redeteile exemplifiziert. Wie vielschichtig übrigens das Begriffspaar „textbetont-musikbetont“ ist, geht aus der durchaus beachtlichen Bemerkung A. A. Aberts hervor, daß Wagners Musikdrama als Reaktion gegen die alte Oper „textbetont“, das durchkomponierte Lied aber „musikbetont“ sei. Das mag im Hinblick auf Goethes Anschauungen zutreffen, kann man aber sagen „nicht-textbetont“? Mit anderen Worten: die Intensität des Bemühens um den Text kann gleich stark sein, während nur eine Schwergewichtsverlagerung festzustellen ist: etwa vom Herausheben vieler Nebenworte zum Beschränken auf den „Scopus“ bzw. Affekt oder andererseits zum Deklamatorischen hin (worin sich ja die Textbetontheit keineswegs erschöpft). Trotz dieser Bedenken gegen eine Art Pendelgesetz soll damit keineswegs das Anregende der Abertschen Gedanken geleugnet werden. — Zu Beginn der Kurzreferate bestimmt H.-H. Dräger *Die „Bedeutung“ der Sprachmelodie vom „Finaleffekt“ her*, wobei er u. a. Matthesons gleichsam instinktive Treffsicherheit bezüglich der Frageintervalle heraushebt, während E. Herzog (Prag) *Sinnbildung und deren Träger in Sprache und Musik* von der „reziproken Funktion der Artikulation und Intonation“ her betrachtet. Hierher gehörig ist (aus der „Allgemeinen Sektion“) Anneliese Liebes Bericht *Wortforschung als Methode zur Wesensbestimmung des Tones* nachzutragen, in dem eine „Wortfülle“ von 1600 deutschen Bezeichnungen für Toneigenschaften festgestellt wurde, von denen aber nur 30% schall- oder lautmalend sind; noch geringer (nur 20%) sind die reinen Schallbezeichnungen innerhalb der historisch belegten Toneigenchaftsbezeichnungen (16./17. Jahrhundert). — Die restlichen acht Wort-Ton-

Referate beleuchten historische Teilgebiete: R. Stephan berichtet *Über sangbare Dichtung in althochdeutscher Zeit* und rechnet hierzu vor allem Otfrieds Evangelienbuch — Sarans Gegenargumente revidierend —; W. Krüger deutet *Wort und Ton in den Notre-Dame-Organen* — hypothetisch — im Sinne instrumentaler Ausführung (die vermutete Entsprechung „farbige Kathedralen/Instrumentalpraxis“ überzeugt dabei am wenigsten). *Zur italienischen Prosodie* gibt H. Engel Beispiele, wie der Ausgleich von Wort- und Versakzent mit den musikalischen Mitteln der Überdehnung und Diastematie insbesondere im „neuen Madrigalstil“ erreicht wird. (Ob damit bewiesen ist, daß „Mozart ... die Kunst der Madrigalisten kannte“, bleibe offen; unklar ist auch, ob das auf S. 86 unten beschriebene zweite „Mia benigna“-Beispiel in Noten fehlt oder ob der auf S. 87 besonders beschriebene Rore-Anfang damit gemeint ist). *Zum Wort-Tonverhältnis bei J. A. Herbst* weist H. H. Eggebrecht mit Recht auf die damalige Nachbarschaft von Musik und Rhetorik hin und darüber hinaus auf die Gefahren, die aus einer Mißachtung der Theoretiker entstehen; er warnt hinsichtlich der „Vorherrschaft von Text bzw. Musik“ vor der These einer „hin und her flutenden Wellenbewegung“. Zur Frage des Verbreitungsraumes der „musica poetica“-Tradition und insbesondere der Herbstens werden wir freilich auch die „*Musices Poeticae*“ des Abtes Nucius (1612) einbeziehen müssen, um so mehr, als die Anordnung „1. Verba affectuum“, 2. motus, 3. Adverbia temporis et numeri“ sich wörtlich auch dort findet. Gleichsam die Fortsetzung der Wort-Ton-Theorie des 17. Jahrhunderts enthält das Referat *Mattheson und die Rhetorik*, dessen Bemühen um ein vollständiges System der „Klangrede“ — soweit die Fülle des Stoffes dies zuläßt — F. Feldmann zusammenzufassen sucht, wobei bedauerlicherweise für die „*Incisionslehre*“, auf die Mattheson stolz war (u.a.m.), kein Raum blieb. Die Zeit nach 1750, u. zw. *Das barocke Wort-Ton-Verhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bach-Bearbeitungen* und damit einen Ausschnitt aus seiner Kieler Dissertation gibt G. Feder mit dem interessanten Ergebnis, daß man die „genaue figürliche Übereinstimmung von Wort und Ton ignorierte“ (was nicht für „Textbetontheit“ nach 1750 spricht). Daß eine Betrachtung *Wort und Ton bei Robert*

Schumann im Schumann-Jahr 1956 nicht fehlen dürfte, betont mit Recht W. Siegmund-Schultze in seinem Kurzbericht, der im wesentlichen die bekannten Selbstzeugnisse des Meisters zu diesem Thema zusammenfaßt. Abschließend kritisiert H. Federhofer (Graz) *Zur Einheit von Wort und Ton im Lied von J. Brahms* Riemanns Taktstrichänderung am „*Schwalbenlied*“, weil die auskomponierten Sinnakzente verwischt würden.

Kommissionsberichte gaben F. Oberbeck (Musikerziehung), E. Stockmann (Instrumentenkunst), W. Wiora (Musikalische Volkskunde) und K. Vötterle (Urheberrecht).

Zusammenfassend muß betont werden, daß im „Konkurrenzkampf“ freier und gesteuerter Thematik die oft als „Referatenmarkt“ geschmähte erstere Art vielleicht die größere Fülle des Wissenswerten, Neuen brachte und damit ihre Existenzberechtigung erwies, während der Nutzen der „Generalthemen“ wohl dann am größten sein dürfte, wenn jeder bereit ist, die sich ergebenden Meinungsdiskrepanzen in aller Ruhe zu überprüfen und zu fruchtbarer Synthese ausreifen zu lassen.

Zum Schluß noch ein verdientes Lob für die Herausgeber!

Fritz Feldmann, Hamburg

Manfred Bukofzer; *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning* (52 Seiten).

Some Aspects of Musicology. Three Essays by A. Mendel, C. Sachs, C. C. Pratt (88 Seiten).

The Liberal Arts Press. New York. 1957
Die beiden in der musikwissenschaftlichen Reihe des American Council of Learned Societies (ACLS) erschienenen Hefte ergänzen sich gegenseitig und geben eine gute Übersicht über die Probleme der Musikwissenschaft in den USA. Bukofzer zeichnet klar die Stellung der Musikwissenschaft im Rahmen der amerikanischen Musikstudien. Er, der selbst aus der europäischen musikwissenschaftlichen Schule hervorgegangen war, konnte die Unterschiede zwischen den amerikanischen und europäischen Studien abwägen. Ausgehend von dem großen Fortschritt, den die amerikanische Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten gewann, und ihrer Stellung als Universitätswissenschaft, behandelt B. die Erziehung des Musikers und den Einbau der „musicology“

in das Ausbildungssystem. Der musikalische Aufbau bis zum Studium der Musikwissenschaft ist in den USA folgerichtig entwickelt, während in Europa die musikalische Vorbildung nicht in diesem Maße reglementiert ist, dagegen ist die allgemein geistige Grundlage durch die Verbindung des Studiums der Musikwissenschaft mit den geisteswissenschaftlichen „Nebenfächern“ breiter. Das Problem „*knowledge of music*“ und „*knowledge about music*“ (S. 23) tritt hier auf. Mit Recht betont B., daß nur beide in ihrer Zusammenfassung das Wesen der Musikwissenschaft bestimmen. In dieser Auffassung hat die Musikwissenschaft ihren Platz in der „*graduate school*“. In der allgemeinen Verbreitung der Forschungsergebnisse der Musikwissenschaft im „*undergraduate*“-Studium ist ihre Aufgabe nicht erfüllt, und eine auf die musikalische Technik beschränkte Musiktheorie entspricht nicht der Breite einer auf den Menschen und seinen künstlerischen Ausdruck bezogenen Musikforschung. In dieser auf die menschliche Kultur gerichteten Aufgabe beruht die Erforschung der abendländischen Musik, wie der außereuropäischen Musik und der unter „*systematischer Musikwissenschaft*“ zusammengefaßten Forschungsgebiete.

Diese Breite der musikwissenschaftlichen Forschung behandelt C. C. Pratt in seiner Darstellung der Verbindung der Musikforschung mit den Nachbardisziplinen (*Musicology and Related Disciplines* in: *Some Aspects* S. 49 ff). Die gegenseitige Befruchtung der Musikforschung und der historischen, soziologischen, philosophischen, philologischen, biographischen, physikalischen, anthropologischen, archäologischen und ethnologischen Forschungsgebiete ist eine Voraussetzung für die Vertiefung der wissenschaftlichen Erkenntnis. Die Musikforschung gewinnt in unterschiedlicher Blickrichtung die Eigenart ihrer Ergebnisse.

C. Sachs betont die Weite der kulturgeschichtlichen Probleme der Musikforschung (*The Lore of Non-western Music* in: *Some Aspects* S. 21 ff) in der zeitlich-historischen und räumlich-ethnischen Betrachtung, die vor allem seit dem 18. Jahrhundert in der Musikforschung hervortreten. Die „*Ethnomusicology*“ mit ihren weiten Bindungen an andere Forschungsgebiete hat hier ihre Grundlage.

Im Gegensatz zu diesen die Musikwissenschaft im Rahmen der allgemeinen Kultur-

wissenschaft betrachtenden Darstellungen sucht A. Mendel die Bedeutung der Musikwissenschaft für den praktischen Musiker herauszuarbeiten (*The Services of Musicology to the Practical Musician* in: *Some Aspects* S. 3 ff). Edition, Ornamentik und Erforschung der zeitgegebenen Aufführungspraxis werden hier in ihrer besonderen Bedeutung betont.

Daß diese „angewandte Musikwissenschaft“ für das Musikleben von bestimmender Bedeutung ist, ist eine allgemeine Erscheinung unserer Zeit. Doch wird die Musikwissenschaft nicht in einer „Zweckforschung“ ihre Aufgabe erfüllen. Bukofzer hat in seiner Darstellung des Platzes der Musikwissenschaft in der allgemeinen Musikerziehung die Gefahren einer Verengung der Aufgabe der Musikforschung auf die musikalische Praxis herausgestellt und die damit verbundene Mißdeutung der akademischen Grade. Die schnelle Entwicklung der amerikanischen Musikforschung auf verschiedenen Grundlagen hat ein gewisses Spannungsfeld geschaffen. Die beiden in ihrer Haltung klaren Schriften sind ein wertvoller Beitrag zur Lösung der Spannungen. In ihrer grundsätzlichen Besinnung auf Stellung und Aufgabe der Musikforschung geben sie eine wertvolle Grundlage für die Erkenntnis der Entwicklung der Musikforschung in Amerika und des Wegs, den sie im Rahmen der allgemeinen Musikerziehung und Forschung verfolgt.

Karl Gustav Fellerer, Köln

Études Grégoriennes. Publiées par l'abbaye de Solesmes sous la direction de Dom Joseph Gajard. Band 2, Solesmes 1957. 239 S.

Das französische Choralzentrum Solesmes hat seiner Zeitschrift *Revue Grégorienne* seit einigen Jahren eine populäre Note verliehen und die wissenschaftlichen Abhandlungen einer neuen, in unregelmäßigem Abstand erscheinenden Publikation, den *Études Grégoriennes*, anvertraut. So bedauerlich es erscheinen mag, die seit Jahrzehnten bewährte *Revue* für die Choralforschung entbehren zu müssen, so freudig darf man auf das Erscheinen dieser *Études* gespannt sein, die jetzt bereits mit einem stattlichen zweiten Band aufwarten.

Ein wichtiger Teil des Platzes, ungefähr ein Sechstel, ist ausgesuchten Rezensionen vorbehalten, die z. T., wie in den Erörterungen von Jacques Hourlier und Michel Huglo zur sogenannten paläofränkischen Neumenschrift,

den Charakter eigener Studien annehmen. Anderes wird summarisch abgehandelt, so z. B. der 2. Band der *Annales musicologiques* 1954, der ja beinahe vollständig der Choralforschung und verwandten Gebieten vorbehalten war (vgl. *Mf* 11, 1958, S. 342 ff). Hier hätte man sich (von Huglo) eine ausführliche Stellungnahme gewünscht.

Eine so eingespielte Kommunität wie die Benediktiner von Solesmes kann, vielfach durch gemeinschaftliche Arbeit, über Abschriften und fotografierte Quellen Arbeiten schreiben, die in ihrer Zusammenschau imponierend sind. Streng zu trennen davon sind grundsätzliche Betrachtungen zur Gregorianik, wie sie der Hrsg., J. Gajard, bietet. *Quelques réflexions sur les premières formes de la musique sacrée* nennt er bescheiden seinen Abriss, der von den primitiven Formen der ersten Jahrhunderte ausgeht, um die im Dunkel und nur durch die *traités* des Mittelalters erschließbaren Vorstufen des Chorals lehrbuchartig zu kompilieren. — Eugène Cardine wägt *Théoriciens et théoriciens* gegeneinander ab. — Das verzweigte Gebiet der Hucbald-Forschung betritt Henri Potiron in seiner Untersuchung der *Notation grecque dans l'Institution Harmonique d'Hucbald*. — Einen der gewichtigsten Beiträge bietet Yves Delaporte über *Fulbert de Chartres et l'école chartraine. Le chant liturgique au XI^e siècle*. Die Rekonstruktion der Musik aus den Handschriften jener Epoche stößt heute auf größte Schwierigkeiten, da durch den Verlust der in Chartres verwahrten Handschriften im 2. Weltkrieg (eine genaue Aufstellung gibt der Verf. dankenswerterweise) eine vollständige Übersicht verloren ist. Eine eingehende Analyse der Fulbert zugeschriebenen Texte und Melodien ergänzt diese Arbeit.

Claude Gay wagt sich an ein Thema, das bisher ganz vernachlässigt wurde und deshalb ständige Unruhe in der Mittelalterforschung unseres Fachs verbreitete: die Gesänge zur Totenmesse. Seine *Formulaires anciens pour la messe des défunts* stellen als Ergebnis zusammen: 16 Introitus, 14 Gradualien, 12 Tractus, 7 Allelujaverse, 20 Offertorien und 36 Communions, so daß die fast unvorstellbare Summe von 105 verschiedenen Stücken resultiert (weshalb sich die Gleichsetzung von Requiem und Totenmesse eigentlich von selbst verbieten müßte!); die Melodien sind teilweise beigegeben. Gay

konsultiert 184 Handschriften, die jedoch hinsichtlich ihrer Hinweise auf Provenienz und Zeit nochmals überprüft werden sollten. So sind manche in Antiquariatskatalogen genannten Codices heute in festem Bibliotheksbesitz; die drei beispielsweise für Stuttgart gemachten Angaben sind durchweg falsch: *Bibl. fol. 20* stammt aus St. Paul und wurde zwischen 1135 und 1136 geschrieben, *HB I 236* stammt aus Weingarten und *Cod. brev. fol. 193* muß berichtigt werden in *Cod. brev. 123*, Provenienz Zwiefalten. Das sind natürlich Schönheitsfehler, die dem Wert der Arbeit selbst keinen Abbruch tun, im Hinblick auf die Handschriftenliste aber zur Vorsicht mahnen. — Einer ähnlich umfassenden Arbeit unterzog sich Jacques Chailley, der (endlich, könnte man fast sagen) *Les anciens tropaires et séquentiaires*, d. h. die berühmten Handschriften aus St. Martial in Limoges, deren älteste auf das Jahr 846 bis 847 datiert werden kann, durch Incipitangaben erschließt. Die älteste Tropen- und Sequenzenforschung braucht sich nicht mehr auf zeitraubende Anfragen zu verlassen, sondern kann hieraus viele Einzelheiten entnehmen. Benoît du Moustier untersucht, was für die französische Choralforschung wichtig ist, *Le calendrier cartusien*, während Pierre Combe eines der leuchtendsten Kapitel der Solesmer Tradition in Erinnerung ruft: er gibt eine vollständige Bibliographie des gelehrten Benediktinerabtes André Mocquereau, die eine Vielzahl von Titeln nennt. Schließlich noch der Hinweis auf eine abseitig scheinende Frage, die jedoch weit über die mittelalterliche Musikgeschichte hinausgewirkt hat. Georges Benoît-Castelli widmet der Antiphon „*Ecce nomen domini Emmanuel*“ eine längere Abhandlung, aus der hervorgeht, daß diese in die volkstümliche Weihnachtsfeier (Kindelwiegen) hineinreichende Antiphon, deren Einheit gekünstelt ist, sich aus drei Elementen zusammensetzt, einem sehr alten und unabhängigen Grundbestand (im Antiphonar von Compiègne, 9. Jahrhundert, erstmals erwähnt), einer Hinzufügung des 15. Jahrhunderts, die nie allein, sondern nur als Parasit auftritt, und einem weiteren Anhängsel aus einem Tropus zum Introitus der 2. Weihnachtsmesse. Der Verf. weist sechs Melodiegruppen zum ersten Element nach, wovon die böhmisch-österreichische jenen bekannten Zusatz zeigt, der in *Mf* 9 (1956, S. 257 bis 262) an einem extremen Beispiel untersucht

wurde. So enthüllt sich die überraschende Geschichte einer Symbiose, denn „*l'antienne Ecce nomen Domini du Processionnal monastique paraît-elle être le produit d'un harmonieux assemblage de ces éléments divers pris dans la liturgie et dans le chant populaire*“.

Man darf einer solchen Publikation wahrhaft noch viele Nachfolger wünschen!

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Hermanus A. P. Schmidt S. J.: *Hebdomada Sancta. Volumen Alterum. Fontes Historici, Commentarius Historicus. Casa Editrice Herder, Romae-Friburgi Brisg.-Barcinone 1957. 758 S.*

Das in zwei Bänden erschienene lateinische Werk des Liturgikers an der Pontificia Università Gregoriana bietet eine sehr umfangreiche wissenschaftliche Untersuchung der 1956 für die römisch-katholische Kirche als verpflichtend vorgeschriebenen neuen Karwochenliturgie. Während im ersten Band die verschiedenen Fassungen der liturgischen Texte einander gegenübergestellt werden, enthält der vorliegende zweite Band neben einem hervorragenden quellenkundlichen Teil u. a. den Abdruck aller in den zahlreichen Quellen befindlichen Textformen sowie einen historisch-kritischen Kommentar. Handelt es sich hier um Ausführungen, deren Beurteilung Fachleuten auf dem Gebiet der Liturgik vorbehalten bleiben muß, so findet der dem zweiten Band beigegebene Exkurs über die Gesänge der Karwoche unser besonderes Interesse (vgl. IX. *Cantus Gregorianus*, p. 901—950).

In mehreren Abschnitten bemüht sich der zur Bearbeitung dieses Teiles herangezogene Verfasser (Helmut Hücke) um eine intensive kritische Untersuchung des gregorianischen Melodiengutes der Heiligen Woche. Hervorgehoben sei der *Brevis conspectus scientiae cantus Gregoriani*, in welchem Hücke die historische Entwicklung des Chorals und seiner Einzelformen (Antiphon, Sequenz usw.), vor allem jedoch seiner Traditionen zusammenfassend darstellt. Weitere Kapitel bringen eine z. T. ausführliche Erläuterung sämtlicher Gesänge. Dabei beschäftigt sich der Autor besonders mit der Analyse ihrer formalen und melodischen Struktur. Den Abschnitten selbst liegt eine stattliche Anzahl wertvollen Quellenmaterials zugrunde. Fragt man nach dem Wert der Untersuchung für die Chorforschung, so ist dieser in der

Tatsache zu suchen, daß hier eine in sich geschlossene Abhandlung über die gregorianischen Gesänge, wie sie sich im Zusammenhang der Karwoche darbieten, vorliegt. Leider wurden, wie aus dem Corrigenda-Verzeichnis hervorgeht, mehrere Stellen des laufenden Textes geändert, wodurch das Lesen eine nicht unwesentliche Behinderung erfährt. Karl-Werner Gumpel, Freiburg i. Br.

Antoine Auda: Barthélemy Beaulaigue, poète et musicien prodige. Textes français établis et annotés par André Goosse. Chez l'auteur: 90, avenue du Val d'Or, Woluwe-St-Pierre (Bruxelles). [1957]. 6 Tafeln, 239 gezählte S.

Barthélemy Beaulaigue, dessen Gesamtwerk hier in einem schmalen Band vorgelegt wird, war der Musikforschung bisher eher als Anlaß und Randfigur eines Lyoner Verlegers denn als Dichter-Komponist bekannt. Die Streitigkeiten der Lyoner Verleger — für das Geschäftsgebaren mancher Mitglieder dieser Zunft in der ersten Blütezeit des französischen Notendrucks höchst aufschlußreich — sind ausführlich dargestellt worden (Claude Dalbanne, *Robert Granjon, imprimeur de musique*, Gutenbergjahrbuch 1939, 226 ff.); der Würdigung des fünfzehnjährigen Komponisten, von dem wir noch immer nicht mehr wissen, als daß er etwa 1542 geboren wurde und seit mindestens 1552 bis mindestens 1559 Chorknabe an der Kathedrale von Marseille war, stand die Unzugänglichkeit seiner Werke entgegen. Die vorliegende Ausgabe zeigt nun allerdings, daß der Kuriositätswert dieser Werke — Beaulaigue war offenbar einer der ersten, vielleicht der erste Wunderknabe der Musikgeschichte — das ästhetische und historische Interesse wohl weiterhin überwiegen wird und daß François Lesure durchaus im Recht war, als er zumindest Beaulaigues Chansons mittelmäßig und ihre Veröffentlichung durch Granjon eine verlegerische Spekulation auf den damals wie heute sicheren Wunderkind-Effekt nannte (MGG II Sp. 1055).

Die 13 *Chansons nouvelles*, 1558 gedruckt, stehen noch ganz in der Tradition der späten seconde rhétorique und ihrer Komponisten, vor allem Claudins de Sermisy. Die Texte, Zehn- und Elfsilbler mit wechselnder Zeilenzahl und Strophenform, reihen traditionelle Inhalte geläufig und ohne literarische Präention auf; die üblichen Künstlichkeiten der Schule spielen eine beschei-

dene Rolle (einfache und auf mehrere Silben erweiterte leoninische Reime; rime redoublée in Nr. 4; rime equivoquée in Nr. 2). Musikalisch herrscht die Sermisysche „Normalform“ A A B C . . . A A (Nr. 3, 9, 12, 13; in 9 und 12 wird die Reprise des A-Teils leicht variiert eingeführt) oder A A B C . . . X X (Nr. 1, 2, 5–8, 11). Nur Nr. 4 und 10 sind durchkomponiert und wiederholen einzig den Satz der letzten Textzeile als formale Schlußbegründung. Ebenso wie die Form entspricht auch die Satztechnik dem normalen Bild der Pariser und Lyoner Chanson vor der Jahrhundertmitte. Vollstimmiger, akkordisch-syllabischer Satz überwiegt, Auflockerungen und Imitationen sind selten, alternierende Duos als Nachklang der Josquinzeit finden sich fast gar nicht mehr (Nr. 3, Takt 67–71). Die Schultypik hat durchaus das Übergewicht über etwaige personalstilistische Züge, die am ehesten negativ zu fassen sind: statt der melodischen und formalen Kürze und Pointiertheit, die man an den besten Werken der Gattung kennt, zeigen die meisten Sätze Neigung zu Weitschweifigkeit der Anlage und Uniformität des Ausdrucks. Die Textzeilen werden gern durch Brevensakkorde oder Generalpausen pedantisch gegeneinander abgesetzt; häufig eingeschobene Tripla-Episoden dienen weder der Textausdeutung noch der Form, sondern offenkundig der ostentatio eines bescheidenen ingeniums; die Melodik wirkt engschrittig-gedrückt und wenig charakteristisch, und nur stereotype Läufe und Figuren greifen gelegentlich weiter aus. Einzig die beiden durchkomponierten Sätze zeigen Anläufe zu einem eher ausdruckshaften als darstellenden Textverständnis. Nr. 4 ist eine kriegerische Programm-Chanson mit Fanfarenmotiven und aufgeregter Semiminimen-Deklamation à la Jannequin (dem „wogenden“ Melisma des Superius T. 78–80 und 90–92 ist angesichts dieser programmatischen Tendenz weit eher „mer“ als das nichtssagende „que“ in der Textlegung zuzuordnen; hier hätte der Hrsg. emendieren dürfen). Nr. 10 münzt den Mensurwechsel 3— zur effektvollen Ausdeutung der Text-Antithetik („Rir' il me faut — Plourant ainsi“) aus. Bedeutender als die recht konventionellen und trockenen Chansons scheinen die 1559 gedruckten 14 Motetten zu 5–8 Stimmen, obwohl auch in ihnen Beaulaigues Neigung zu formelhafter und schweifender (hier stark choralgesättigter) Melodik und weitschwei-

figer Formgebung deutlich ist. Satztechnisch reproduzieren die Werke in etwa Gomberts Motettentyp auf einer bescheideneren Stilebene (ausgedehnte Imitationsfelder, verschleierte Zäsuren, Verzicht auf satztechnische und ausdrucksmäßige Kontraste). Ganz fremd ist Beaulaigue dagegen die formale Konzentration durch Refrainbildungen: Wiederholungen kurzer Schlußabschnitte sind sehr selten (Nr. 1), und die große Refrainform zweiteiliger Werke (aB/cB) fehlt auch dort, wo der Text sie fordert (Nr. 6). Zwei Sätze konservieren das alte Tenormotetten-Prinzip in der um 1550 noch zeitgemäßen Variante der „pes“-Konstruktionen. Nr. 3 bringt zum Motettentext „Aperi oculos tuos, Domine, et vide afflictionem nostram“ den Anfang der Friedensbitte „Da pacem“ im Tenor I viermal nacheinander auf *a*, *d'*, *a* und *d'*, wobei die Taktzahlenverhältnisse von Pausen und Durchführungen isometrisch geordnet sind (18 — 17 — 6 — 17 — 18 — 17 — 6 — 17). Nr. 11 bringt ganz ähnlich, nur ohne Isometrie, im Tenor II den Anfang des Engelsgrußes „Ave Maria“ (Liber usualis, S. 1679) zum Motettentext „Hodie Maria Virgo coelos ascendit“. Die letzte Motette der Sammlung führt schließlich als Beleg ungewöhnlicher technischer Meisterschaft einen Rätselkanon vor, der in motu contrario aufzulösen ist. Hier wie in den übrigen Motetten zeigt sich bei allen Mängeln und gelegentlichen Ungeschicklichkeiten (Oktav- und Quintparallelen) eine Sicherheit im technischen Detail, die ein eindrucksvolles Bild vom Niveau der Marseiller Maîtrise (über die wir leider nichts Genaueres wissen) und von dem ungewöhnlichen, offenbar nie zur vollen Reife gelangten Talent des fünfzehnjährigen Wunderknaben gibt. Leider entspricht die Ausgabe technisch nicht immer den wissenschaftlichen Anforderungen. Die Vorbemerkungen des musikwissenschaftlichen wie des literarhistorischen Hrsg. machen keinen über kurze Bemerkungen hinausgehenden Versuch zur historischen und ästhetischen Einordnung der Kompositionen und ihrer Texte; Josquin und Pierre de La Rue jedenfalls (S. 6) dürften als Vergleichsobjekte bei einem südfranzösischen Komponisten der Jahrhundertmitte kaum in Betracht kommen. Bei den Motetten vermißt man den Nachweis der Text- und Melodievorlagen, Hinweise wie „Les thèmes grégoriens traités avec adresse, sous des formes diverses et dans un style rigoureux,

prouvent la solidité de ses connaissances“ (S. 7) und gelegentlich „*Thème grégorien*“ im Notentext bilden dafür nur einen unvollkommenen Ersatz. Der Abdruck der beiden achtstimmigen Motetten bei Montanus (*Thesaurus* I, 1564) wird nur erwähnt, aber textkritisch nicht ausgewertet; man hätte gern erfahren, ob es sich um einen bloßen Nachdruck oder um eine selbständige Ausgabe handelt. Von der Möglichkeit, die Chansons für Leone Strozzi (Nr. 4, 6 und 7) und die Festmotette für den Kardinal Karl von Lothringen (Motette 1) annähernd genau zu datieren, ist kein Gebrauch gemacht worden. Die Chansons müssen spätestens Ende 1552 komponiert sein, da Strozzi von 1553 bis zu seinem Tode in Italien war; Nr. 6 („*pour ledict Seigneur de Capue au despartir de la Prouence*“) nimmt vielleicht sogar Bezug auf Strozzi's Ausfahrt nach Malta im September 1551 (*Enciclopedia Italiana* 32, S. 863 f.) — der Komponist war damals also noch nicht einmal 15, sondern erst 9 bis 10 Jahre alt! Die Motette für den „*Cardinal de Lorraine, passant par Marseille allant à Rome*“ muß kurz vor der Einschiffung des Kardinals in Toulon (ca. 20. Oktober 1555) entstanden sein (René de Bouillé, *Histoire des Ducs de Guise*, I, Paris 1849, S. 335. Das Jahr 1555 nennt auch Lesure in MGG I Sp. 1467, ohne Beleg).

Der Hrsg. verwendet moderne Schlüssel, läßt aber die Notenwerte unverkürzt und setzt gepunktete Taktstriche, wodurch zahlreiche Aufspaltungen und Überbindungen größerer Werte nötig werden. Für eine „*séparation . . . purement visuelle, sans intention rythmique ou autre*“ (S. 11) wären Mensurstriche zwischen den Systemen zweifellos günstiger gewesen. Sehr verwirrend wirkt die inkonsequente Bezeichnung des oktavierten Violinschlüssels: während er in den Chansons wie üblich in jeder Akkolade mit einer 8 versehen wird, erscheint er in den Motetten (ohne Begründung) nur am Beginn jedes Werkes mit, sonst ohne 8. Unpraktisch ist ferner das Verfahren, vor jedem Werk zwar die originalen Schlüssel und Mensurzeichen anzugeben, danach aber statt der ersten Note und der entsprechenden Pausen stets eine Brevis auf der Höhe des Stimm-Einsatzes (also eine Art Custos in Brevis-Form) zu setzen. Die Möglichkeit, etwaige Verkürzungen der Werte auf den ersten Blick zu erkennen, ist damit ausge-

schlossen, und da auch sonst kein Hinweis über Verkürzungen gegeben wird, muß man zu den Faksimiletafeln greifen, um festzustellen, daß die Notenwerte offenbar stets unverkürzt geblieben sind.

Der Text selbst erscheint bis auf einige Druckfehler einwandfrei (S. 61 T. 38, S. 63 T. 83 und S. 78 T. 6 muß das Kreuz über dem System, nicht vor der Note stehen; S. 115 T. 50 ff. Text „*ex*“, nicht „*et*“; S. 123 T. 58 ist über dem Tenor II ein überflüssiges *b* zu streichen; S. 156 T. 136 lautet der Tenor *a*, nicht *g*). Problematisch wirkt dagegen die Akzidentiensetzung des Hrsg., die — über das übliche und wohl unvermeidliche Maß an Differenzen, subjektiven Entscheidungen und Unsicherheiten hinaus — weder konsequent noch überzeugend durchgeführt scheint. Einige extreme Fälle seien herausgegriffen: S. 37 T. 107 und 115 entstehen durch *b* im Baß Querstände zum Alt, ebenso S. 58 T. 77 zum Superius. S. 60/61 sind sämtliche *b*-Zusätze überflüssig, führen Querstände herbei und stören die notengetreue Imitation (an anderen Stellen setzt der Hrsg. ausdrücklich Vorzeichen, um solche „Wörtlichkeit“ der Imitation zu gewährleisten). Überflüssig (und inkonsequent gesetzt, vgl. *b* gegen *h* T. 131¹) sind die *b*-Zusätze S. 120 1. Akkolade; ebenso überflüssig ist die Alterierung von *e* zu *es* (gegen *a* im Superius) S. 235 T. 118. Nicht vertretbar ist ferner die Chromatisierung *es-d-cis* (aus *e-d-c*) S. 100 T. 66—67. Die Dur-Aufhellung am Schluß der Motette 13 (S. 227) wäre, wenn man sie überhaupt vertreten will, mit dem gleichen Recht S. 80, 85, 90 oder 190 anzuwenden, die Auflösung des Quartvorhaltes zur großen Terz (Motetten 1, 3, 6, 7, 8 usw.) auch am Schluß der 2. Motette (S. 120). Einige Akzidentien fehlen, wo sie stehen müßten (S. 41 T. 88² Superius *b*; S. 176 T. 105 Sup. Kreuz, ebenso wohl auch S. 73 T. 2 und 21 analog T. 18); auch Parallelstellen untereinander sind unterschiedlich behandelt (S. 73 T. 11 und 76 T. 90; S. 81 T. 7 und 82 T. 28).

Es bedarf freilich kaum der Erwähnung, daß solche technischen Mängel den Wert der Ausgabe, die das einzige bisher bekannt gewordene künstlerische Dokument der *Maîtrise* von Marseille und zugleich eine musikhistorische Kuriosität ersten Ranges für die Forschung erschließt, nur unwesentlich beeinträchtigen.

Ludwig Finscher, Göttingen

Syntagma Friburgense: Historische Studien Hermann Aubin dargebracht zum 70. Geburtstag am 23. 12. 1955. Jan Thorbecke Verlag Lindau und Konstanz 1956. 359 S. Mit vorliegender Festschrift wurde der 70jährige Historiker Aubin geehrt, der nach einem an vielseitigen und intensiven wissenschaftlichen Leistungen reichen Leben nun noch durch Begründung des Herder-Forschungsrats und des Herder-Instituts in Marburg das Fundament zur Wiederaufrichtung der deutschen Ostforschung gelegt hat. So stehen unter den Beiträgen des schönen Bandes sinnvollerweise auch zwei bemerkenswerte Arbeiten zur musikalischen Osteuropakunde. Walter Salmen nimmt (S. 235—242) *Die internationale Wirksamkeit slawischer und magyarischer Musiker vor 1600* zum Gegenstand einer kleinen Skizze. Die aus zahlreichen älteren und neuen Arbeiten zur Musik- und Literaturgeschichte, Landes- und Ortsgeschichte wie archivalischen Publikationen gesammelten Angaben über das Auftreten polnischer, böhmischer und ungarischer Musikanten (*joculatores, histriones*) an den Höfen und in den Städten Deutschlands und Westeuropas verbindet der Verf. mit zeitgenössischen Hinweisen auf die Besonderheit ihrer Instrumente und Vortragsweise zu einem anziehenden und farbenreichen Bild, das ahnen läßt, welche Bedeutung den „Fahrenden“ aller Art für den Kulturaustausch im Mittelalter zukam. Wir sehen daher mit begreiflicher Spannung der möglichst baldigen Publikation einer großen Quellenarbeit des Verf. zum gleichen Problem auf europäischer Basis entgegen.

Walter Wioras Studie über *Die sogenannten nationalen Schulen der osteuropäischen Musik* (S. 301—322) setzt bei der Kritik der schlagworthaften Bezeichnung an und entwickelt daraus eine eindringliche Diskussion der weitverzweigten Problematik, die sich hinter der Neuartigkeit bestimmter Partien der Kunstmusik der Polen (Chopin), Russen (bes. Mussorgskij), Böhmen (Smetana) und Ungarn (bes. Bartók) verbirgt. Er erblickt darin zu Recht eine Teilerscheinung jenes Erwachens der Völker zum Bewußtsein ihrer sprachlichen, geschichtlichen und kulturellen Eigenart, das im Renaissancezeitalter in Italien anhub, allmählich durch Europa wanderte und im 20. Jahrhundert auf den ganzen Erdkreis überzugreifen be-

gann. Die fraglichen Musikphänomene sind einander darin verwandt, daß sie alle an Denkmäler der musikalischen Vergangenheit des eigenen Volkes oder an die schriftlos überlieferte Volksmusik anknüpfen; die Verehrung, mit der das geschieht, macht die nationale Grundhaltung des Vorgangs deutlich. Darzutun, daß die hierbei hervortretenden Stilmerkmale nicht „national“ im engeren Sinn sein müssen, vielmehr zu erheblichem Teil in „pränationalen“, beispielsweise kulturkreisbestimmten Grundschichten oder in übernationalen Epochenstilen wurzeln können, ist ein Hauptanliegen des Verf. Er läßt sich durch diese weite Sicht freilich den Blick für das Nähere nicht trüben, nämlich für die Tatsache, daß es doch eben die romantische Begeisterung für das eigene Volkstum war, was den neuartigen, frischen Ton veranlaßte und zum Eindruck einer „nationalen Schule“ führte, mochten die Werke im einzelnen noch so heterogene Elemente enthalten, bei Chopin beispielsweise „nationalisierte europäische Grundformen“, bei Mussorgskij die genial ungeschlachte Nachbildung von „Tonfällen einzelner Typen und Gemeinschaften“, von „Wesenszügen menschlicher Grundschichten“. Das dabei nicht eine eng „nationale“ Musik resultieren muß, zeigt beispielhaft das besonders liebevoll behandelte Schaffen Bartóks, das doch für die Kunstmusik einen Einbruch folkloristischer Elemente von radikaler Konsequenz bedeutete. Der Akzent liegt jedoch nicht auf dem speziell „Magyarischen“, „Rumänischen“ oder „Bulgarischen“, sondern auf der Intensität und Tiefe der Einverleibung urtümlicher Gestaltprinzipien in die musikalische Hochkunst und der damit bewirkten Erneuerung ihrer innersten Struktur. Die Einheitlichkeit von Bartóks Werk trotz dessen Verwurzelung in sprachlich so verschiedenen Völkern scheint dem Verf., wenn wir ihn recht verstehen, für eine Verwandtschaft dieser osteuropäischen Nationen in ihren „Grundschichten“ zu sprechen.

Er betrachtet daher konsequenterweise das Problem auch noch unter dem Aspekt des „Ost-West“ und gelangt zu dem Ergebnis, daß das Phänomen der „nationalen Schulen“ im osteuropäischen Musikschaffen nicht zu trennen ist von der Existenz eines Gefühls von Jugendfrische und eines Sendungsbewußtseins, das die Völker trotz ihrer ethnischen Verschiedenheit, ja nationalen Ge-

gensätzlichkeit, doch irgendwie gegenüber dem „alten“ Westen verbindet, mögen auch derlei Empfindungen heute mit politischen und ideologischen Momenten zu einem unentwirrbaren Geflecht verfilzt sein. Der abschließenden „universalgeschichtlichen“ Deutung endlich erscheint das Spezialphänomen der „nationalen Schulen“ als Teil eines Weltvorgangs, der sich „in anderen Phasen und Fassungen“ ebenso in anderen Weltteilen abspiele, und der „ebenso wie die Nationen auch Kulturkreise, Schichten und Stilgemeinschaften verschiedener Größenordnung“ betreffe. Die sachlich aufschlußreiche und geistig anregende Studie, die man auf dem Hintergrund einer größeren Arbeit des Verf. sehen muß (*Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1958), läßt klar die tiefe Neigung zur Herausstellung „weltweiter“ Zusammenhänge und zur Systematisierung der Erscheinungen erkennen, was vielleicht nicht jedermann zusagt. Der Gefahr einer zu schematischen Vereinfachung entgeht der Verf. jedoch durch die ständige Bereitschaft zur dialektischen Gegenthese da, wo die mit einer Fülle von konkreten Data ständig in Evidenz gehaltene historische Realität solches erfordert. Georg Reichert, Tübingen

Anthony van Hoboken: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd. 1 [nebst] Beil. Mainz: Schott (1957). XXI, 848 S.

Für die Erstellung neuer thematischer Kataloge haben sich die Jahre nach 1945 — was für die besonders schwierigen Arbeitsverhältnisse der deutschen Musikwissenschaft nachdrücklich betont werden muß — als überaus fruchtbar erwiesen. Wenn ich zum Erscheinen des von Hans Halm abgeschlossenen Kinskyschen Beethoven-Katalogs, wissenschaftlich gesehen, von einem „*Stück Idealismus*“ sprechen durfte, der sich „unter schwierigsten äußeren Bedingungen“ zu bewähren hatte (Mf. IX, 1956, 487), so könnte jeder den Verf. des längst erwarteten, nunmehr mit seinem ersten Band vorliegenden thematischen Katalogs der Werke Haydns um die unvergleichlich großen Möglichkeiten beneiden, die ihm zur Erlangung seines Materials zu Gebote standen.

Da ist vor allem seine eigene umfangreiche Sammlung musikalischer Erst- und Frühdrucke zu nennen. Des weiteren konnte van Hoboken nach Ausweis seines Arbeitsberich-

tes im Vorwort (XVIII) nicht weniger als 60 Sammlungen in Europa und Amerika selbst aufsuchen. Hinzu kommen die heute z. T. verbrannten Haydnbestände in 48 österreichischen und süddeutschen Bibliotheken und Stiftungen, die E. F. Schmid für ihn zwischen 1937 und 1939 aufgenommen hat, endlich die Auskunftserteilung einer sehr großen Zahl von Bibliotheken und Privatpersonen. Mit berechtigtem Stolz kann v. H. diese stattliche Zahl besonders günstiger Umstände nachweisen, von denen die Vorbereitungen zu seinem thematischen Katalog immer wieder begleitet waren. Aber diese nüchterne Statistik drückt doch nur nach ihrem äußeren Umfang eine Arbeitsleistung von Jahrzehnten aus, der als solcher niemand seine größte Hochachtung versagen wird. Was jedoch aus jenen Zahlen niemals abzulesen sein wird, sind die inneren Schwierigkeiten der bei Haydns künstlerischem Vermächtnis so besonders verwickelten Quellenlage, es ist die ganze Problematik der Überlieferungsgeschichte, an der zum guten Teil die ältere Haydn-Gesamtausgabe gescheitert ist und mit der sich auch die neue ständig auseinandersetzen muß. Gerade damit wird dieses neue Werkverzeichnis zu einem Modellfall für die Erkenntnis, daß es verbindliche Normen für die Herstellung von thematischen Katalogen niemals geben kann, daß jeder aus der Eigengesetzlichkeit des von ihm zu erfassenden Materials erwachsen muß, nicht zuletzt auch aus der individuellen Einstellung des Verf. zu seiner Aufgabe, wobei im vorliegenden Falle nicht zu übersehen sein dürfte, daß v. H. selbst Sammler ist.

Zu einer Würdigung dieses neuen Katalogs muß natürlich auch seine Vorgeschichte herangezogen werden. Der Verf. ist keineswegs auf einem geraden Weg auf ein vorgezeichnetes Ziel zugeschritten. Im Zusammenhang mit der Gründung des „Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften“ an der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek („Stiftung van Hoboken“) begann er, seine Privatsammlung auf die Komponisten zwischen Bach und Brahms zu spezialisieren und empfand dabei das Fehlen bibliographischer Hilfsmittel für Haydn besonders schmerzlich. Er begann dann, eine Kartothek der ihm bekannt gewordenen Haydn-Drucke mit Incipits anzulegen. Ziel dieser Arbeit war ein Sonderband zum geplanten Katalog seiner Erst-

drucksammlung mit einem Verzeichnis der Haydn-Drucke aus eigenem Besitz und darüber hinaus. Daraus entwickelte sich dann in einem weiteren Arbeitsgang nach dem 2. Weltkrieg der thematische Katalog mit Vervollständigung der Incipits, mit Nachweis der Eigenschriften, der wichtigsten Abschriften und mit Erweiterung der Kenntnisse über möglichst alle Drucke sowie mit einer dokumentarischen Unterbauung des für jedes Werk und jede Werkgruppe Wissenswerten durch Briefe, Biographisches, Verlagsanzeigen usw. Schon einmal war aus einem solchen Nebenergebnis eigener Sammeltätigkeit ein heute noch grundlegendes Arbeitsinstrument für die Forschung entstanden. Man darf an E. L. Gerbers *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* denken, das aus biographischen Notizen zu einem geplanten alphabetischen Verzeichnis der „Tonkünstler-Bildnissammlung“ des Verf. hervorgegangen war.

Um ganz kurz mit der Gesamtplanung des Werkverzeichnisses bekannt zu machen, ist zu sagen, daß der vorliegende 1. Band ausschließlich der systematisch auf 20 Gruppen verteilten Instrumentalmusik gewidmet ist. In weiteren 11 Gruppen soll dann der 2. Band die Vokalwerke und in einer zwölften die von Haydn bearbeiteten Schottischen und Walisischen Volkslieder behandeln sowie Tabellen und Register bringen. Vorgesehen ist noch „eine systematisch geordnete Übersicht über die in Haydns Werken vorkommenden Motive“.

Zwangsläufig ergab sich die systematische Einteilung des gesamten Materials nach Werkgruppen, da eine durchgehende chronologische Ordnung undurchführbar gewesen wäre. Die Eigenschriften mit Angabe wenigstens des Entstehungsjahres, ganz selten auch des genauen Datums, sind in der Masse des Überlieferten durchaus in der Minderzahl. Immerhin hat der Verf. die in schon bestehenden Verzeichnissen vorgefundenen chronologischen Ansätze aus den Serien I, XIV und XX der alten Gesamtausgabe und die von J. P. Larsen (*Drei Haydn-Kataloge*, 1941) für die Klaviertrios vollzogene Ordnung beibehalten können. Soweit derartige Anhaltspunkte für die chronologische Folge innerhalb der Werkgruppen nicht zur Verfügung standen, legte v. H. Haydns eigenes Werkverzeichnis von 1805 zugrunde, und wo auch dieses versagte, numerierte er selbständig.

Es ist kürzlich gelegentlich einer Würdigung dieses Katalogs der Gedanke ausgesprochen worden, es gäbe heute „noch keine Haydn-Philologie auf breiter Basis“ (H. Heckmann, *Musikwissenschaftliche Unternehmungen in Deutschland seit 1945* in *Acta musicologica*, XXIX, 1957, 85). So unzureichend freilich, wie es nach S. X in v. H.s Vorwort scheinen könnte, sind die Grundlagen der neueren Haydnforschung nun doch nicht, auf denen ein thematischer Katalog mit echten wissenschaftlichen Ansprüchen aufbauen müßte. Pohl-Botstibers dreibändige Haydnbiographie (1875—1927) wird vom Verf. an erster Stelle genannt. Daß dieses Werk, dessen Verdienste um die Haydnforschung nicht bestritten seien, auf weite Strecken hin immer wieder als einzige Literatur zu den einzelnen Stücken zitiert wird, mag etwas merkwürdig berühren. Wichtig für die Haydnforschung scheint mir dagegen der Hinweis auf „Tausende von Zetteln“ mit Notizen Pohls zu sein, die dem Verf. die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ zur Verfügung gestellt hatte. Sie lassen, so möchte man v. H. glauben, darauf schließen daß Pohl selbst neben seiner Biographie einen thematischen Katalog plante. „Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das enorme Material, das hier zum erstenmal von einem einzelnen zusammengetragen wurde, diesem über den Kopf gewachsen ist“ (Vorwort X). Irgendwie bestätigt sich dann auch von dieser Seite her Ph. Spittas Auffassung von Pohls Haydnbiographie (*Zur Musik*. 16 Aufsätze, 1892, 159), sie sei „keine historische, auch keine biographische, sondern mehr eine antiquarische Arbeit“.

Nach Pohl zitiert v. H. beim allgemeinen Hinweis seines Vorwortes auf die benutzten Hilfsmittel als einzigen Aufsatz den Sandbergers *Zur Entstehungsgeschichte von Haydns „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“* (so heißt er genau und ist überdies auch in dessen *Ausgewählten Aufsätzen zur Musikgeschichte*, 1921, abgedruckt). Warum gerade dieser Aufsatz als einziger an dieser bedeutsamen Stelle des Vorworts hervorgehoben wird, bleibt unverständlich. Was soll man aber dazu sagen, wenn hier Larsens Hauptwerk so zitiert wird: *Die Haydn-Überlieferung* (1939, mit einem Anhang 1942)? Mit diesem sogenannten Anhang kann doch nur die 1941 selbständig erschienene Faksimileausgabe der drei Haydn-Kataloge gemeint sein, in der Ab-

kürzung dann auch unzutreffend mit *LAnh* bezeichnet. Immer wieder muß man übrigens im Verlauf des thematischen Katalogs feststellen, daß die weitreichenden Verdienste Larsens nicht immer genügend zur Geltung kommen, dem H. C. Robbins Landon sein Buch *The Symphonies of Joseph Haydn* (1955) als dem „*Father of modern Haydn research*“ gewidmet hat. So kann man, um nur dies anzudeuten, in der Einleitung zur Gruppe I, Symphonien, unmöglich von Sandbergers fragwürdiger „*Münchener Haydn-Renaissance*“ sprechen (S. 1 f.), ohne hier gleich die Widerlegung seiner Versuche durch Larsens Polemik in den *Acta musicologica* und in der Zeitschrift für Musik zwischen 1935 und 1937 zu erwähnen. Daß Landons verhältnismäßig spät (1955) erschienenes Buch für v. H.s „*Katalogarbeit nicht mehr ganz berücksichtigt werden*“ konnte, ließe sich verstehen, wenn nicht das „*Frühjahr 1957*“ datierte Vorwort des Haydn-Katalogs an die Möglichkeit denken ließe, daß doch noch mehr von Landons Ergebnissen während der Drucklegung hätte eingearbeitet werden können. Das sei nun einmal dahingestellt, aber es dürfte doch eine Ungerechtigkeit dem höchst verdienstvollen jungen Haydnforscher gegenüber bedeuten, wenn man diese erste umfassende Monographie über den Sinfoniker Haydn, die man mit Recht „*in der quellenkritischen Arbeit geradezu beispielhaft*“ genannt hat (H. Wirth in *Mf.* IX, 1956, 471), in einem Rechenschaftsbericht über benutzte Hilfsmittel mit einem trockenen Zitat abtut.

Aus der Quellenlage ergab sich von selbst, daß das in einem thematischen Katalog der Werke Haydns zu verarbeitende Material alles andere als einheitlich beschaffen sein konnte. Es zerfällt in drei Schichten: die als authentisch geltenden Werke, dann „*solche Werke, deren Echtheit aus guten oder traditionellen Gründen angenommen werden kann*“, endlich die zweifelhaften oder nachweislich unechten Werke, wobei für die Festlegung bestimmter oder wahrscheinlicher anderer Komponisten Landon bei den Sinfonien bereits die beste Vorarbeit geleistet hatte.

Bei der Anerkennung der Echtheit „*aus guten oder traditionellen Gründen*“ wird man manche Bedenken erheben müssen. Ich greife nur zwei Fälle heraus. Die sattsam bekannte *Kindersinfonie* (bzw. „*Berchtolsgadener Sinfonie*“) erscheint in Gruppe II unter Nr. 47

mit Stern, also unter den nach Meinung des Verf. als echt anzunehmenden Werken. E. F. Schmid hatte das Stück (Mozart-Jahrbuch 1951, 69 ff.) Leopold Mozart zugesprochen, hierzu dann (ebenda 1952, 117 f.) eine Ergänzung gegeben mit Hinweis auf eine von Landon aufgefundene Handschrift, die einen Pater Edmund Angerer als Autor nennt. Eine genauere Untersuchung dieser Handschrift war Schmid damals nicht möglich, doch wird sie, sagt er ausdrücklich abschließend, „*kaum etwas Wesentliches an der bisher einleuchtendsten Zuweisung des Werks ändern, der Zuweisung an Mozarts Vater*“ (S. 118). Damit hat Schmid seine Beweisführung zugunsten L. Mozarts durchaus noch nicht „*entkräftet*“, wie v. H. S. 334 meint, um dann die traditionelle Echtheit der *Kindersinfonie* zu retten, da sie „*wohl immer unzertrennlich mit Joseph Haydns Namen verbunden bleiben wird*“. Die 6 Feldpartien, Gruppe II, Nr. 41–46 mit Stern, deren sechste den von Brahms variierten *Chorale St. Anthoni* enthält, sind in Larsens und Landons Werkverzeichnis ihres Artikels *Haydn* (MGG V, 1889) unter die *Divertimenti* nicht aufgenommen. Marion Scott (*Grove, Dictionary of music and musicians*, 5/1954, IV, 177) stellt die Echtheit in Frage und meint: „*This or the whole work*“ (d. h. die den Choral enthaltende Feldpartie) „*may be by Pleyel*“. V. H. nimmt von dieser Zuweisung kurz Notiz, übersieht aber, daß E. Blom in seinem Artikel *Haydn-Variations* bei Grove in der Echtheitsfrage mit Scott übereinstimmt. Obwohl die einzig erhaltene Abschrift der Feldpartien in der Zittauer Sammlung Exner kaum als authentische Quelle gelten kann, weicht v. H. der Stellungnahme Larsens und Landons sowie Bloms aus. Die von ihm unterstellte Echtheit ist zweifellos auch hier wieder eine aus „*traditionellen Gründen*“, d. h. wohl ein Zugeständnis an den hohen Bekanntheitsgrad der Brahms'schen Haydnvariationen.

Was die zu jedem Werk in breitem Umfang verzeichneten zeitgenössischen Abschriften angeht, so fragt sich, ob hier, alle Wichtigkeit zugegeben, die sie für die Überlieferung von Haydns Frühschaffen haben können, für die spätere Zeit nicht doch zuviel des Guten getan worden ist. Hierzu und auch zur Fülle der aufgeführten Ausgaben hat sich der Verf. selbst nicht ohne Skepsis geäußert, „*daß die zahlreichen Abschriften an sich noch keinen Quellenwert besitzen.*“

In einer späteren, endgültigen Auflage des Katalogs sollte man sich deshalb auf die Abschriften beschränken, deren Authentizität einwandfrei feststeht" (XXV). Und: „Wenn auch für die Ausgaben gilt, daß die Quantität bei weitem nicht der Qualität entspricht, so haben sie einen bibliographischen Wert, der den Abschriften nicht beizumessen ist" (XVII). Jedenfalls bezeugen die unzähligen Abschriften und Ausgaben die wohl beispiellose Verbreitung der Haydnschen Werke zu Lebzeiten des Komponisten, und eben dies dokumentarisch belegt zu haben, ist trotz aller Bedenken, die man gegen ein Zuviel erheben könnte, vielleicht doch nicht das geringste Verdienst des thematischen Katalogs. Daß die Abschriften allerdings nach dem Alphabet ihrer Fundorte verzeichnet werden, schließt jede Möglichkeit aus, sie nach ihrer jeweiligen Authentizität einzuschätzen. Unter den Ausgaben nehmen stets auch die Bearbeitungen einen breiten Raum ein. Hier kann man v. H.s Sammeleifer nur begrüßen, stellt er doch damit ein reiches, vielgestaltiges Material für die Geschichte der Aufführungspraxis zur Verfügung, das vielleicht doch mehr bedeuten kann, als der Kuriositätenreiz einzelner Fälle vermuten läßt.

Die Autographe sind peinlich genau beschrieben unter besonderer Berücksichtigung des durch die vorkommende Bogenfaltung bedingten Zusammenhangs der Blätter. Die wichtigsten Titelblätter unter den Drucken werden konsequent in Versalien wiedergegeben, wodurch letzten Endes aber doch keine diplomatisch treue Aufnahme erreicht werden kann, wenn die Minuskelpartien eines Titelblatts nicht in Erscheinung treten. Die das Druckbild belastende Trennung des eigentlichen Titels vom Impressum durch ein besonderes Zeichen (zwei gegeneinander stehende Doppelwinkel) wäre vielleicht nicht nötig gewesen, da der Eintritt des Impressums doch stets am Auftreten eines Verlagsorts zu erkennen ist.

Über die Notwendigkeit eines Abschnitts *Literatur* in einem thematischen Katalog zu einzelnen Werken oder Werkgruppen kann man durchaus verschiedener Meinung sein. Wenn man sich aber für eine solche Rubrik entscheidet und sie nicht wie in W. Schmieders BWV den Ersatz für eine umfassende Bibliographie der Literatur über die Werke eines Komponisten darstellen soll, so kann die Literaturlauswahl nicht streng, sorgfältig

und durchdacht genug sein. Auf das heute kaum noch vertretbare Übergewicht von Zitaten aus Pohls Biographie wurde schon hingewiesen. Für die jeweilige Literaturlauswahl nennt v. H. (S. XVIII) selbst seinen Maßstab. Bei der bibliographischen Zielsetzung seiner Arbeit lagen „Fragen der Stilkritik und der stilkritischen Echtheitsprüfung“ „außer ihrem Bereich“, „analytische und ästhetische Schriften“ seien daher „in der Rubrik *Literatur* nicht berücksichtigt worden“. Warum wurde dann aber S. 360 unter der umfangreichen Literatur zu den Quartetten nur der vorwiegend gattungsgeschichtlich ausgerichtete Aufsatz Sandbergers ausgewählt, auch dieser übrigens wieder ohne Hinweis auf den Abdruck in dessen *Gesammelten Aufsätzen zur Musikgeschichte*, sowie F. Blumes Arbeit in Jahrbuch Peters XXXVIII mit ihren im wesentlichen stilkritischen Ergebnissen? Zum genaueren Nachweis der Dissertation von Ursin über Haydns Klavierkonzert (S. 814) fehlt der Entstehungsort Wien und der Vorname ihres Verfassers (Friedrich).

Ehrlich bekennt v. H. (S. XI), die Arbeit an seinem Katalog habe manchmal gedroht, seine Kräfte zu übersteigen, Hindernisse mancher Art hätten ihm mitunter den Mut nehmen wollen. Er spricht, wie schon angedeutet (S. XV), von einer „späteren endgültigen Auflage des Katalogs“ und mag sich dabei bewußt sein, wie sehr der Fortgang der neuen Haydnausgabe auch auf sein Unternehmen fördernd einwirken kann. Nachzuprüfen, was das Fernziel einer solchen endgültigen Gestaltung seines thematischen Katalogs nicht nur in grundsätzlichen Fragen, sondern auch für alle Einzelheiten in Hinblick auf Genauigkeit und Vollständigkeit verlangen wird, muß sich der Referent, fern den Quellen, natürlich versagen. Dies hat O. E. Deutsch in *The Music Review*, XVIII, 1957, 330–336 versucht. Es darf hier einmal daran erinnert werden, daß Deutsch beim Erscheinen seines eigenen dokumentarischen Schubertwerkes (Bd. I, 1, 1914, S. II) meinte, die Beschäftigung mit Schuberts Leben sei zuletzt „eine Art Geheimwissenschaft für wenige Forscher geworden, die in die Mysterien seltener Drucke und verborgener Handschriften eingeweiht waren“. Wenn die Haydnforschung, vor allem, was die Kenntnis der Werke angeht, sich bisher in ähnlicher Lage befunden haben sollte, so hat v. H.s Katalog die große Aufgabe erfüllt, die Fäden einer solchen „Ge-

heimwissenschaft“ um Haydn für Forschung und Musikpraxis weithin entwirrt zu haben.

Willi Kahl, Köln

Heinz Becker: Der Fall Heine-Meyerbeer. Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil. Berlin 1958, W. De Gruyter. 149 S.

Diese „*neuen Dokumente*“ sind zum großen Teil dem Nachlaß Meyerbeers entnommen, der, bis 1955 testamentarisch gesperrt, kulturgeschichtlich höchst bedeutsames Material in den von Jugend an geführten Tagebüchern Meyerbeers und etwa 4000 Briefen und Autographen bereitstellt, deren erster Auswahlband, vom Hrsg. Heinz Becker seit Jahren vorbereitet, in Kürze erscheinen soll. B. bietet in diesem, als Vorankündigung anzusehenden Buch u. a. sechs unbekannte Heinebriefe, viele interessante Tagebuchstellen Meyerbeers und andere, für die Aufhellung des bisher unvollständig und falsch dargestellten Verhältnisses Heine-Meyerbeer wichtige Zeugnisse, die sich besonders mit dem verdienten Heineforscher Fr. Hirth auseinandersetzen. B.s Anliegen ist, „*ohne Heine seines menschlichen Verhaltens wegen zu schmähen... darzulegen, wie es wirklich gewesen ist*“. Dafür war, angesichts der geheimnisvollen Wirkung, die der einzigartige Stilist Heine heute noch ausübt, eine wörtliche Wiedergabe seiner Aussage unbedingt geboten.

Nach einer kurzen biographischen Einleitung umreißt das Kapitel *Umwelt* die für das Verhältnis der beiden grundlegenden, durchaus heterogenen Gegebenheiten der Herkunft und Begabung, ihre durch das rassische Schicksal bedingten Gemeinsamkeiten und (mehr noch) ihre Gegensätzlichkeiten. Das hundert Seiten umfassende Hauptstück *Paris* geht zunächst auf die sogenannten Bestechungen Meyerbeers ein und kommt zu dem Ergebnis, daß es stets Meyerbeer war, der von Emigranten, Dichtern und Journalisten um Unterstützung angegangen wurde, die dann sehr begreiflicherweise angesichts der „*korruptiven Pariser Presse*“ seine Parteigänger wurden, wobei die Gutmütigkeit und Hilfsbereitschaft Meyerbeers, aber auch seine Empfindlichkeit und Ängstlichkeit, eine gewichtige Rolle spielen. „*Stets war es Heine, der — mit dem Hinweis auf einen geleisteten Dienst — von dem Komponisten forderte.*“ (S. 34) Das wird nur im einzelnen, soweit heute noch feststellbar, dargelegt,

wobei von Anfang an der Gegensatz des reichen, preußischen, konservativen Welt- und Hofmanns Meyerbeer und des rheinischen, radikalen Sozialisten und wirtschaftlich stets unsichern Emigranten Heine zutage tritt.

Man wird kaum von Freundschaft zwischen den beiden sprechen können, zumal es zweifelhaft ist, ob Heine nicht auch sonst bestenfalls nur ein guter „Kamerad“ war. Den Erdenrest, der dieses Verhältnis zu tragen peinlich machte, zeigt auch Heines Verhalten in seinem Erbschaftsstreit, in dem, wie die Zeugnisse belegen, Meyerbeer hilfreich und großzügig für ihn eintrat — soweit ihm seine Stellung das erlaubte! Gewisse Eitelkeiten und sehr konkrete Geldforderungen Heines, allerdings in einer schwierigen wirtschaftlichen Situation, führen Ende 1845 zum Bruch. Man muß den stolztuenden Brief Heines (S. 87) mit dem männlich entschlossenen Absagebrief Pfitzners an Th. Mann (bei W. Abendroth, *H. Pfitzner*, 1935, S. 260/61) vergleichen, um den Unterschied des Niveaus zu erkennen! Seit dieser Zeit ist, trotz zeitweiliger, sachbedingter Annäherungen, Heine Meyerbeers unversöhnlicher Feind. Zugegeben: Heine brauchte wirklich das Geld (z. T. um Freunden zu helfen), er hatte für seine revolutionäre Gesinnung Opfer gebracht, er war verbittert, er trug sein schweres Leiden tapfer, ja mit Humor. Zugegeben auch, seine Geldforderungen waren nicht als geradezu erpresserisch zu werten, sie waren, als zeit- oder ortsbedingt, verständlich, womöglich entschuldbar. Trotzdem — die Art, wie Heine seine Feindschaft gegen Meyerbeer in Plagiatsverdächtigungen und hämischen Andeutungen intimster Schwächen äußert, ist keine „Lausbüberei“ mehr, kein burlesker Spaß — sie enthüllt einen nahezu aretinesken Charakter, über den ein schlichter Mensch und wahrhaft großer Lyriker (Mörike zu Storm) urteilte: „*Er ist ein Dichter ganz und gar, aber mit eine Viertelstund könnt ich mit ihm leben wegen der Lüg seines ganzen Wesens.*“

Über Heines „*Begabung zu intuitivem Musikerfassen*“, verbunden mit der Neigung zum „*Hinübergleiten ins Visuelle*“ (S. 133 ff.) spricht B. einsichtsvoll und bringt z. T. Neuartiges, und doch reicht der Musikschritsteller Heine nicht an Spitteler und Th. Mann heran, von Nietzsche ganz zu schweigen, dessen im Grunde vornehmer Charak-

ter noch in den halbwahnsinnigen späten Haßausbrüchen gegen Wagner erkennbar bleibt.

Alles in allem: Ein hervorragend geschriebenes und gestaltetes, notwendiges und wahrhaft lesenswertes Buch.

Reinhold Sietz, Köln

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke, Neue Reihe, Band I. Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiedergefundenen Drucken 1559—1588, hrsg. von Wolfgang Boetticher. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1956. XLVIII, 188 Seiten.

Wenn sich im Jahre 1956 der Eintritt von Orlando di Lasso in die Münchener Hofkapelle zum 400. Male gejährt hat, so mag dies, verglichen mit den Jubiläen neuerer Meister, welche dieses Jahr für die musikalisch interessierte Welt in besonderem Maße auszeichneten, zunächst als ein Jubiläum geringeren Ranges erscheinen. Seine hervorragende Bedeutung hat es jedoch durch ein Ereignis gewonnen, das von der Musikwissenschaft als Erfüllung eines schon lange offenstehenden Wunsches mit lebhafter Zustimmung begrüßt werden dürfte: mit dem ersten Band der „Neuen Reihe“ ist — nunmehr unter dem Patronat der Académie Royale de Belgique und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften — die seit fast dreißig Jahren unterbrochene Ausgabe der Werke von Orlando di Lasso wieder aufgenommen worden, so daß jetzt Aussicht besteht, das Schaffen dieses großen niederländischen Meisters in absehbarer Zeit vollständig überblicken und damit auch erst in seiner ganzen Bedeutung gebührend würdigen zu können.

Vorliegender Band bietet einstweilen einen insgesamt 27 Werke (37 bei separater Zählung der einzelnen „partes“) umfassenden Nachtrag zu dem bisher von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger edierten Repertoire von Vertonungen lateinischer geistlicher und weltlicher, französischer und italienischer Texte. In mehreren Fällen handelt es sich hierbei um Kompositionen, die, wie der Hrsg. in seinem für die Problematik der Bibliographie und Edition von Lassos Werken aufschlußreichen Vorwort ausführt, zu Lebzeiten Lassos nur in französischen oder italienischen Drucken erschienen und infolgedessen zwar in Westeuropa und Italien verbreitet, den Söhnen Lassos aber, da diese

Drucke in München anscheinend schlecht konserviert wurden, schon nicht mehr bekannt waren und deshalb bei der Zusammenstellung des *Magnum Opus Musicum* unberücksichtigt blieben. Auch offenkundiges Versehen konnte, wie es für das Fehlen der beiden Motetten „*Zachaeae festinans descendente*“ und „*Gloria Patri et Filio*“ in der 2. Auflage der zu Nürnberg gedruckten *Selectissimae Cantiones* zutrifft, die Schuld daran tragen, daß gewisse Werke schon frühzeitig in Vergessenheit gerieten. Andere, wie z. B. die Madrigale dieses Bandes (sämtlich der späten, bisher nur mit verhältnismäßig wenigen Beispielen dieser Gattung vertretenen Schaffenszeit des Meisters zugehörig) lagen bisher nur in unvollständigem Zustand vor. Die vom Hrsg. in zahlreichen europäischen Bibliotheken angestellten Nachforschungen haben somit zu dem überaus erfreulichen Ergebnis geführt, daß der Anteil jener Werke, die wegen des Fehlens einzelner Stimmbücher auch weiterhin nicht zu edieren sind, nunmehr auf ein Minimum reduziert und das uns vorliegende Corpus von Kompositionen Lassos beträchtlich vermehrt worden ist. (Dankenswert auch der auf S. XVI gegebene Hinweis auf einen einstweilen nur seinem Titel nach bekannten Druck italienischer Kompositionen Lassos). Daß die neu erschlossenen Quellen auch wichtige Beiträge zur besseren Erkenntnis mancher bisher schon veröffentlichter Werke liefern, erweist der Hrsg. am Beispiel einer hierdurch ermöglichten genaueren Datierung der in Band XIII der alten Gesamtausgabe publizierten Motette „*Da pacem*“, die nicht schon dem Antwerpener Motettenbuch von 1556, sondern erst einer „*mindestens um zwei Jahrzehnte*“ späteren Zeit angehört (s. S. X; eine dritte, der Entstehungszeit nach späteste Vertonung dieses Textes enthält vorliegender Band). Für weitere chronologische Korrekturen, die sich infolge der Entdeckung eines 1565 bei Scotto erschienenen Motettendruckes ergaben, verweist der Hrsg. auf seine in Vorbereitung befindliche Lasso-Monographie, die — wohl als einen ihrer wertvollsten Abschnitte — eine umfassende Bibliographie enthalten wird, auf welche sich auch die hier schon im Vorwort und im Revisionsbericht gebrauchten Siglen beziehen. (Eine übersichtliche Zusammenstellung von Siglen und Titeln zu Beginn des letztgenannten Abschnittes hätte die Benützung einstweilen

merklich erleichtert). Im Anschluß an den Revisionsbericht findet sich (S. XXVI ff.) ein ausführlicher Nachweis der einzelnen Texte (samt deren deutscher Übersetzung); zu Nr. 19/20 sei ergänzend bemerkt, daß auch die Zeile „*Jam parata sunt omnia*“ biblischer Herkunft ist (Luc. 14, 17, liturgisch verwendet innerhalb des Responsoriums „*Homo quidam fecit coenam magnam*“; s. *Cantus Selecti ad Benedictionem SS. Sacramenti*, Paris, Tournai und Rom 1949, S. 24).

Eine ausführliche Würdigung aller in vorliegendem Band neu zugänglich gemachten Werke kann selbstverständlich nicht Aufgabe einer Rezension sein. Doch möchten wir es nicht unterlassen, an dieser Stelle schon auf einige Feinheiten musikalisch-rhetorischer Textausdeutung kurz zu verweisen: so z. B. auf die zu den Worten „*cum maledixerint vobis homines*“ im Superius und Contratenor eingeführten Tonwiederholungen, die hier — gleich den in Lassos Motette „*Junior fui — Declina a malo*“ (G. A. XV, S. 101 ff.) zum Text („*et semen eius quærens panem*“ (Takt 21—24, offenbar als Nachahmung des eintönigen Rufens von Bettlern) oder im 3. Bußpsalm (Vers 7, Takt 15—20) zu den Worten „*et non est sanitas in carne mea*“ eingeführten Tonwiederholungen — einen Sonderfall jener „schlecht“ klingenden „*Redictæ*“ bilden, wie sie bereits von Josquin und seinem (angeblichen) Schüler Coclico zur Darstellung einer „*res tristis*“ verwendet werden. (Siehe hierzu *Musica Disciplina* X, 1956, S. 82, 87, 89, 96). Auch der lang ausgehaltene Vorhalt 6-5 in Takt 39 f. („*omne malum*“) sei hier nochmals genannt. Überdies ist der ganze Takt 30—43 umfassende Abschnitt, dem sonst in dieser Motette herrschenden 2. tonus transpositus gegenüber, als textbedingte *Commixtio* 6. toni zu erkennen (Kadenzen oder kadenzenartige Zäsuren auf *c'*, *A* und *f*, dazu eine aus den Intervall-species *c-f* und *f-c'* bzw. *c'-f'* und *f'-c'* gebildete Melodik). Auch die anderwärts bei Lasso mehrfach auftretende Bildung von Schlüssen außerhalb der Finalis (neben dem in *AfMw* XIV, 1957, S. 93 genannten Beispiel vergleiche auch die folgenden: „*O mors quam amara est memoria tua — O mors bonum est iudicium tuum*“, G. A. XV, S. 67 ff.: „*qui perdit sapientiam*“; „*Quis valet eloquio*“, G. A. XI, S. 78 ff.: „*nil rationis habent*“) findet sich in einigen der neu vorgelegten Werke: so in Nr. 22 (1. to-

nus, aber Schluß „*ov'io m'appoggio*“ mit Kadenz *a-mi*) und in Nr. 33 (2. tonus, transponiert auf *d'* im Tenor, *d''* im Superius), wiewohl letzteres Stück nach mehreren auf der Finalis gebildeten Kadenzen dennoch auf einem offenbar durch das Wort „*pellegrine*“ bedingten „Halbschluß“ endet. Ebenso wie in diesen beiden Sätzen verrät auch in Nr. 24 die Anordnung der Kadenzen sowie der melodische Habitus von Sopran und Tenor (in dessen Ambitus auch die Quinta vox fällt) den irregulären Charakter des Schlußabschnittes („*e scaccia il rio timor che mi consume*“), der hier, nachdem die Komposition bis dahin die Eigenarten des 8. Kirchtones getreulich bewahrt hatte, mit einer ähnlich der berühmten „Sequenzmodulation“ von Coclicos *Reservata-Motette* Nr. 33 („*virgam peccatorum super sortem iustorum*“) im Quintenzirkel abwärts führenden Kette imitierend eintretender Skalenausschnitte (*d'-g*, *g-c*, *c-F*, *f-B*) anhebt und nach dieser mit der Einführung der beiden zuletzt genannten Quinten-species die bisher gewahrte „Tonalität“ sprengenden Imitation auf der Tonstufe *c* (übrigens ohne förmliche Kadenzierung) endet.

Spezielle Beachtung verdienen auch die Madrigale „*Ove le luci giro*“ (Nr. 31) und „*Di terrena armonia*“ (Nr. 35): sie zeigen, daß Lasso, entgegen dem Verfahren seiner Schüler Leonhard Lechner und Balduin Hoyoul, die in ihren Motettendruckten von 1575 bzw. 1587 die einzelnen Werke in der Reihenfolge der herkömmlichen acht Kirchentöne anordnen, hier zwei der von Glarean „wieder eingeführten“ (und, wie in einer noch ungedruckten Arbeit des Unterzeichneten auf Grund textlicher Entlehnungen nachgewiesen werden konnte, aus dem *Dodekachordon* auch in das Werk Zarlinos übernommenen) Tonarten, den „*Lydius*“ und „*Hypolydius*“ (beide basierend auf der Finalis *f*, aber „*per b-durum*“ gebildet) verwendet. Erstgenanntem tonus, für dessen Verwendung in mehrstimmiger Musik des 16. Jahrhunderts sich nur sehr wenige Beispiele finden (als bekanntestes die im *Dodekachordon* und auch in Gallus Dreßlers *Practica Modorum explicatio* zur Demonstration des „*Lydius antiquus*“ abgedruckte Psalm-Motette „*Deus in adiutorium meum intende*“ von Ludwig Senfl) und dessen von Glarean (*Dodekachordon*, p. 127) als „*triticus, querulus*“ gekennzeichnete Affekt-

Charakter hier offenbar auch von Lasso beachtet wird, gehört das Madrigal „Ove le luci giro“ an. Den Glareanschen „Hypolydius“ exponiert „Di terrena armonia“ durch Finalis, Ambitus, Schlüsselung und Bildung „per b-durum“; allerdings ist dieser tonus — gleich wie in der von Calvisius (*Exercitationes musicae*, p. 54) als Beispiel hierfür genannten Motette „Quid prodest homini“ (Lasso, G. A. VII, S. 70 ff.) — infolge des oftmals akzidentell eintretenden b-molle nicht sehr „rein“ ausgeprägt, und zudem bilden die Takte 9–18 eine den Kontrast tiefer und hoher Lagen des Soprans („Di terrena armonia... quella celeste e vera...“) noch verstärkende Commixtio des auf g basierenden, also, verglichen mit der „Haupttonart“, um einen Ton höher liegenden 8. Kirchtones (s. auch die Kadenz auf g, c, g in Takt 11–18), bis mit einer Kadenz auf a (a-re!) der „Hypolydius“ wieder erreicht wird.

Die Erkenntnis der (durch einen „perfekten“ Schluß auf der Finalis f endgültig bestätigten) „Tonalität“ dieses Stückes ermöglicht es auch, die vom Hrsg. (S. XIV f.) aufgeworfene Frage nach seiner Selbständigkeit schlüssiger zu beantworten. Obgleich es sich nämlich beim Text „Di terrena armonia“ um die erste Strophe einer Sestina handelt, deren übrige Strophen in dem fünfteiligen Madrigal „Signor le colpe mie“ (G. A. VI, S. 94 ff.) von Lasso ebenfalls komponiert wurden, möchten wir doch, von der Meinung des Hrsg. abweichend, nicht behaupten, daß „Di terrena armonia“ dem zuletzt genannten Madrigal als neue „Prima pars“ voranzustellen sei; die hieraus sich ergebende Verbindung eines im glareanischen „Hypolydius“ stehenden ersten Teiles mit fünf weiteren, die ihrerseits allesamt dem „per b-molle“ auf g transponierten 1. Kirchenton zugehören, hätte mindestens etwas sehr Befremdliches an sich und müßte, um hier als dem Willen des Komponisten entsprechend gelten zu können, erst einmal an hinreichend gesicherten Beispielen aus dem Schaffen Lassos oder seiner Zeitgenossen erwiesen werden.

Was die Grundsätze der Edition betrifft, so dürfte wohl schon der besondere Charakter des Bandes als nachträgliche Ergänzung des von Haberl und Sandberger veröffentlichten Werkrepertoires einen editorischen Kompromiß als geeignete Lösung nahegelegt haben. Mit Rücksicht auf die Numerierung

der Werke in der alten Ausgabe wurde deshalb auch in vorliegendem Band die separate Zählung der einzelnen „partes“ beibehalten, und aus ähnlichem Grunde mag vielleicht auch die unverkürzte Wiedergabe der Notenwerte gewählt worden sein. Zugeständnisse an neuere Editionspraxis bedeuten dagegen die Umschrift in moderne Schlüssel (die originale Schlüsselung wird jeweils im Vorsatz gegeben) sowie die Einführung des zwischen die Systeme gesetzten Mensurstriches, der eine Aufspaltung und Überbindung originaler Notenwerte erspart. Im Hinblick auf diese für das typographische Bild überaus bedeutsame Neuerung wäre es allerdings zu empfehlen gewesen, mit Aushaltestrichen nicht nur Schlußsilben-Melismen, sondern auch einzelne über die Abgrenzung der Mensuren hinaus reichende Töne zu versehen; wie verwirrend das Fehlen dieser Striche (im Gegensatz zur alten Ausgabe, die durch Aufspaltung und Überbindung der Notenwerte hierin genügend Klarheit schuf) zumal beim Übergang zu einer neuen Accolade oder gar zu einer neuen Seite wirken kann, mögen die (durch Parallelstellen leicht zu vermehrenden) Beispiele auf S. 19, Takt 28 ff., oder im Bassus auf S. 145/46 zeigen. Eine wenig glückliche Konzession bedeutet es auch, wenn bei einem sonst überwiegend modernen Schriftbild die alte Art der Auflösung eines b-molle durch Kreuz (statt Auflösungszeichen) beibehalten wird; dem Praktiker ist das Lesen der Partitur hierdurch unnötig erschwert, dem Kenner nichts ausgesagt, was er nicht auch bei moderner Notierung unschwer rekonstruieren könnte.

Sowohl von der alten Lasso-Ausgabe als auch vom Verfahren neuerer Denkmäler-Publikationen entfernt sich der Hrsg. dadurch, daß er die Ligatur  absichtlich

von Fall zu Fall verschieden, bald in gewohnter Weise mit , überwiegend

aber triolisch  wiedergibt. Er

beruft sich hierfür auf eine Stelle aus Pietro Arons *Toscanello* (die Angabe „XXXVI“ ist als „lib. I, cap. 36“ zu verstehen), die hier im Wortlaut angeführt sei. Aron bemerkt zu den Notenformen  und  im Tempus imperfectum: „La prima chiaramente si vede essere di quantità di una

minima col punto, la seconda di una minima, perche la breve dinanzi a lei, è di valore di una semibreve et minima. La seguente semibreve adunque è di valore di una sola minima, ben che alcuni dicono che tal figure debbono essere sesqualterate, ma poco importa da un modo a l'altro, perche le quantità di esse note sono sottoposte al servizio di un tempo, pertanto piglia quello che a te piace, perche tutto torna a un solo fine." Ob hiermit etwas über die abwechselnde Verwendung beider Auflösungsarten in ein und demselben Stück ausgesagt ist, bleibe dahingestellt; den Beweis, daß „bei Lasso durchaus mit dem Fortleben der älteren, triolischen Lesung zu rechnen“ sei (S. XVIII) wird die Monographie (vielleicht noch mit etwas reicherer Fundierung aus theoretischen Zeugnissen) zu erbringen haben. Nur beiläufig zu fragen wäre noch, warum etwa für die in ihrer rhythmischen Struktur gleichen Worte „*hodie*“ und „*terminat*“ (Nr. 15, Takt 54 f. bzw. Nr. 16, Takt 39 f.) sowie für die im Superius von Nr. 16 (Takt 78 f.) und im Contratenor von Nr. 17 (Takt 49 f.) gleichartig auftretende Kadenzformel nicht eine und dieselbe Art der Übertragung gewählt wurde. Auch der im Revisionsbericht (S. XVIII) aufgestellte Grundsatz, daß „eine kurzfristige Schwärzung oder eine Halbschwärzung einer Ligatur mit dem normalen punctum additionis weißer Noten in einer anderen Stimme zusammentrifft“, „isorhythmisch übertragen, d. h. der kleinere Wert der geschwärzten Gruppe auf ein Viertel (nicht um zwei Drittel) verkürzt“ wurde, wird in Nr. 17, Takt 114, nicht beachtet. Ähnliches gilt für die auf S. XX gegebene Ankündigung der „einheitlich“ geltenden Stimmbezeichnung „C = Contratenor“ und die Einführung eines zuvor nicht erklärten „A“ (offenbar = „Altus“) vor der entsprechenden Stimme von Nr. 11 und 14. Alle diese Einwände hätten indes wenig zu besagen, wenn der Band im Hinblick auf eine andere Frage die Zuverlässigkeit und methodische Konsequenz der alten Gesamtausgabe auch nur einigermaßen erreichen würde. Daß die Setzung der notwendigen Akzidentien oft eine „Crux editorum“ bildet, sei zugegeben, und wir wollen, wenn der Hrsg. die Erhöhungs-Akzidentien in der „*clausula cantizans*“ zahlreicher „*cadenze fuggite*“ wegläßt, während sie in den bisherigen Bänden hier — unserer Meinung nach durchaus zulässig — gesetzt wurden,

nicht mit ihm rechten. (Immerhin findet sich in Nr. 6, Takt 25, und in Nr. 32, Takt 14 die „*clausula cantizans*“ einer „*cadenza fuggita*“ V—IV, in Nr. 15, Takt 37 diejenige einer „*cadenza fuggita*“ V—VI mit zusätzlichen Akzidentien versehen). Keineswegs vertretbar erscheint das Weglassen der Klausel-Subsemitonien jedoch in jenen Fällen, wo nicht ein „Trugschluß“, sondern eine vollständige Kadenzierung V-I oder VII⁶—I vorliegt. Wir notieren hierzu folgende Stellen: Nr. 3, Takt 7 (die gleichartige Kadenz in Takt 53 f. ist mit dem nötigen Akzidens versehen); Nr. 4, Takt 64; Nr. 6, Takt 37 (Parallelstelle zum Schluß des Stückes); Nr. 7, Takt 33; Nr. 8, Takt 33; Nr. 9, Takt 15 und 78; Nr. 10, Takt 35 und 41 (innerhalb des 1. tonus dieser Motette irreguläre Kadenzen auf g, bedingt durch den Text „*salvus esse non poterit*“; das akzidentelle b-molle im Contratenor, Takt 36, ist zu streichen); Nr. 11, Takt 9 (ohne Akzidens ergibt sich in Takt 9 f. der melodische Tritonus f-g-h), ebd., Takt 25, 29, 39 (auch hier melodischer Tritonus h'-a'-g'-f', wenn keine Akzidens gesetzt wird); Nr. 16, Takt 55, 89; Nr. 17, Takt 9, 17, 24, 28, 42, 46, 61, 65; Nr. 18, Takt 14 und 65; Nr. 25, Takt 7; Nr. 30, Takt 26 und 27. (Es möge in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, daß ein ausdrücklich notiertes oder durch die Führung anderer Stimmen erzwungenes Fehlen von Klausel-Subsemitonien sowohl bei Lasso [„*Peccavi, quid faciam tibi*“, G. A. VII, S. 100 ff., Takt 45 f.: „*peccatum meum*“; „*Venite filii — Diverte a malo*“, ebd., S. 75 ff., II. pars, Takt 6 f.: „*a malo*“] als auch schon bei Clemens non Papa [Missa „*Misericorde*“, CMM 4, I, zum Text: „*Cuius regni non erit finis*“] im Sinn eines durch den Text gerechtfertigten Verstoßes oder, wie in Takt 10 von Lassos Motette „*Ne derelinquas amicum antiquum*“ [G. A. XV, S. 134 ff.], als Kennzeichen „alten Stiles“ erscheinen kann.) Andernorts wiederum sind nicht wenige vom Hrsg. gesetzte Akzidentien zu streichen, da sie gerade jene „verbotenen Intervalle“ herbeiführen, deren Vermeidung in jedem Kompositionslehrbuch des 16. Jahrhunderts gefordert wird. So entspricht der im Altus von Nr. 14, Takt 12—14 entstehende melodische Tritonus wohl kaum der Absicht Lassos. (Gerade diese „ad absurdum“ führende Konsequenz hätte dem Hrsg. vor Augen führen müssen,

daß die zu Beginn von Takt 12 im Superius eingeführte Erhöhung nur für diese Note und nicht — wie es der Hrsg., nach seiner Akzidentiensetzung zu schließen, hier offenbar annimmt — bis zum nächsten „Taktstrich“ gilt. — Das Beispiel eines von Lasso absichtlich, „ratione verborum“ eingeführten und darum auch ausdrücklich vorgezeichneten melodischen Tritonus findet sich übrigens in der Motette „Recordare, Jesu pie“, G. A. XV, S. 112 ff., Cantus, Takt 11 f.). Ebenso wenig im Sinne des Komponisten ist wohl auch die verminderte Quinte, wie sie in Nr. 17, Takt 33, Nr. 22, Takt 19 und Nr. 31, Takt 12 f. und 26 zwischen einem vom Hrsg. gesetzten b-molle und dem gleichzeitig oder kurz darauf im Tenor, Quintus oder Bassus eintretenden *e* (*e'*), in Nr. 20, Takt 16, dagegen zwischen einem nicht akzidentell erniedrigten *h* des Basses und dem im Contratenor eintretenden *f'* zustande kommt. (An der zuerst genannten, in ihrer Art fast nur als typographisches Erratum zu erklärenden Stelle ist nach Streichung des akzidentellen b-molle die „*clausula cantizans*“ des Superius selbstverständlich zu erhöhen.)

Für eine korrekte Akzidentiensetzung notwendig scheint uns aber auch die Berücksichtigung der verschiedenen „species“, d. h. die Beachtung der von Komponisten des 16. Jahrhunderts niemals ohne hinreichenden Grund veränderten skalaren Struktur der einzelnen Kirchentöne. Eine willkürliche Veränderung dieser Struktur bedeutet es etwa, wenn vom Hrsg. in Takt 23 und 24 der (zusammen mit ihrer Secunda pars) im 2. tonus transpositus stehenden Motette Nr. 3 durch Setzung von *es'* eine irreguläre Kadenz *d-mi* an Stelle einer der „species Diatessaron“ *sol-re* des 2. tonus transpositus entsprechenden, also mit *e'* bzw. *cis'* gebildeten Klausel herbeigeführt wird. (Auch die Gestalt, welche das Motiv „*possidebunt terram*“ bei seinem vorherigen Auftreten besitzt, spricht nicht für das vom Hrsg. zugefügte Akzidens.) Weitere Depravierungen des jeweiligen Kirchentones durch Zufügung eines b-molle finden sich in Nr. 3 (2. transpositus), Takt 40, in Nr. 19 (2. tonus, transponiert auf *d'* im Tenor, *d''* im Superius), Takt 28 (Bassus), in Nr. 21 (Tonart wie Nr. 19), Takt 13, in Nr. 22 (1. tonus), Takt 6 und 7 sowie in Nr. 25 (8. tonus), Takt 21 (Superius) und 29 (Quinta vox); an vielen der genannten Stellen ent-

steht durch die Setzung eines b-molle zudem eine „Relatio non harmonica“ (wie etwa in Nr. 3, Takt 40, zwischen dem *es'* des Contratenor und dem *a'* des Superius; vgl. auch die obengenannten Stellen aus Nr. 19, 21 und Nr. 22, Takt 6). Auch einige der vom Hrsg. vorgenommenen Erhöhungen entsprechen wohl kaum den Absichten des Komponisten. So würden wir, wiederum mit Rücksicht auf die „Tonalität“ des Satzes, bei einer jeweils nach *a* abwärts führenden Melodiebewegung wie derjenigen des Tenors in Nr. 21, Takt 3 f. (und auch des Superius, mit Ausnahme des als Terz über der Ultima einer kadenzartigen Zäsur durch originale Vorzeichnung erhöhten einzelnen Tones) auf das Akzidens verzichten. (Eigenartig übrigens die den Ultima-Charakter des *cis'* ignorierende Textierung des Soprans; sollte sie, mit Rücksicht auf die musikalische Struktur dieser Stelle, nicht derjenigen des Tenors angeglichen werden?) Auch in Nr. 15, Takt 94 (Contratenor) und in Nr. 18, Takt 20 (Sexta vox) würden wir, da kein weiterer Anstieg folgt, lieber von einer Erhöhung des Tones *f* absehen, und in Nr. 24 (8. tonus), Takt 16 scheint uns eine akzidentelle Erhöhung nur dann vertretbar, wenn ein hierdurch zustande kommendes *cis* lediglich als Nebennote von *d*, nicht aber als Systemton innerhalb einer die Quinte *a'-e''-a'* bzw. *e'-a-c'-a* durchlaufenden Melodiewendung eingeführt wird. Wenig gerechtfertigt erscheint uns auch die Erhöhung einer von der Quinte aus erreichten und dahin zurückkehrenden Sexte in Nr. 6 (7. tonus), Takt 5 (Kadenz $e' \begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & - \end{matrix} \begin{matrix} \# \\ \# \\ a \end{matrix}$)

und einer keineswegs im Sinne einer Kadenz auf *g* weitergeführten Terz innerhalb des 1. tonus von Nr. 7 (Takt 35: „Halbschluß“ $b \begin{matrix} 4 & 3 \\ - & - \end{matrix} \begin{matrix} \# \\ A \end{matrix}$), um so mehr als im letztgenannten Fall, verglichen mit der klanglich genau entsprechenden, aber korrekt wiedergegebenen Stelle Nr. 9, Takt 45 ff., wiederum eine bedauerliche Inkonsistenz vorliegt. In einigen anderen Fällen widerspricht die vom Hrsg. vorgenommene Akzidentiensetzung gerade dem vom Komponisten intendierten „figürlichen“ Sinn. So bedeutet in Takt 11 von Nr. 24 (8. tonus) die Setzung von (originalem) b-molle eine durch den Text „*rio timor*“ bedingte und auf den Vortrag dieser Worte beschränkte Einführung tonartfremder Stufen. (Man beachte, daß

zugleich mit der Wiederkehr des Textes „*rio timor*“ am Schluß des Stückes auch wiederum das tonartfremde *b-molle* eingeführt wird; in Takt 8 dagegen erscheint es, wie in der Vorbereitung von Kadenz auf *d-re* üblich, zur Vermeidung einer „*Relatio non harmonica*“ mit dem nachfolgenden *f*). Auch die „figürliche“ Bedeutung einiger Querstände ist dem Hrsg. entgangen, obgleich schon die bisher edierten Bände zahlreiche Beispiele dafür hätten bieten können, daß Lasso diese „schlecht“ klingende Wendung oft als absichtlich gesuchtes „*vitium*“ verwendet. (Siehe etwa: „*Domine clamavi ad te*“, G. A. IX, S. 140 ff., III. pars, Takt 43: „*iniquitatem*“; „*Domine deduc me*“, G. A. XVII, S. 24 ff., Takt 19 f. u. 23 f.: „*inimicos*“; „*Emendemus in melius*“, G. A. VII, S. 32 ff., Takt 18: „*peccavimus*“; „*Nuntium vobis*“, G. A. V, S. 9 ff., Takt 67: „*mystica dona*“, und zahlreiche andere.) Wäre dies genügend bedacht worden, so hätte sich der Hrsg. gewiß nicht zur Beseitigung des Außenstimmen-Querstandes in Nr. 6, Takt 20 f. („*o miselli amantes*“) entschlossen, um so mehr als wiederum auch die Bußpsalmen (Nr. 3, Vers 9, Takt 22 f.: „*et gemitus*“) eine offenkundige Parallelstelle bieten; auch wäre ihm nicht verborgen geblieben, daß in Nr. 30, Takt 65 f., neben den hier besonders gehäuften Vorhaltsdissonanzen gerade die unmittelbare Folge zweier Querstände *H-b* und *fis-f* dem Text „*die gli è pur crudeltà*“ entspricht. Ebenso wäre die Parallelität von Nr. 25, Takt 27 f. und 29 f. — zu den Worten „*ò moia*“ findet sich in beiden Fällen ein über liegenbleibendem Fundamentton gebildeter Querstand der Mittelstimmen (offenbar statt chromatischer Fortschreitung in ein und derselben Stimme) — im Notenbild erhalten geblieben. (Zu dieser Verwendung der „*Relatio non harmonica*“ vgl. übrigens die — leider ebenfalls nicht korrekt wiedergegebene — Stelle „*sedisti lassus*“ [Takt 26] in der schon genannten Motette „*Recordare, Jesu pie*“ [G. A. XV, S. 112 ff.]; ähnlich „*Deus qui sedes super thronum*“, G. A. IX, S. 12 ff., Takt 54 f.: „*et dolorem*“.)

Auch in Bezug auf die Geltungsdauer originaler Akzidentien vor mehreren Tönen gleicher Höhe scheint sich der Herausgeber nicht immer schlüssig geworden zu sein. So wird in Nr. 4, Takt 9 (Contratenor) und in Nr. 7, Takt 14 f. (Superius) ein als akzidentelle Erhöhung der Terz über der

Kadenz-Ultima *g* bzw. *d* eingeführtes *h* bzw. *fis'* nur auf diesen Ton, nicht auch auf den jeweils ohne Pause folgenden bezogen, während im gleich gelagerten Fall von Nr. 9, Takt 34, das Akzidens als auch für den folgenden Ton gültig erachtet wird, was wir, der andernfalls entstehenden „falschen Relationen“ (*b-e'* bzw. *f'-h* zwischen Superius und Contratenor der zuerst genannten Stücke) halber für die korrektere Art der Übertragung halten. Bedenken erregt auch die Interpretation von Nr. 32, Takt 22; sollte hier im Quintus und Bassus nicht einfach der Fall rückwirkender Geltung eines zwischen zwei Noten von gleicher Höhe gesetzten Akzidens-Zeichens vorliegen, wie er z. B. für Rores Motette „*O altitudo divitiarum*“ aus einem Vergleich der Lesarten des Druckes Eitner S. 1549c und derjenigen des Münchener Mus. Ms. B sowie des Motettendruckes von 1595 nachzuweisen ist? (Vgl. hierzu A. Einstein in *Journal of the American Musicological Society*, Jg. III, S. 234. — Einführung chromatischer Halbtöne zum Text „*de la mia guerra*“ wäre jedenfalls ein ungewöhnliches Verfahren, während bei diatonischer Interpretation eine „*imitatio tubarum*“ unverkennbar vorläge). Endlich vermissen wir eine klare Entscheidung zu der editionstechnischen Frage, ob originale Akzidentien grundsätzlich, wie z. B. in den Richtlinien für das „*Erbe deutscher Musik*“ festgelegt, als nur für die zugehörige Note oder — nach der seinerzeit von Haberl und Sandberger befolgten Methode — als jeweils bis zum nächsten „Taktstrich“ gültig betrachtet werden. Für Letzteres spricht die an vielen Stellen vorgenommene Einklammerung eines innerhalb ein und desselben Taktes wiederholten Akzidens-Zeichens (so z. B. in Nr. 10, Takt 18; Nr. 16, Takt 72 und vielfach sonst, nicht aber in Nr. 1, Takt 55) sowie das Fehlen zusätzlicher Akzidentien, wenn die betreffende Veränderung früher schon innerhalb desselben Taktes vom Komponisten notiert worden ist (s. z. B. Nr. 3, Takt 13; Nr. 23, Takt 16 und 19; Nr. 29, Takt 5). Gegen diese Übertragungsmethode als solche Einwände zu erheben läge uns fern, doch müßte sie, einmal gewählt (und im Vorwort deutlich bezeichnet), auch konsequent befolgt werden; leider finden sich in Nr. 16, Takt 28, in Nr. 21, Takt 20, in Nr. 22,

Takt 3 sowie in Nr. 24, Takt 17, gegenteilige Beispiele.

Was der Band an typographischen Erraten aufweist, wiegt alledem gegenüber nicht schwer und sei darum nur in Kürze vermerkt. So ist im Contratenor von Nr. 7, Takt 4,2, wohl *c'* (statt *b*) zu lesen und ebda., Takt 5,1 (Quinta vox) sowie in Nr. 16, Takt 5,3 (Superius) ein *b-molle* zu ergänzen, desgleichen ein Erhöhungs-Akzidens (*fis*) in Nr. 10, Takt 18 (Kadenzformel im Tenor); auch gehört das in der Quinta vox von Nr. 29, Takt 22, gesetzte Akzidens selbstverständlich über die vorausgehende Note *c'*; in Nr. 7, Takt 30 ff. lautet der Text endlich „*catholica*“ statt „*catholicam*“, und in Nr. 17, Takt 100 f., ist in der Sexta vox entweder die Punktierung des *d'* oder wahrscheinlicher die erste Note *c'* von Takt 101 zu streichen.

Wenden wir uns nach diesen Ausführungen nochmals dem Vorwort des Bandes zu, so können wir leider auch an einigen Unklarheiten sprachlicher Art nicht vorübergehen. Daß mit dem auf Seite XVII erwähnten „*Kaiser Maximilian in Wien*“ Kaiser Maximilian II. (1564–1576) gemeint ist, dürfte zwar für den deutschsprachigen Leser unschwer zu erraten sein; ob dies auch für einen weiteren Leserkreis zutrifft, wäre indes noch die Frage. Auch wäre es um der Deutlichkeit willen wohl besser, von „*vieltimmigen*“ statt von „*hochstimmigen*“ Werken zu sprechen: Letzteres würde „*Werke für hohe Stimmen*“ bedeuten, was aber, wenn wir die Ausführungen des Hrsg. auf Seite VIII richtig verstehen, hier wohl nicht gemeint ist. Endlich erscheint es angesichts des von Bessler (*Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 122) gegebenen Beispiels einer mittelalterlichen „*Doppelmotette*“ fraglich, ob dieser Name als Synonym von „*zweiteiliger Motette*“ auch auf ein Werk Lassos angewendet werden darf (s. S. IX).

Wenn indes, trotz alledem, ein abschließendes Urteil über die Qualität vorliegenden Bandes in zustimmendem Sinne lauten kann, so liegt dies, außer den schon eingangs gewürdigten Verdiensten des Hrsg. um die Mehrung des edierbaren Motetten-, Chanson- und Madrigalrepertoires, in besonderem Maße auch daran, daß die vom Hrsg. befolgte Editions-methode im Ganzen doch sowohl dem wissenschaftlichen Erfordernis der Möglichkeit einer Rekon-

struktion des originalen Textes als auch dem Erfordernis der Lesbarkeit entspricht, indem von gewissen Praktiken zweifelhaften Wertes — wie von einer zur Entwertung originaler Accoladen-Vorzeichnungen führenden Überladung mit Warnungs-Akzidentien, von der Verwendung quasi-mensuraler Notenformen oder von pseudoarchaisierender Setzung der Mensurstriche nach Longen — deutlich Abstand genommen wird. Gegen diese Editions-methode als Ganzes sind neuerdings — wie weit mit Recht, bleibe hier unerörtert — grundsätzliche Bedenken geltend gemacht worden (s. Thr. Georgiades in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956, [Graz und Köln 1958], S. 216 ff.); es ist deshalb zu vermuten, daß künftige Bände der „*Neuen Reihe*“ ein in mancher Beziehung abweichendes Aussehen zeigen werden. Den Herausgebern, deren Dispositionen uns nicht bekannt sind, hierin vorgreifen zu wollen, liegt uns selbstverständlich fern; doch möchten wir es nicht unterlassen, der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, daß, für welche Methode man sich auch entscheidet, diese mit jener auf die Erprobung editorischer Experimente verzichtenden Sorgfalt gewählt und befolgt werden möge, die sowohl des Meisters als auch seiner früheren Herausgeber allein würdig sein kann.

Bernhard Meier, Heidelberg

Antonio Vivaldi: „*Il Ritiro*“, Concerto per violino ed orchestra (Partitura). Editio Musica Budapest.

Der ungarische Vivaldiforscher Bence Szabolcsi hat sich 1947 der verdienstvollen Mühe unterzogen, die an sich bekannten Vivaldi-Bestände der Konservatoriums-Bibliothek von Neapel zu durchforschen und dabei ein Violinkonzert in *Es* spartiert, das im *Inventaire thématique* von Pincherle fehlt. Das Werk ist vor allem durch den Mittelsatz interessant, einem klanglich reizvollen Siciliano, „*Violetta e violoncello tacet*“, Bc. in der sordinierten 1. Violine, darüber eine Füllstimme der ebenfalls sordinierten 2. Violine.

In der gefällig ausgestatteten Taschenpartitur („*elaborato e interpretato da Angelo Ephrikian*“) sind alle Zutaten durch eckige Klammern gekennzeichnet, so daß man sich jederzeit gegen den Hrsg. für das Original entscheiden kann. In den „*Anmerkungen*“

interessieren vor allem die auf der Rückseite des Continuo parts notierten Varianten zur Solostimme. Etwas naiv sind die Ausführungen zur Vivaldischen Arpeggio-Notation; die Lektüre von pp. 79—82 meiner *Ausführungspraxis bei Vivaldi* (Leipzig 1955) hätte hier klärend gewirkt. Ephrikian löst  so

auf  und muß, um seine Theorie aufrechterhalten zu können, annehmen, „daß der höchste Ton nachträglich hinzuge-

fügt wurde“. Durch  wäre

ohne spieltechnische Probleme die Vierstimmigkeit der 20 Solotakte gewahrt geblieben.

Auch zum Vorwort wäre manches zu bemerken: die „Vivaldi-Auferstehung“ setzte nicht erst in den 1930er Jahren ein, sondern 80 Jahre früher durch die Bach-GA und die darauf fußenden späteren Arbeiten von Waldersee, Schering, Altmann u. a.; für die mit den Turiner Funden einsetzende zweite Welle sollte man nicht Ephrikian nennen, wenn man Gentili, Pincherle, Gallo, Fanna und Malipiero verschweigt; es gibt keine „bedeutsame“ Monographie in italienischer Sprache, da Rinaldis Buch nur im biographischen Teil brauchbar ist; der Titel „Il Ritiro“ kann nicht mit Vivaldis Abschied vom Konservatorium Della Pietà (1740!) in Zusammenhang gebracht werden, da die Stimmen die Jahreszahl 1727 tragen; es ist verfehlt, bei Vivaldi eine „reife, fast schon späte ‚vorletzte‘ Periode“ anzunehmen, da sie durch nichts zu belegen ist. In den Opusreihen I—III stehen bereits mehrere Meisterwerke und schon Quantz (*Versuch*, XVIII. Hauptstück, § 58) wußte, daß die Schaffenskurve mit einem Abfall geendet hat. Walter Kolneder, Luxemburg

Musici organici Joannis Cabanilles (1644—1712) opera omnia in lucem edita cura et studio Hyginii Anglès, pbri, Vol. IV, Diputación provincial de Barcelona, Bibl. central, Barcelona, 1956, 152 S.

Mit diesem vierten Band nimmt die Gesamtausgabe von Cabanilles, die, wie so viele Schätze der spanischen Musik, ihre Edition der großen wissenschaftlichen Leistung von Anglès verdankt, ihren Fortgang. Sie hat unter keinem guten Stern gestanden. Schon

die beiden ersten Bände waren um sechs Jahre voneinander getrennt, und zwischen den beiden letzten Bänden liegen gar zwanzig Jahre. Unnötig zu sagen, daß der hochverdiente Hrsg. in dieser Zeit auch auf diesem Gebiet nicht müßig gewesen ist. Wenn seine Neuentdeckungen für Cabanilles selbst nicht weiter fruchtbar gemacht werden konnten, da „*los diversos manuscritos descubiertos posteriormente contengan generalmente obras ya conocidas por las colecciones que describimos en 1927*“, so ist uns dafür eine Anthologie der Werke verschiedener kleinerer Meister angekündigt, die zur Erhellung des spanischen 17. Jahrhunderts und der internationalen Klaviermusik Wichtiges beitragen dürfte.

Da diese zwanzig Jahre wesentlich neue Prinzipien für die Übertragung von Klaviertabulaturen nicht ergeben haben (sofern nicht unsere Übertragung von KN 208¹, *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 36 sich als neu heraushebt), konnte der Hrsg. diesen vierten Band bruchlos an die früheren anschließen, um so mehr, als auch die neueren spanischen Ausgaben von Klaviermeistern der Kürzung der Notenwerte nicht positiv gegenüberstehen. Man wird der Übertragung von Anglès zustimmen bei Stücken wie Nr. 68; dagegen scheinen Kompositionen wie Nr. 70 ab T. 132 ff. förmlich nach Kürzung zu rufen. Nr. 65 will uns ab T. 137 ff. eher einer $\frac{3}{4}$ -Taktnotierung entsprechen. Die Akzidentien sind — wie das bei dem Hrsg. nicht anders zu erwarten ist — mit größter Sorgfalt gehandhabt und, fast übergenau, in jedem Takt wiederholt angegeben. So wohlthuend das im allgemeinen ist, da Zweifel sich so völlig ausschließen — der Spieler wird verwöhnt und erwartet dann auch Hilfen für Stellen wie S. 17, T. 4 oder T. 35. Nicht recht einzusehen ist die Änderung des Beginns von Nr. 1, da doch die ganze Initiale zunächst auf der Durterz steht.

Auf die häufige Schwierigkeit, die originale Stimmführung exakt in das moderne Schriftbild zu übernehmen, macht der Hrsg., der sich gelegentlich mit punktierten Linien hilft, selbst aufmerksam. Uns interessiert dabei höchlich, daß solche Differenzen immer da auftreten, wo Manualwechsel anzusetzen wäre (man vgl. S. 71, T. 17; S. 121, T. 50, 56, 57, 58, 59, 60; S. 116, T. 142, 143, 145, 149) oder Echowirkung vorliegt (S. 55). Ohne Kenntnis der Tabulatur läßt sich Definitives natürlich nicht behaupten.

ten, aber fast scheint es, als ob die Manualbedeutung, die wir meinten aus der Lüneburger Tabulatur herauslesen zu müssen, internationale Gültigkeit für alle Tabulaturen des 17. Jahrhunderts habe. Sollte sich diese Vermutung bewahrheiten, dann müßte man mit der Zeit zu einer gleichen, prinzipiellen Art der Übertragung für alle Tabulaturen derselben Zeit kommen können.

Alle Werke von Cabanilles, die A. hier vorlegt, sind Tientos. Auch in bezug auf den Typ des Tientos freuen wir uns, eine neuerliche Bestätigung für unsere schon früher geäußerte Vermutung (*Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw. X, 4) zu finden, die das Tiento mit der Fantasia identifizierte. Es handelt sich um häufig überlange, meist großformatige, prächtige, kühn angelegte Stücke, die in freier und zugleich souveränster Weise die verschiedenen Kompositionstypen aller Stile zu koppeln und zu verschmelzen wissen, Tokkaten mit ruhigem, sarabandenartigem Mittelteil (Nr. 70) oder mit Sizilianos (Nr. 68), Ricercare mit Tokkateneinschub und Bicinien (69) oder mit kontrapunktierenden Giguen (Nr. 56), jedes Stück entwickelt so eine neue Spielart sui generis. Das Fantasieartig-Improvisatorische deutet sich auch noch im Kleinsten an, so z. B. für Nr. 66, T. 69/70, wenn eine Quelle Akkorde angibt und mit Ausfüllung im Sinne von B² rechnet; fast wird man unsicher, ob in Nr. 64, T. 83–86 die fünf Gruppen von Sechzehntel wirklich auf einem Notationsirrtum beruhen und nicht auch rhythmische Freiheit andeuten wollen. Die genaueste Notierung auch von Verzierungen (Nr. 68, 70) — übrigens auf ganze Strecken streng rhythmische Triller auch von unten (!) — spricht indessen strikt dagegen.

Höchst problematisch scheint die Authentizität der Überlieferung. Tiento Nr. 63 z. B. besteht so, wie es geboten ist, aus einer dreifachen Transposition der Takte 1–49, die nacheinander in E, A, D, und G gebracht werden und dann mit einer Coda versehen sind. Ein so bedeutender Meister wie Cabanilles kann das unmöglich in formalem Sinn meinen. Sofern man nicht an Anpassung für verschieden gestimmte Orgeln denkt, wird man Lehranweisungen für Schüler oder Spielanweisungen für Organisten annehmen müssen, denen der Anschluß an Stücke in bestimmter Tonart erleichtert werden sollte (womit der Präludiencharakter des Tientos sich erneut erhärtet). Diese Hilfen dürfte der Schreiber von sich aus vor-

genommen haben. All diese Transpositionen in die GA aufzunehmen, scheint uns allzu getreu gegen die Quelle, zumindest wäre eine Aufklärung im Kritischen Bericht günstig, da die Gefahr besteht, daß der heutige Organist die Gestalt von Stücken einer GA für unantastbar hält und all diese Transpositionen nacheinander herunterspielt. Mit beliebigem Abbrechen der verschiedenen Parte wird nach Zeitbrauch auch hier ohnehin zu rechnen sein. Allerdings sei nicht verschwiegen, daß z. B. Tiento Nr. 64 von T. 36–56 eine ähnliche Transpositionskette im Kleinen bringt. Es besteht die große Wahrscheinlichkeit, daß der Schreiber an solchen wie ähnlichen Stellen hineinkomponiert, hineingeübt oder sich Schwierigeres vereinfacht hat, einen Brauch, den wir ja bereits beweisen konnten (Vgl. den Kritischen Bericht von Lüneburg KN 208¹ sowie *Parodien und Pasticcios in norddeutschen Klaviertabulaturen*, Mf. VIII, 3). Solche Leerläufe stehen in keinem Verhältnis zu dem Größenformat des übrigen. Auch hier wieder zeigt sich leider, wie wenig wir uns auf die Gestalt der Stücke verlassen können, die die Überlieferung bietet.

Bleibt nur noch, der spanischen Musikwissenschaft zur Fortführung der Ausgabe dieses großen Meisters zu gratulieren und den Organisten zu beneiden, der sich mit ihr auseinandersetzen darf.

Margarete Reimann, Berlin

Gustave Reese: *Fourscore Classics of Music Literature*. The Liberal Arts Press Inc., New York 1957. XVIII und 91 S.

Mit dieser sehr beachtenswerten Studie — einer Sammlung von Inhaltsangaben musiktheoretischer und kritischer Werke nebst Literaturhinweisen — möchte der Verf. ein erstes Hilfsmittel für das Studium musikalischer Schriften bieten und darüber hinaus den Anstoß zu einer Reihe ergänzender englischer Übersetzungen geben. Es ist besonders verdienstvoll, wenn R. in der Einleitung nachdrücklich auf den tiefen Sinngehalt etwa des mittelalterlichen Schrifttums und seine Bedeutung für die „*history of ideas*“ hinweist und damit den entscheidenden Ansatzpunkt für das Verständnis älterer Texte schafft. Den Zeitraum vom Altertum bis zu Hábas *Neuer Harmonielehre* umschließend, führt die Broschüre in Kurzdarstellungen an den Inhalt ausgewählter Werke heran. In dieser Zusammenschau von Quellen aus der griechischen Antike

und Byzanz, dem Islam und Orient, dem europäischen Mittelalter, der Renaissance- und Barockzeit bis zur Moderne liegt der besondere Reiz der Studie.

Daß es dem Verf. allerdings nicht immer gelungen ist, den Schriften und ihren Schwerpunkten in gleicher Weise gerecht zu werden, wird evident am Beispiel von Guidos *Micrologus*, der, seiner weitreichenden Bedeutung entsprechend, ausführlicher hätte erläutert und hinsichtlich seiner Quellen umrissen werden müssen. Auch kann nach den Forschungen von Oesch und Smits van Waesberghe die allgemein gehaltene Datierung des Werkes auf das „frühe elfte Jahrhundert“ nicht befriedigen (vgl. ebenfalls Abschnitt 8, 9, 12, 17, wo in der Literatur jeweils genauere Datierungen vorliegen). Es muß fernerhin gefragt werden, ob die Umschreibung der in der Klassifikation des Boethius enthaltenen *musica instrumentalis* (genauer: *musica, quae in quibusdam constituta est instrumentis*, Ed. Friedlein, p. 187) als „*music proper*“ den eigentlichen Sinn des Textes trifft. Handelt es sich doch bei jener Gattung um eine Musikart, welche die der *musica* zugrunde liegenden Proportionen mit Hilfe eines Werkzeugs (*instrumentum*) der Betrachtung zugänglich macht. (NB. Der lateinische Terminus „*modus*“ wird von Boethius nicht im fünften, sondern im vierten Buch — vor allem Kap. 16 ff. — gebraucht.) Zum Abschnitt über Hugo von Reutlingens *Flores musicae* (Nr. 24) sei sodann vermerkt, daß die „*passages in verse*“ den Grundstock der Schrift bilden, der Prosatext hingegen eine Erläuterung darstellt. Riemanns Nachricht über einen Leipziger Druck von 1495 (Röder-Festschrift [1896], S. 43) konnte vom Rezensenten als unrichtig nachgewiesen werden (vgl. MGG VI, Sp. 868). Abgesehen von solchen bei der Fülle des Stoffes kaum vermeidbaren Irrtümern, wird die Studie der gestellten Aufgabe in hervorragender Weise gerecht.

Errata und Ergänzungen. S. 13, Z. 18 lies 1867 statt 1847; S. 13, Z. 19 ergänze Migne, *Patr. lat.* LXIII (1847), 1167 ff.; S. 15, Z. 4 lies Textvariationen statt *Textvarianten*; S. 16, Z. 10 lies 1954 statt 1956; S. 17, letzte Z. ergänze Migne, *Patr. lat.* CL (1854), 1391 ff.; S. 20 Nr. 15, Z. 14 lies p. 194 statt p. 195; S. 24, Z. 14 ergänze hinter 69: Vgl. dazu H. Müller, *Zum Texte der Musiklehre des Johannes de Grocheo*, *SIMG IV* (1902/03), 361 ff. Siehe auch *SIMG V* (1903/04), 175; S. 24, Z. 15

ergänze zu 1930: ²1943; S. 28, Z. 9 ergänze (*Lib. I erschienen als CSM 3* [1955]; S. 28 Nr. 24, Z. 2 lies 1342 statt 1338; S. 28, Z. 5 v. u. ergänze *Fehlerberichtigung in MfMG II* (1870), 110 f., *Neuausgabe der Verse von K. W. Gumpel in Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse d. Akademie d. Wissenschaften u. d. Literatur Mainz*, Jg. 1958, Nr. 3; S. 28, Z. 2 v. u. lies 1349 statt 1347; S. 34, Z. 15 lies 1938 statt 1939; S. 37 Nr. 32, Z. 2 lies 1522 statt 1512 (vgl. MGG IV, 1240); S. 39 Nr. 34, Z. 10 ergänze *Neuausg. ebenfalls von P. Smets* (1937); S. 48, Z. 12 nach 129 ergänze 135 (*Notenbeilage, 151 ff.*); S. 56 Nr. 51, Z. 1 lies *del* statt *nel*; S. 61, Z. 1 lies *Johann* statt *Johannes*; S. 61, Z. 2 v. u. ergänze *Englische Übers. des letzten Traktates (Traité des Instruments) von R. E. Chapman* (1957); S. 61, letzte Z. ergänze *R. Eitner, Die Druckwerke P. Marin Merseburger über Musik*, *MfMG XXIII* (1891), 60 (Vgl. S. 63 ff.); S. 64, Z. 8 lies 1686 und 1687 (vgl. *AfMw XI* [1954], 208 Anm. 1); S. 70, Z. 2 lies *Bibliothek* statt *Bibliothec*; S. 77, letzte Z. ergänze *W. Ehmman* in *MGG I*, 387.

Karl-Werner Gumpel, Freiburg i. Br.

Johann Schenk: *Le Nympe di Rheno*, für zwei Solo-Gamben. Das Erbe Deutscher Musik Bd. 44. Sechster Band der Abteilung Kammermusik. Hrsg. von Karl Heinz Pauls. Kassel 1956. Nagels Verlag.

Unter den fünf Opera Schenks (1656 bis 1710) für die Gambe nehmen die generalbaßlosen Duos op. 8 (komponiert um 1700) eine Sonderstellung ein: der zu seiner Zeit berühmte Gamben-Virtuose vom Niederrhein (aus Elberfeld), der sein Werk mit dem lockenden Namen „Die Rheintöchter“ in die Welt schickte, zeigt sich hier mit einem Dutzend „Sonaten“ auf einer solchen Höhe der Suitenkunst, daß ihm (wie der Hrsg. unterstreicht) eine Vorausnahme des erst viel später in Deutschland (z. B. durch Quantz) empfohlenen „*vermischten Geschmacks*“ gelungen ist. Im reichen Musikleben am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm II. in Düsseldorf (vgl. den Artikel in MGG) konnte Schenk sich mit jener uns heute unerschöpflich erscheinenden Tonphantasie, die so vielen seiner Zeitgenossen eigen war, in Freiheit zwischen den Elementen des italienischen und des französischen Stils, der Kammer- und der Kirchensonate bewegen. Obschon das vierteilige Grund-

modell der hochbarocken Suite im ganzen als Unterlage erkennbar bleibt, halten sich seine Reihungsformen frei von jeder schematischen Enge. Sie führen dem Studium der Suitengeschichte ebenso bedeutendes Neumaterial zu wie unserer Kenntnis von der Entwicklung des Gambenspiels in der Höhenlage seiner Spätzeit. Vielleicht wird sich der Eindruck bestätigen, daß Schenk in seinem großen Sammelwerk Gefallen daran gefunden hat, seine vielgriffige, über einen auffallend weiten Tonraum ausgedehnte Solo-Technik auf zwei gleichberechtigte Instrumente aufzuteilen.

Der Hrsg. hat der Forschung mit einer sorgfältigen Revision des Textes, mit einem kurzen, aufschlußreichen Vorwort und mit einem genauen kritischen Bericht eine vortreffliche Vorlage gegeben. Sein Wunsch, darüber hinaus auch dem praktischen Gebrauch zu dienen, wird zweifellos bei den Erfahrenen und Stilsicheren unter unseren „Neu-Gambisten“ in Erfüllung gehen. Sie werden mit der Wahl der Verzierungen, die stets nur mit einer Sammelbezeichnung (+) angedeutet sind, mit Tempo, Dynamik und Strichart schon aus eigenem Urteil und Entschluß zurechtkommen. Für einen erweiterten Spielerkreis in der Studenten-, Schul- und Hausmusik wird aber doch an eine Ausgabe mit eingehenderen Vortragshilfen und üblicher Violoncell-Notation zu denken sein.

Kurt Stephenson, Bonn

Georg Philipp Telemann: Der Harmonische Gottesdienst. Ein Jahrgang von 72 Solokantaten für 1 Singstimme, 1 Instrument und Basso continuo. Hamburg 1725/26. Hrsg. von Gustav Fock. Teil III.: 2. Pfingsttag bis 16. Sonntag nach Trinitatis, 152 S., Teil IV.: 17. Sonntag nach Trinitatis bis Weihnachten, 163 S. Kassel und Basel (1957), Bärenreiter. (G. Ph. Telemann, Musikalische Werke. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. IV und V.)

Grundsätzliches zu dieser Neuauflage ist schon bei der Besprechung der ersten beiden Teile (Jg. VII dieser Zeitschrift, S. 373 ff.) gesagt worden. Der Schluß der Ausgabe wirft keine wesentlichen neuen Probleme auf. Überblickt man den Jahrgang, so erweist sich erneut, daß Telemanns kirchenmusikalisches Schaffen im weltoffenen Hamburg doch erheblich von dem Bachs im theologisch konservativen Leipzig abweicht. Die Nähe zu opernhafter Dramatik ist

nahezu in sämtlichen Sätzen spürbar, und auch die Texte gehen im ganzen noch wesentlich mehr auf äußerlich-sinnfällige Wirkung aus, als dies schon bei Bach der Fall ist. Dadurch ist — mindestens für unsere heutigen Begriffe — notgedrungen eine Entfernung von biblischer Verkündigung (trotz zahlreicher biblischer Anspielungen) gegeben, und daher ist wohl auch die heutige praktische Verwendbarkeit dieser Stücke eher im häuslichen Musizieren als in gottesdienstlicher Musik zu sehen. Andernfalls würde man um eingreifende Umdichtungen nicht herumkommen. Welcher Kirchenmusiker möchte es z. B. wagen, seiner Gemeinde zum 2. Pfingsttag — einem beliebten Termin für solistische Aufführungen zur Entlastung des Chores — Texte zu bieten wie: „... Seine Gnade muß verschwinden, wenn der Schwefeldampf der Sünden aus des Herzens giftigen Höhlen gleich verdickten Dünsten steigt“? Nun sind aber — und das ist wohl der Grund, warum der Hrsg. sich auf Hinweise auf biblische Anspielungen beschränkt, ohne selbst Umtextierungsvorschläge zu bieten — Text und Musik in ihrem barocken Habitus derart aufeinander abgestimmt, daß eine Modernisierung der Textsprache nur allzu leicht eine Diskrepanz zwischen Wort und Ton zur Folge hat. Es ist daher zu bezweifeln, ob sich viele Praktiker mit Erfolg der Mühe einer vom Hrsg. vorgeschlagenen verständnisvollen Umdichtung unterziehen werden, oder ob sie sich nicht lieber auf eines der wenigen Stücke beschränken werden, bei denen sie ohne Umdichtungen auskommen, z. B. Nr. 56.

Die Neuauflage behält die in den ersten Bänden aufgestellten Grundsätze bei. Einige Schönheitsfehler der ersten Teile sind jetzt beseitigt (z. B. das ungleichmäßige Anbringen der Vorsätze), und besonders dankbar sei vermerkt, daß der Hrsg. sich der in der ersten Besprechung vertretenen Deutung der im Baßschlüssel notierten Violinpartien angeschlossen hat.

Sieht man von den (nicht nach Jahrgängen geordneten) Publikationen Bachscher Kantaten ab, so ist dies die erste Neuauflage eines geschlossenen Kantatenjahrgangs des 18. Jahrhunderts. Wenn wir auch nicht hoffen dürfen, daß dieses Vorbild viele Nachahmer findet (die anderen Jahrgänge sind meist stärker besetzt und daher umfangreicher), so wäre doch zu wünschen, daß wir über das Kantatenschaffen des 18. Jahrhunderts eingehender unterrichtet würden als

bisher. Vielleicht ließe sich im Zuge dieser Bestrebungen auch der mit 2 Obligatinstrumenten besetzte zweite Jahrgang des *Harmonischen Gottesdienstes* ganz oder auszugsweise der Öffentlichkeit zugänglich machen. Alfred Dürr, Göttingen

Johann Sebastian Bach: Magnificat, herausgegeben von Alfred Dürr. (Neue Bach-Ausgabe, Serie II, Band 3.) Kassel und Basel (1955). VII, 124 S.

Dazu: Kritischer Bericht, Ebenda 1955, 82 S.

Johann Sebastian Bach: Kantaten zum 2. und 3. Ostertag, herausgegeben von Alfred Dürr. (Neue Bach-Ausgabe, Serie I, Band 10.) Kassel und Basel (1955). VIII, 148 S.

Dazu: Kritischer Bericht, Ebenda 1956.

Sämtlich im Bärenreiter-Verlag.

Obwohl das Magnificat zu Bachs Zeiten fester Bestandteil des lutherischen Vespertagesgottesdienstes war, kennen wir nur eine Komposition des „Canticum Mariae“ aus der Feder Bachs. Möglicherweise hat er mehrmals diesen Text vertont (eine Stelle im Mizlerschen Nekrolog ließe sich so interpretieren, wenn auch nicht so zwangsläufig, wie Dürr es in dem zur Ausgabe gehörigen Kritischen Bericht tut). Erhalten ist uns jedenfalls nur eines; denn das von W. Rust im Vorwort zum 11. Band der alten Bach-Gesamtausgabe erwähnte Magnificat für Sopran und kleines Orchester (BWV Anhang 21) erkennt D. keineswegs als echt an. Da nachgewiesen ist, daß die zahlreichen Korrekturen in der Leningrader Handschrift dieser Komposition Autorenkorrekturen sein müssen, die Handschrift aber, nach D.s Zeugnis — und D. kann hier wohl als Autorität gelten — nicht die Bachs ist, muß sein Urteil über das sogenannte „kleine Magnificat“ als unechtes Werk als endgültig anerkannt werden. Übrigens deckt sich sein philologisches Urteil mit dem stilkritischen Befund. Damit bleibt uns tatsächlich nur das bekannte Magnificat BWV 243, das hier nun in seinen zwei Fassungen vorgelegt wird.

Es bedeutet mehr als nur rühmenswerte Sauberkeit der Editionstechnik des Hrsgs., daß die zwei Fassungen des Werkes — zum ersten Mal — herausgegeben wurden. Es ist das Verdienst D.s, den eigentümlichen Wert der ersten Fassung in Es-dur nachgewiesen zu haben. Nach seinem durchaus überzeugenden Urteil tritt diese Fassung „keineswegs als durchweg minder wertvolle Vor-

studie, sondern als echte ‚Fassung‘ neben ihre Unarbeitung“.

Von dem ausführlichen, für Bachs Kompositionsweise äußerst aufschlußreichen detaillierten Vergleich der beiden Fassungen miteinander (Kritischer Bericht S. 26 f. und 37 ff.) können wir hier nur die Ergebnisse mitteilen: Hat die bekanntere spätere Fassung in D-dur den Vorteil der leichteren Ausführbarkeit und der reicheren Instrumentation für sich, sind hier gewisse Satzfehler beseitigt, ist die Harmonik glatter, hat die Melodik durchweg stärkeres Profil, so sind dagegen beispielsweise manche harmonische Kühnheiten verloren gegangen, was man beim Vergleich doch als einen Verlust empfindet. Außerdem ist manchen melodischen Wendungen der späteren Fassung in D-dur deutlich anzumerken, daß ihre Formulierung unter dem Zwang der Transposition des Entwurfs von Es nach D gestanden hat.

Dafür nur ein Beispiel: In der 2. Fassung in D-dur schlägt der Lamento-Baß des „*Et misericordia*“ (Nr. 6, S. 97 der Ausgabe), bevor er seinen tiefsten Ton erreicht hat, in die obere Oktave um (T. 3), was nur durch die Transposition aus f-moll (1. Fassung) nach e-moll (2. Fassung) zu erklären ist; die erste Fassung (S. 32) führt die Figur folgerichtig bis zum Zielton abwärts.

Ein besonderer Reichtum der ersten Fassung gegenüber der bekannteren zweiten sind die vier von Bach nachkomponierten Sätze „*Vom Himmel hoch*“, „*Freut euch und jubiliert*“, „*Gloria*“ und „*Virga Jesse*“. Sie sind in der Ausgabe an die Stellen gesetzt, an denen sie bei der Aufführung Weihnachten 1723 erklingen sind, nach dem 2., 5., 7. und 9. Satz.

Es wäre lohnend, die Frühfassung ebenso wie die in D-dur der Praxis zugänglich zu machen.

*

Im Gegensatz zur recht willkürlichen Anordnung der Kantaten in der alten Bach-Ausgabe — durch die leider ihre ebenso willkürliche, aber heute noch gebräuchliche Zählung eingeführt wurde — ordnet die Neue Bach-Ausgabe die Kantaten nach ihrem Platz im Kirchenjahr.

Unter den Kantaten zum 2. und 3. Ostertag finden wir: „*Erfreut euch, ihr Herzen*“ (BWV 66), „*Bleib bei uns, denn es will Abend werden*“ (BWV 6) (= zum 2. Ostertag) und als Kantaten zum 3. Ostertag „*Ein*

Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ (BWV 134), *„Ich lebe, mein Herz“* (BWV 45) und schließlich *„Der Friede sei mit dir“* (BWV 158).

Keine von ihnen gehört zu denen, die Albert Schweizer in seine Vorschlagsliste der in erster Linie aufzuführenden aufgenommen hat, und nur die Kantate *„Bleib bei uns, denn es will Abend werden“* ist der Allgemeinheit vertraut. Gerade dieses Werk bedurfte am nötigsten einer neuerlichen Revision, da die alte Ausgabe in jenem 1. Band der Bach-Gesamtausgabe erfolgte, der den neuen quellenkritischen Ansprüchen unserer inzwischen ein rundes Jahrhundert älter gewordenen Wissenschaft nicht mehr recht genügt, während die späteren Bände, besonders die von W. Rust besorgten, auch heute noch gelten können, soweit nicht die Forschung inzwischen neues Quellenmaterial zu Tage gefördert hat. Von der erwähnten Kantate BWV 6 gibt es zwar die Schering'sche Ausgabe in der Eulenburg-Reihe (1926); sie irritiert aber den Benutzer insofern, als sie die aus den Stimmen entnommenen Zusätze in Klammern setzt, obwohl ein Teil von diesen von Bachs Hand stammt, also den letzten, authentischen Willen des Komponisten an diesem Werk bedeutet. In der nun vorliegenden Ausgabe sind diese Zusätze natürlich als original behandelt, wobei der Quellennachweis im einzelnen den *„Speziellen Anmerkungen“* des Kritischen Berichtes überlassen ist.

Die schwierigsten Fragen wirft die Kantate BWV 145 zum 3. Ostertag auf, die im allgemeinen unter dem Titel *„Auf mein Herz“* bekannter ist als unter dem hier gewählten Titel *„Ich lebe, mein Herz“*.

Die Überlieferung dieses Werks ist denkbar kompliziert; sie konnte auch in der sehr tief dringenden Studie D.s (Kritischer Bericht S. 128 ff.) nicht ohne Rest geklärt werden. Allerdings, was die Quellen überhaupt hergeben, hat D. gewiß aus ihnen herausgeholt!

Die Schwierigkeiten betreffen die beiden einleitenden Sätze. Schon Spitta hatte Zweifel an der Echtheit des Chorsatzes *„So du mit deinem Munde“* geäußert. Er hielt ihn aus stilistischen Gründen eher für ein Werk Telemanns. Der Hrsg. D. hat im Bach-Jahrbuch 1951/52 den Nachweis erbringen können, daß der fragliche Satz tatsächlich von Telemann stammt; er gehört zu einer Kantate auf den 1. Ostertag, wie W. Menkes

Telemann-Katalogen zu entnehmen war. Mit diesem Nachweis konnte aber auch der der Echtheit der übrigen Sätze geführt werden, die nicht dem Telemannschen Werk zugehören. Der Choral *„Auf mein Herz“* — so macht D. sehr wahrscheinlich — wurde wohl erst in sehr später Zeit an den Anfang der Kantate gesetzt. Ein gewichtiger Grund für diese Annahme ist dem Hrsg. die Tatsache, daß das Werk in der Zeit von 1782 bis 1830 stets mit anderem Beginn zitiert wird.

Die vorliegende Ausgabe stellt einen weisen Kompromiß der sich anbietenden Möglichkeiten einer Edition des Werkes dar, dessen ursprüngliche Gestalt nicht einwandfrei zu ermitteln ist. D. veröffentlicht die Kantate von dem Satz *„Ich lebe, mein Herz“* an, der ihr jetzt auch den Titel liefert. Mit Sicherheit kann er diese Form in den Quellen als zu Bachs Lebzeiten vorkommend nachweisen, was allerdings nicht besagt, daß sie tatsächlich so aufgeführt wurde, und was auch nicht besagt, daß die andere mögliche Fassung nicht ebenso authentisch ist! Die beiden später vorangestellten Sätze *„Auf mein Herz“* und *„So du mit deinem Munde“* (Telemann) werden im Anhang abgedruckt. Von dem Telemannschen Satz wird dabei nach originalen Quellen eine vollständigere Fassung dargeboten, als sie bisher (im Zusammenhang mit der Bach-Kantate und damit überhaupt) veröffentlicht wurde.

Die Fragen im Zusammenhang mit dieser Kantate werden vom Rezensenten einigermaßen ausführlich berichtet, um die Sorgfalt und die breite Fundierung dieser Neuausgabe der Kantaten darzutun. Die Kritischen Berichte des Kantaten- und des Magnificat-Bandes sind Meisterstücke philologischer Akribie, die nicht nur im Zusammenhang mit der Neuausgabe, sondern auch als Einzelstudien zum Werke Bachs lesenswert sind. Das ausführliche Lesartenverzeichnis besonders des Kritischen Berichtes zum Magnificat gibt dem Bach-Forscher die seltene Gelegenheit, *„die Entwicklung eines Werkes von seinem ersten Konzept bis zur Reinschrift einer durchgreifenden Umarbeitung verfolgen zu können“*.

Die Edition selbst folgt den bekannten Grundsätzen der Neuen Bach-Ausgabe, die zusammen mit dem Kritischen Bericht eine sehr weitgehende Vergegenwärtigung der originalen Quellen gestattet. Transponierende Instrumente sind so notiert, wie sie

klingen, aber vor der 1. Akkolade ist der Beginn der originalen Notation angegeben. Das genügt zwar vollauf, doch sind andererseits die Vorteile dieser Notationsweise nicht recht einzusehen; es sei denn, daß man den musikinteressierten Laien damit entgegenkommen wollte, denen Kleinpartituren derselben Ausgabe angeboten werden.

Der Stich ist sauber, klar und übersichtlich. Es bedarf nach dem Gesagten keiner besonderen Versicherung mehr, daß die beschriebenen Ausgaben derzeit die besten dieser Werke sind.

Harald Heckmann, Kassel

Musikhistorische Dokumente, Editionsreihe des tschechoslowakischen Staatsverlages, redigiert von J. Bachtík, J. Vanický u. a. I. *Selectio artis musicae polyphonicae saec. XII—XVI*, Prag 1955, 100 + 8 S.

Als erster Band der Editionsreihe erschien eine von J. Vanický zusammengestellte Auswahl polyphoner Werke, die von Beispielen organaler Sätze aus böhmischen Handschriften (u. a. Univ.-Bibl. Prag VH 11, Ms. Hohenfurt H 42) bis zu Meisterwerken von Palestrina und Lasso reicht. Die Sätze wurden teils aus Handschriften, teils aus neueren kritischen Editionen abgedruckt und dürften sowohl der Chorpraxis wie dem Musikstudierenden (auch außerhalb der Tschechoslowakei) als willkommene Beispielsammlung von Nutzen sein. Bedauerlicherweise sind die kurzen, aber inhaltsreichen Kommentare und Quellennachweise nicht in eine der Weltsprachen übersetzt worden. Bemerkenswert sind die beiden hier zum ersten Male gedruckten vierstimmigen tschechischen Liedsätze. Hingegen dürfte es kaum angehen, daß in der deutschen Übersetzung der Einleitung von der Prager Handschrift VH 11 u. a. als von „tschedischen“ Materialien gesprochen wird. Die beiden aus VH 11 abgedruckten organalen Sätze „*Primo tempore alleviata es terra*“ und „*Procedentem sponsum*“ (nicht „*sponsus*“, wohl ein Druckfehler) sind im zwei- wie dreistimmigen Satz aus zahlreichen Handschriften außerhalb Böhmens bekannt (vgl. A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*, Bern 1952, 6—21) und wohl aus dem süddeutschen Raum nach Böhmen gekommen. Die Editionstechnik dieses wie der folgenden Bände ist im Gebrauch von Taktstrichen antiquiert.

III. *Madrigaly a chansony*, Prag 1957, 86 + 4 S., suppliert den ersten Band mit einer Auswahl (J. Vanický) von Chansons und Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts von Willaert bis Monteverdi. Der böhmische Raum ist hier nicht repräsentiert. Die ausgezeichnete Einleitung wäre einer Übersetzung wert gewesen.

II. *Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic, Opera musica*, hrsg. von Jiří Berkovec, Prag 1956, 86 + 4 S., Résumé der Einleitung deutsch, englisch und russisch. Der Band enthält alle bekannten Werke Harants: die Motetten „*Qui confidunt in Domino*“ und „*Maria Cron*“, die „*Missa super Dolorosi martyr*“ und vier lateinische und tschechische Fragmente. Mit Ausnahme der Fragmente sind alle Werke bereits zu Anfang des Jahrhunderts in Neuausgaben erschienen, die — da dem Hrsg. nur die Vorlage der Motette „*Qui confidunt*“ zur Verfügung stand — als Vorlagen herangezogen werden mußten. (Zumindest das *Rosetum Marianum* hätte doch leicht erreicht werden können.) Außer der Tatsache einer Gesamtausgabe liegt der positive musikwissenschaftliche Beitrag dieser Edition in der Einleitung des Hrsg., insbesondere in der Entdeckung, daß Harants Messe eine Modellkomposition nach Luca Marenzios Madrigal „*Dolorosi martir, fieri tormenti*“ (*Primo libro de madrigali a cinque voci*, Venedig 1580) ist. Zum Revisionsbericht der Motette „*Maria Cron*“ sei bemerkt, daß die Lesart des ersten Hrsg., J. Branbergers, im 10. Takt „Zlon“ nicht falsch, sondern der Vorlage entsprechend richtig ist. Falsch dürfte das „Zion“ der Neuausgabe sein, da es sich hier um eine der zahlreichen Elisionen des Textes handeln dürfte („zu Lohn“?), die übrigens die nicht uninteressante Frage aufwerfen, ob die Motette nicht ursprünglich lateinisch oder tschechisch textiert war. Das zweisilbige „Zion“ kann an dieser Stelle den einzelnen Stimmen nicht unterlegt werden. Die bei der Besprechung des ersten Bandes der Reihe erwähnte Editionstechnik mit Taktstrichen ist insbesondere für die Messe abzulehnen. Zum deutschen Résumé: Harants Reisebeschreibung erschien 1608 (nicht 1614), eine deutsche Übersetzung, die hier hätte erwähnt werden können, *Der diristliche Ulysses*, 1678 in Nürnberg. Auf S. 20 ein Druckfehler: „*neunstimmige*“ statt, wie richtig, „*fünfstimmige*“. In einem deutschen Texte müßte statt „*Vratislav*“ entweder Breslau, oder

das heute in Polen offizielle Wrocław stehen. Im Jahre 1905 kann man allerdings nur von Breslau sprechen, und es würde dem Übersetzer sicher kaum einfallen, in einem deutschen Text „Lipsko“ statt Leipzig zu schreiben.

IV. Otokar Hostinský, 36 *nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století*, Prag 1957, 38 S. Die von dem tschechischen Volksliedforscher Jaroslav Markl sorgfältig edierte und kommentierte Neuausgabe der wichtigen „36 Weisen weltlicher tschechischer Volkslieder des 16. Jahrhunderts“ in der längst vergriffenen Zusammenstellung Hostinskýs (Prag 1892) bedarf, da die Erstausgabe zur Genüge bekannt sein dürfte, keiner besonderen Besprechung. Es wäre zu wünschen, daß noch ein Band mit den 1910 bis 1911 in „Český lid“ von J. Branberger edierten 30 Weisen, zusammen mit den sechs bis dahin unbekanntenen, von E. Axmann 1920 in „Hudební výchova“ veröffentlichten, bald folgen möge. Dann wäre so gut wie der ganze bisher ermittelte Bestand an weltlichen tschechischen Volksliedern des Spätmittelalters wieder leicht zugänglich gemacht. Camillo Schoenbaum, Dragør (Dänemark).

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

Die Mitgliederversammlung hat am 27. Juni 1958 in Köln stattgefunden. Dem Vorstand ist für das Haushaltsjahr 1957 Entlastung erteilt worden. Die Zeitschrift und die Publikationen der Gesellschaft werden planmäßig fortgeführt. Eine wesentlich erweiterte und verbesserte Neuauflage des Repertoriums der Musikwissenschaft kann voraussichtlich im Jahre 1960 erscheinen. Die Vorsitzenden der Ständigen Kommissionen haben über die Tätigkeit ihrer Kommissionen berichtet. Eine Kommission „Rundfunk und Schallplatte“ ist eingesetzt worden; zu ihrem Vorsitzenden wurde Dr. Hans-Peter Reinecke in Hamburg gewählt. Die Kommission setzt sich vorerst folgendermaßen zusammen:

Professor Dr. K. G. Fellerer, Köln
 Dr. Carl-Heinz Mann, Hamburg
 Professor Dr. H. Mersmann, Köln
 Dr. F. W. Pauli, Frankfurt/Main
 Professor Dr. J. Schmidt-Görg, Bonn
 G. Schwalbe, Berlin
 Dr. Helmut Storzjohann, Hamburg

Dr. A. Volk, Mainz
 Dr. H. Wirth, Hamburg
 Dr. G. Worm, Berlin

Eine beantragte Satzungsänderung auf Erweiterung des Vorstandes wurde abgelehnt. An Stelle des verstorbenen Professors Dr. R. Gerber wurde Herr Frieder Zschoch, Leipzig, in den Beirat gewählt. Der bisherige Wahlausschuß ist satzungsgemäß zurückgetreten. In den neuen Wahlausschuß wurden gewählt:

Professor Dr. W. Kahl, Köln (Vors.)
 Professor Dr. A. A. Abert, Kiel
 Professor Dr. H. Chr. Wolff, Leipzig.

Die nächste Mitgliederversammlung findet im September 1959 in Nürnberg statt.

Blume

Professor Dr. Walter Wiora (Freiburg) hat einen Ruf an die Universität Kiel als Nachfolger Friedrich Blumes angenommen.

An der Philosophischen Universität Würzburg hat sich Dr. Hermann Beck im Juli 1958 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Studien zu Adrian Willaerts Messen und zu ihrer Stellung in der Geschichte der Kirchenmusik*.

An der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg hat sich Universitätsmusikdirektor Dr. Siegfried Hermelink im Juli 1958 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Dispositiones Modorum. Zur Tonartenfrage in der Vokalpolyphonie, besonders bei Palestrina*.

Am 11. Juli 1958 konnte Professor Dr. Arnold Schmitz, Mainz, seinen 65. Geburtstag begehen. Die Musikforschung wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens und Wirkens.

Berichtigung. Seite 262 dieses Jahrgangs, 4. Zeile, lies „1707“ statt „1706“: Anm. 41, drittletzte Zeile, statt „Moniglia“ lies „Moniglia“. — Die Neuausgabe des Rapparini-Manuskripts ist inzwischen erschienen: *Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf*. Im Auftrage der Stadt Düsseldorf hrsg. und kommentiert von Hermine Kühn-Steinhausen. Düsseldorf 1958. August Bagel Verlag.