

## Otto Ursprung achtzigjährig

VON THRASYBULOS G. GEORGIADES, MÜNCHEN

Otto Ursprung begeht am 16. Januar 1959 seinen achtzigsten Geburtstag. Unser Fach verdankt ihm Wesentliches. In Anerkennung seiner großen Verdienste wurde er 1932 zum Honorarprofessor an der Universität München ernannt. Er ist Mitglied der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, und die vor kurzem gegründete Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte hat ihn als den hochverdienten Erforscher auch seiner heimatlichen Musikgeschichte zum Ehrenmitglied ernannt.

Mit großem Können und aufopfernder Hingabe, ohne Scheu vor langwieriger, mühevoller Detailarbeit, widmete er sein Leben der Forschung. In Studien und Editionen wandte er sich besonders der Antike, der Gregorianik, der Münchner und der bayerischen Musikgeschichte, der älteren spanischen Musik, sowie den Komponisten Senfl und Jacobus de Kerle zu. Sein Handbuch über die katholische Kirchenmusik spiegelt sein bewundernswert umfassendes Wissen und sein Verantwortungsbewußtsein nicht nur bei der persönlichen Stellungnahme diesem Thema als einem Ganzen und den einzelnen Problemen gegenüber, sondern auch darin, daß es den Benützer in seinen Fragen nie im Stich läßt.

Es sei mir aber gestattet, anstatt sein dem Fach zur Genüge bekanntes wissenschaftliches Werk hier zu würdigen, ein Wort über ihn selbst, wie er uns heute entgegentritt, zu sagen. Seit mehreren Jahren leidend und ans Zimmer gefesselt, trifft man ihn stets über der Arbeit oder mit dem Brevier in der Hand vor seinem Schreibtisch sitzend an, kaum fähig, sich zu bewegen. Mit Geduld und Ergebenheit trägt er dieses schwere Schicksal, auch darin ein Vorbild. Seine geistige Frische hat nicht im geringsten nachgelassen. Obwohl er nurmehr kaum vernehmlich spricht, ist der Inhalt des Gesprächs mit ihm stets erquickend. Am liebsten verweilt er bei seiner jetzigen wissenschaftlichen Beschäftigung und bei Erinnerungen an alte Freunde und an seine frühere Tätigkeit.

Er hat ein umfangreiches Buch über die geistlichen Dramen des Mittelalters abgeschlossen und feilt nur noch daran. Dieses grundlegende Werk beruht auf der Summe eines überragenden Wissens auf diesem Gebiet, setzt aber nicht weniger die in der süddeutschen Herkunft Otto Ursprungs begründete Theaterliebe und seine Verwurzelung in der Welt des Geistlichen voraus. Es ist vorgesehen, daß die Bayerische Akademie der Wissenschaften das Werk veröffentlicht.

In Verbundenheit denkt er an seine heimgegangenen Freunde zurück, an seine beiden Kameraden gleichen Jahrgangs im Priesterseminar, den Organisten an der Heiliggeistkirche in München, Anton Schmid, und an Pater Kronsecker; an Theodor Kroyer, Rudolf von Ficker, Kurt Huber. — Er strahlt, wenn er über seinen brüderlichen Freund Higinio Anglés spricht.

Hochgeehrt von der wissenschaftlichen Welt, von seinen Mitbürgern, Freunden und Schülern, lebt er jetzt in der Abgeschiedenheit. Uns Jüngeren bleibt nur, ihm ein herzliches „Vergelt's Gott“ zu sagen für alles, was er uns als Mensch und Gelehrter geschenkt hat und noch schenkt.

## Otto Erich Deutsch zum 75. Geburtstag

VON WILLI KAHL, KÖLN

Am 5. September 1958 beging Otto Erich Deutsch seinen 75. Geburtstag. Eine eigenartige Fügung wollte es, daß auch er, wie Ludwig Scheibler, sein früherer Weggenosse im Bereich der Schubertforschung, erst über die Kunstgeschichte zur Musikwissenschaft gelangen sollte. Nach kunst- und literarhistorischen Studien in Wien und Graz betätigte sich Deutsch zunächst als Kunstkritiker, war 1910/11 Assistent am Wiener kunsthistorischen Institut, später Buchhändler und Verleger und 1926 bis 1935 Bibliothekar der Musiksammlung Anthony van Hoboken. 1928 wurde er zum Professor ernannt. 1939 emigrierte er nach England und kehrte 1951 nach Wien zurück.

Diesen ganzen Lebensweg begleiten seit 1905 (mit dem Erscheinen seines *Schubert-Breviers*) ununterbrochen seine weitreichenden Forschungen zu Schuberts Leben und Werk. Mit diesem mehrfach nachgeahmten Brevier hat Deutsch innerhalb des biographischen Musikschritttums jene, wie er später einmal sagte, „prägnanteste Form einer Lebensgeschichte“, die die Quellen unverfälscht selbst sprechen läßt, vorbildlich entwickelt und diesen Versuch dann im Rahmen einer umfassenden, damals freilich nur erst zur Hälfte verwirklichten Planung so weit fortgeführt, daß die 1913 und 1914 erschienenen beiden Bände *Franz Schubert: Sein Leben in Bildern* und *Die Dokumente seines Lebens* in jeder Beziehung zur Grundlage unseres Wissens über Schuberts Leben und Schaffen werden mußten. Deutsch hat damit geradezu eine Krisis überwunden, in die seit Jahrzehnten die Schubertforschung mehr und mehr geraten war. Zuletzt umgab sie, so berichtet er im Vorwort zur Sammlung der Lebensdokumente, der Nimbus einer „Art Geheimwissenschaft für wenige Forscher“, aber jetzt mußten die hier dargebotenen unmittelbaren Zeugnisse von Schuberts Leben und Schaffen wie ein „unverwischter Selbstabdruck der Natur“ endlich jede erwünschte Klarheit schaffen, und so hat sich bald erfüllt, was der Verfasser damals mit berechtigtem Stolz zu hoffen wagte: „Es wird jetzt leichter sein, über Schubert zu schreiben, aber schwerer, über ihn zu flunkern.“

Die *Dokumente des Lebens* wurden 1946/47 in London und New York in englischer Übersetzung, zeitlich erweitert, textlich vermehrt und mit Kommentar und Registern ausgestattet, veröffentlicht. Lange und, wie sich jetzt herausstellt, nicht ohne erheblichen Gewinn, hat Deutsch die als „Nachklang“ schon von vornherein den *Dokumenten des Lebens* zgedacht gewesenen Erinnerungen von Schuberts Freunden zurückgehalten. Indem sie endlich 1957 deutsch, ein Jahr später auch in England und Amerika erschienen sind, ist die Schubertliteratur wieder um ein Dokumentenwerk von hoher Bedeutung bereichert worden. Von England ging dann auch der seit langem schmerzlich vermißte Thematische Katalog der Werke Schuberts aus, den Deutsch ursprünglich mit Georg Kinsky bearbeiten wollte, dann aber mit Unterstützung von D. R. Wakeling 1951 (London und New York) vorlegen konnte. Eine deutsche Ausgabe wird vorbereitet. Zu diesen grundlegenden Werken tritt noch als eine „Taschenausgabe der großen dokumentarischen Biographie“, eine 1919 zuerst erschienene, in der 4. Auflage von 1954 auf den neuesten Stand der

Forschung gebrachte und dann auch aufschlußreich kommentierte Ausgabe von Schuberts Briefen und Schriften. Daß die fast unübersehbaren kleineren Einzelstudien Deutschs, vor allem zu Schuberts Leben, auf das Ganze gesehen, nach ihrem inneren Gewicht und als vielseitige Anregungen betrachtet, seinen größeren Veröffentlichungen wohl die Waage halten mögen, darf in einer Würdigung seines Lebenswerks nicht ungesagt bleiben.

Nicht zuletzt aber muß dessen gedacht werden, was die Musikwissenschaft auch außerhalb des engeren Bereichs der Schubertforschung Deutsch zu danken hat. Es sind seine Arbeiten über Erstdrucke und unter manchen bibliographischen Gaben etwa seine *Music Publishers' Numbers, 1700—1900* (1946, deutsche Ausgabe in Vorbereitung), der von ihm begründete und zum Teil ausgeführte *British Union Catalogue of Early Music*, von Edith B. Schnapper 1957 herausgegeben, Beiträge zur Haydn-, Mozart- und Beethovenforschung, vor allem aber ein überaus gewichtiges Gegenstück zur dokumentarischen Biographie Schuberts, *Handel, a documentary Biography* (1955). Eine deutsche Übersetzung wird demnächst erscheinen.

## Otto Kinkeldey zum 80. Geburtstag am 27. November 1958

VON ERNEST T. FERAND, NEW YORK (z. Z. KÖLN)

Daß der 80. Geburtstag des Pioniers, Altmeisters und eigentlichen Begründers der amerikanischen Musikwissenschaft auf das seit den Zeiten der ersten Siedler in den Vereinigten Staaten alljährlich im November gefeierte Erntedankfest, den „Thanksgiving Day“, fiel, muß als eine Konstellation von symbolischer Bedeutung angesehen werden. Denn zu dem traditionellen Dank für die von der Vorsehung Amerika in so reichem Maße gespendeten Naturgaben und materiellen Güter darf diesmal der spezielle Dank der amerikanischen Musikgelehrten und der Humanisten der ganzen Welt hinzugefügt werden dafür, daß ihnen dieser hervorragende Forscher, Lehrer und Organisator (man könnte noch ergänzen: Organist und Sänger) geschenkt worden und in unverminderter Lebensfrische und Tatkraft erhalten geblieben ist.

Den humorvollen Worten in „The Musical Quarterly“ des zwei Jahre vor unserem Jubilar geborenen Edward J. Dent und der ausführlichen Schilderung von George Sherman Dickinson anläßlich von Kinkeldeys 60. Geburtstag, der zehn Jahre später folgenden dokumentarisch reich belegten Würdigung durch seinen Amtsnachfolger an der „New York Public Library“, Carleton Sprague Smith, in „Music Library Association Notes“, und schließlich der ganz kürzlich erschienenen, lückenlosen Darstellung in Band VII von MGG durch Richard S. Hill von der „Library of Congress“ in Washington (D. C.) läßt sich auf dem hier zur Verfügung stehenden Raum sachlich nichts hinzufügen. Mögen dafür einige persönliche Eindrücke als ein herzlicher Geburtstagsgruß folgen!

Erst verhältnismäßig spät, anläßlich eines im Herbst 1939 von Carl Engel für die Delegierten des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses in New York veranstalteten Empfangs, war es mir vergönnt, die persönliche Bekanntschaft Kinkeldeys zu machen. Der Autor des klassischen Werks *Orgel und Klavier in der*

Forschung gebrachte und dann auch aufschlußreich kommentierte Ausgabe von Schuberts Briefen und Schriften. Daß die fast unübersehbaren kleineren Einzelstudien Deutschs, vor allem zu Schuberts Leben, auf das Ganze gesehen, nach ihrem inneren Gewicht und als vielseitige Anregungen betrachtet, seinen größeren Veröffentlichungen wohl die Waage halten mögen, darf in einer Würdigung seines Lebenswerks nicht ungesagt bleiben.

Nicht zuletzt aber muß dessen gedacht werden, was die Musikwissenschaft auch außerhalb des engeren Bereichs der Schubertforschung Deutsch zu danken hat. Es sind seine Arbeiten über Erstdrucke und unter manchen bibliographischen Gaben etwa seine *Music Publishers' Numbers, 1700—1900* (1946, deutsche Ausgabe in Vorbereitung), der von ihm begründete und zum Teil ausgeführte *British Union Catalogue of Early Music*, von Edith B. Schnapper 1957 herausgegeben, Beiträge zur Haydn-, Mozart- und Beethovenforschung, vor allem aber ein überaus gewichtiges Gegenstück zur dokumentarischen Biographie Schuberts, *Handel, a documentary Biography* (1955). Eine deutsche Übersetzung wird demnächst erscheinen.

## Otto Kinkeldey zum 80. Geburtstag am 27. November 1958

VON ERNEST T. FERAND, NEW YORK (z. Z. KÖLN)

Daß der 80. Geburtstag des Pioniers, Altmeisters und eigentlichen Begründers der amerikanischen Musikwissenschaft auf das seit den Zeiten der ersten Siedler in den Vereinigten Staaten alljährlich im November gefeierte Erntedankfest, den „Thanksgiving Day“, fiel, muß als eine Konstellation von symbolischer Bedeutung angesehen werden. Denn zu dem traditionellen Dank für die von der Vorsehung Amerika in so reichem Maße gespendeten Naturgaben und materiellen Güter darf diesmal der spezielle Dank der amerikanischen Musikgelehrten und der Humanisten der ganzen Welt hinzugefügt werden dafür, daß ihnen dieser hervorragende Forscher, Lehrer und Organisator (man könnte noch ergänzen: Organist und Sänger) geschenkt worden und in unverminderter Lebensfrische und Tatkraft erhalten geblieben ist.

Den humorvollen Worten in „The Musical Quarterly“ des zwei Jahre vor unserem Jubilar geborenen Edward J. Dent und der ausführlichen Schilderung von George Sherman Dickinson anläßlich von Kinkeldeys 60. Geburtstag, der zehn Jahre später folgenden dokumentarisch reich belegten Würdigung durch seinen Amtsnachfolger an der „New York Public Library“, Carleton Sprague Smith, in „Music Library Association Notes“, und schließlich der ganz kürzlich erschienenen, lückenlosen Darstellung in Band VII von MGG durch Richard S. Hill von der „Library of Congress“ in Washington (D. C.) läßt sich auf dem hier zur Verfügung stehenden Raum sachlich nichts hinzufügen. Mögen dafür einige persönliche Eindrücke als ein herzlicher Geburtstagsgruß folgen!

Erst verhältnismäßig spät, anläßlich eines im Herbst 1939 von Carl Engel für die Delegierten des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses in New York veranstalteten Empfangs, war es mir vergönnt, die persönliche Bekanntschaft Kinkeldeys zu machen. Der Autor des klassischen Werks *Orgel und Klavier in der*

*Musik des 16. Jahrhunderts*, das mir schon längst ein unverstorbener Quell der Anregung und Inspiration gewesen war, begrüßte mich wie einen alten Freund. Und so ist es denn auch stets geblieben, wo und wann immer wir einander seither treffen möchten, sei es bei einer Jahresversammlung der „American Musicological Society“ oder anlässlich eines von der Harvard University im Frühjahr 1957 im intimen Kreise veranstalteten „Symposium“ über Instrumentalmusik, an dem Kinkeldey seine letzten Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der „Basses danses“ und „Balli“ vorlegte.

Besonders gern denke ich an die zahlreichen Begegnungen in den letzten drei Jahren, in denen sich Kinkeldey nach seinen zahlreichen „Gastspielreisen“ schließlich zwar nicht zur Ruhe setzte, aber doch in der Nähe von New York, in South Orange im Staate New Jersey, dauernd niederließ. Für die Jahre 1956–1958 zum Vorsitzenden der Ortsgruppe New York der „American Musicological Society“ gewählt, war er der stets inspirierende, takt- und humorvolle spiritus rector der Sitzungen.

Seine erstaunliche Energie und Leistungsfähigkeit waren und sind geradezu unbegrenzt. Eine fast ununterbrochene Kette von Gastprofessuren führte ihn kreuz und quer über die enormen Entfernungen innerhalb der USA, von Kalifornien im Westen nach Texas im Süden, von Boston und Cambridge im Osten schließlich noch im Frühjahr 1958 nach dem entferntesten Nordwestwinkel, an die University of Washington in Seattle.

Vieles könnte und sollte gesagt werden über die so außerordentlich glückliche, fruchtbare Synthese der in Berlin erworbenen strengen musikwissenschaftlichen Disziplin (Dr. phil. 1909, königlich preußischer Professor 1910) mit der positiven, unvoreingenommenen, kräftig zupackenden Art des Amerikaners.

Es gibt in der angelsächsischen Welt kein höheres Lob, das einem Gelehrten und Hochschullehrer gezollt werden könnte, als die in gewissem Sinne dem hellenischen Persönlichkeitsideal der *καλοκαγαθία* nahestehende Bezeichnung: „A gentleman and scholar“. Niemand ist ihrer würdiger als Otto Kinkeldey. Und so schließen wir uns dem vollen Chor seiner Verehrer und Bewunderer an und rufen über den Ozean dem Jubilar ein herzliches „Many happy returns“ zu.

## *Ein neuer Fund zur liturgischen Ein- und Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts*

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Bei Arbeiten im Archiv des württembergisch-fränkischen Schlosses Berlichingen (Jagst)<sup>1</sup> gelangten 22 Blätter zum Vorschein, die sofort das Interesse des Musikforschers erregen mußten. Das nicht besonders widerstandsfähige Papier hatte bereits eine dunkelbraune Färbung angenommen. Viele Teile der Blätter, die infolge

<sup>1</sup> Die folgenden Untersuchungen wurden durchgeführt, nachdem der Finder der Fragmente, Pfr. Josef Trittler, Oberkessach/Württemberg, dem Bearbeiter eine längere Einsicht in das Material ermöglichte. Dafür sei herzlicher Dank ausgesprochen (Photokopien stellt der Verf. Interessenten gerne zur Verfügung).

*Musik des 16. Jahrhunderts*, das mir schon längst ein unverstorbener Quell der Anregung und Inspiration gewesen war, begrüßte mich wie einen alten Freund. Und so ist es denn auch stets geblieben, wo und wann immer wir einander seither treffen möchten, sei es bei einer Jahresversammlung der „American Musicological Society“ oder anlässlich eines von der Harvard University im Frühjahr 1957 im intimen Kreise veranstalteten „Symposium“ über Instrumentalmusik, an dem Kinkeldey seine letzten Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der „Basses danses“ und „Balli“ vorlegte.

Besonders gern denke ich an die zahlreichen Begegnungen in den letzten drei Jahren, in denen sich Kinkeldey nach seinen zahlreichen „Gastspielreisen“ schließlich zwar nicht zur Ruhe setzte, aber doch in der Nähe von New York, in South Orange im Staate New Jersey, dauernd niederließ. Für die Jahre 1956–1958 zum Vorsitzenden der Ortsgruppe New York der „American Musicological Society“ gewählt, war er der stets inspirierende, takt- und humorvolle spiritus rector der Sitzungen.

Seine erstaunliche Energie und Leistungsfähigkeit waren und sind geradezu unbegrenzt. Eine fast ununterbrochene Kette von Gastprofessuren führte ihn kreuz und quer über die enormen Entfernungen innerhalb der USA, von Kalifornien im Westen nach Texas im Süden, von Boston und Cambridge im Osten schließlich noch im Frühjahr 1958 nach dem entferntesten Nordwestwinkel, an die University of Washington in Seattle.

Vieles könnte und sollte gesagt werden über die so außerordentlich glückliche, fruchtbare Synthese der in Berlin erworbenen strengen musikwissenschaftlichen Disziplin (Dr. phil. 1909, königlich preußischer Professor 1910) mit der positiven, unvoreingenommenen, kräftig zupackenden Art des Amerikaners.

Es gibt in der angelsächsischen Welt kein höheres Lob, das einem Gelehrten und Hochschullehrer gezollt werden könnte, als die in gewissem Sinne dem hellenischen Persönlichkeitsideal der *καλοκαγαθία* nahestehende Bezeichnung: „A gentleman and scholar“. Niemand ist ihrer würdiger als Otto Kinkeldey. Und so schließen wir uns dem vollen Chor seiner Verehrer und Bewunderer an und rufen über den Ozean dem Jubilar ein herzliches „Many happy returns“ zu.

## *Ein neuer Fund zur liturgischen Ein- und Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts*

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Bei Arbeiten im Archiv des württembergisch-fränkischen Schlosses Berlichingen (Jagst)<sup>1</sup> gelangten 22 Blätter zum Vorschein, die sofort das Interesse des Musikforschers erregen mußten. Das nicht besonders widerstandsfähige Papier hatte bereits eine dunkelbraune Färbung angenommen. Viele Teile der Blätter, die infolge

<sup>1</sup> Die folgenden Untersuchungen wurden durchgeführt, nachdem der Finder der Fragmente, Pfr. Josef Trittler, Oberkessach/Württemberg, dem Bearbeiter eine längere Einsicht in das Material ermöglichte. Dafür sei herzlicher Dank ausgesprochen (Photokopien stellt der Verf. Interessenten gerne zur Verfügung).

unsachgemäßer Arbeit eines früheren Buchbinders unterschiedliches Format<sup>2</sup> aufweisen, sind zerstört oder so fleckig, daß die Entzifferung nur noch mühsam oder überhaupt nicht mehr gelingen kann<sup>3</sup>. Schließlich ist versucht worden, eine provisorische Aufteilung bzw. Ordnung der Blätter vorzunehmen. Dabei schälten sich allmählich Partien eines Cationale<sup>4</sup> heraus, die unzweifelhaft aus dem mit Berlichingen eng verbundenen Zisterzienserkloster Schöntal<sup>5</sup> stammen, wenn auch eine Abfassung in diesem Kloster nicht sicher verbürgt werden kann. Jedoch rechtfertigt die reiche Musiktradition Schöntals im Spätmittelalter eine solche Annahme. Leider steht eine zusammenfassende Arbeit im Augenblick noch aus<sup>6</sup>.

Die 22 Blätter des Cationale sind offenbar mehreren Händen (s. u.) anvertraut worden (der mögliche Gesamtumfang des ganzen Bandes läßt sich natürlich nicht mehr bestimmen), das Schriftbild weist die *Gothica cursiva*<sup>7</sup> und jene gotische Hufnagelnotation auf, die für den deutschen Sprachraum charakteristisch ist<sup>8</sup>. Sicher ist das Cationale nicht vor 1470 abgefaßt, eher in dem darauffolgenden Jahrzehnt. Der Satzspiegel ist mit schwacher Bleistiftliniierung abgesteckt. Die vier und fünf Notenlinien sind darin unregelmäßig eingezogen. Als Schlüsselvorzeichnung ist sowohl *c* wie *f* vorhanden. Eine sehr eigentümliche Spätform der Notierung, die an die halbe Note erinnert, tritt in einem Nachtrag (Bl. 13 v) auf. Eine Eigentümlichkeit der zweiten Schreiberhand ist die Verwendung des nach oben gestrichenen Rhombus, der die Bildung eines „strikten Mensursystems“ anzeigt<sup>9</sup>. Offenbar wurden damit (später) leichte Überarbeitungen an einer Melodie – dem Brauch der Zeit gemäß – vorgenommen.

Die drei Hauptteile sind<sup>10</sup>:

- |   |               |
|---|---------------|
| 1. Lamentationen des Jeremias   | Bl. 1 r–12 r  |
| 2. Cantionen, Allelujaverse und lateinisch-deutsche bzw. deutsche Kirchenlieder | Bl. 12 v–16 v |
| 3. zweistimmige Lektionen   | Bl. 17 r–22 v |

Als Schreiberhände lassen sich bestimmen:

- |                       |                                 |
|-----------------------|---------------------------------|
| I (Hauptschreiber)    | = Bl. 1 r–12 v<br>Bl. 14 r–22 v |
| II (Variante von I)   | = Bl. 12 v–13 r                 |
| III (später Nachtrag) | = Bl. 13 v                      |

<sup>2</sup> Als Schriftspiegel lassen sich die Maße 180/155 mm angeben. Die mutmaßlichen Maße eines Blattes sind kaum größer (Einzelmaße: Noten und Schrift 165/120 mm, Noten und Texthöhe bei durchschnittlich sechs Noten- und Textzeilen pro Blatt 30 mm).

<sup>3</sup> Der schlimmste Fall solcher „Arbeit“ wird uns im 2. Teil begegnen. Eine Version des lateinisch-deutschen „*Puer natus*“ ist diesem Eingriff weitgehend zum Opfer gefallen.

<sup>4</sup> Für die Formulierung des Cationale vgl. Arnold Schmitz, *Ein schlesisches Cationale aus dem 15. Jahrhundert* (AfMf 1, 1936, bes. S. 386), ferner MGG VII, Sp. 611.

<sup>5</sup> Vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche* 9, 1937, Sp. 315/16.

<sup>6</sup> Über die Choralgeschichte Schöntals habe ich in meinem Aufsatz *Stand und Aufgaben der Choralforschung in Württemberg* (Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 14, 1955, bes. S. 182 f.) berichtet. Die außergewöhnliche Musikfreude der sonst einer ausgedehnten Musizierpraxis nicht gewogenen Zisterzienser wird durch mehrere Zeugnisse bewiesen (s. Alfons Kriessmann, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Württemberg*, 1939, S. 34).

<sup>7</sup> Vgl. das paläographisch übereinstimmende Beispiel in Joachim Kirchner, *Scriptura latina libraria*, 1955, Tab. 50a.

<sup>8</sup> Parallelbeispiele findet man in Peter Wagners *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, II, 1912, S. 340, oder Johannes Wolfs, *Handbuch der Notationskunde* 1, 1913, S. 127.

<sup>9</sup> Wolf a. a. O., S. 168.

<sup>10</sup> Die Folierung wurde fortlaufend vorgenommen. Lagen konnten nur im 1. Teil des Fragments ermittelt werden: 1, 2, 3; 5 und 10; 6 und 9; 7 und 8; 11.

Hand II hat Noten und Text zu zwei Cantionen geschrieben, die Ausführung ist gewissenhafter und „traditioneller“ als die der Hand I. Hand III gehört ins 16. Jahrhundert.

Der Wert des Fragments ist aus folgenden Erwägungen heraus zu bestimmen: Die Lamentationen des Jeremias können nur in wenigen „deutschen“ Choralhandschriften nachgewiesen werden, in Württemberg bisher überhaupt nicht<sup>11</sup>. Erstaunlicherweise kommt der Cantio-Tropus „*O summa clementia*“ bereits in einer Schöntaler Handschrift des 14. Jahrhunderts (Stuttgart HB I 2) vor. Zu den zweistimmigen Lektionen fehlt jede württembergische Parallele<sup>12</sup>, so daß der dritte Teil unseres Schöntaler Fragments (Abkürzung: *SchF*) zur wichtigsten und vorläufig einzigen Quelle der retrospektiven Mehrstimmigkeit in Württemberg<sup>13</sup> wird.

### I.

*SchF* enthält vier bzw., wenn man den Ton der *Oratio Jeremiae* einbezieht, fünf Lamentationstöne. Zunächst interessiert die Anordnung und Aufteilung dieser Töne auf die einzelnen Verse, die (im Gegensatz zum Gebrauch in der Liturgie von Monte Cassino und Benevent<sup>14</sup>) in einer kontinuierlichen Dreier- und Viererfolge abwechseln. Die Tatsache, daß dreimal Dreiergruppen aufgestellt sind, erinnert an die liturgische Vorschrift, daß am Abend des Karmittwochs, Gründonnerstags und Karfreitags jeweils nach den drei Psalmen der 1. Nokturn die drei Lamentationen zu singen sind. So fallen auf

Karmittwoch:	Vers 1,1 —1,10 = (2 mal 3) + (1 mal 4) <sup>15</sup>
Gründonnerstag:	Vers 1,12—1,21 = (2 mal 3) + (1 mal 4)
Karfreitag:	Vers 3,1 —3,18 = (2 mal 3 „Groß“-Verse)
	Vers 4,1 —4,4 = (1 mal 4)
	Vers 5,1 —5,10 = } <i>Oratio Jeremiae</i> <sup>16</sup>
	und 5,16

Innerhalb dieser Ordnung verteilen sich die Lamentationen in *SchF* wie folgt:

Karmittwoch:	I	II	III
Gründonnerstag:	II	III	II
Karfreitag:	III	IV	V

Demnach tritt der 3. Lamentationston<sup>17</sup> am häufigsten auf. Er nimmt auch in seinen melodischen Beziehungen zu den anderen Tönen eine Mittlerstellung ein, die

<sup>11</sup> Eine Ausnahme bildet jene noch zu erwähnende Hs. der Vaticana, Palat. 552 (saec. 15), doch ist ihre schwäbische Herkunft nicht eindeutig erwiesen.

<sup>12</sup> Vgl. die z. T. ungenauen Angaben bei Kriessmann, a. a. O., S. 22ff. Die wenigen Beispiele, die Johann Vleugels, *Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1500—1650*, Aachen 1928, S. 31 ff., bietet, berechtigen uns zu der Annahme, daß wir hier die ersten Aufzeichnungen dieser Kirchengesänge vor uns haben.

<sup>13</sup> Vgl. die Verbreitungskarte bei Arnold Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebiets vom 13. bis 16. Jahrhundert*, 1952, S. XVI. — Zweifel hegen wir auch an einer Interpretation Kriessmanns, a. a. O., S. 22, der aus der Inzighofer Klosterchronik mitteilt, die Schwestern hätten dort mit „zweyen stimmen“ gesungen. Aber der Nachsatz: „wie wir noch in alten büecher finden“ sollte zur Vorsicht mahnen. Wahrscheinlich wurden die Weihnachtsvesper und die „*ubilamini zue weylnachten*“ dort nicht zweistimmig gesungen.

<sup>14</sup> Vgl. P. Wagner, a. a. O., III, S. 238 f.

<sup>15</sup> Die Verse sind so aufgeteilt, daß auf jede Gruppe ungefähr dieselbe Silbenzahl entfällt.

<sup>16</sup> Dominicus Johner, *Wort und Ton im Choral*, 1940, S. 240.

<sup>17</sup> Die Lamentationstöne werden auf Grund ihres Vorkommens in *SchF* gezählt.

erkennen läßt, daß diese Töne unter sich verwandt sind. Grundlage ist eine Melodieformel<sup>18</sup>, die P. Wagner als „römische Rezitationsformel“ bezeichnet. Die Formung des 1. Tones (V. 1,1–1,3 und 1,12–1,14) entspricht dieser Formel fast wörtlich:

Initium

(Jer 1,3) GHIMEL Mi-gra-vit Judas ... ser-vi-tu-tis: ha-bi-ta-vit . . . . . re-quem

omnes persecutores ... eam in-ter an-gustias

Wörtlich sind die hebräischen Zahlenbuchstaben übernommen. Die beiden Median-ten weichen nur unwesentlich voneinander ab. (Die erste Medianten verwendet einen Pes; die Tuba, das subtonale *a*, wird nicht mehr durch das *g* umspielt; dafür besitzt die zweite Medianten den Climacus-Abstieg von *b* nach *d*. Diese Medianten zeigt bereits das Charakteristikum des Punktum: Umspielen des Grundtons durch *g* und *e*.) Der plagale Charakter wird durch den Ab- und Aufstieg von und zur Unterquart deutlich unterstrichen. Alle fünf Töne unterliegen den Gesetzen der 6. Tonart.

Die Psalmodie des 2. Lamentationstons (s. Beispiel) nähert sich bereits jenen kunst-vollen Fassungen, die P. Wagner als „hochpathetisch, bombastisch“ einstuft<sup>19</sup>. Einzigartig ist die Unterteilung der zweiten Medianten in drei Abschnitte, worauf das Punktum nochmals mit einer Halbierung antwortet:

J I II a II b

(Jer 14) Daleth Vix Sion lugent eo quod solemnitatem omnes destructae sunt

II c III IV (verkürzt) III

Virgines eius squalidae Et ipsa amaritudine

Dagegen sind die beiden folgenden Töne wieder verhältnismäßig einfach aufgebaut. Der 3. Ton übernimmt, parallel zu der kleinen melismatischen Wendung im 2. Ton (s. o.), ein ganzes Teillied daraus: 2-IV-β (die Finalkadenz II) wird zum Initium III

<sup>18</sup> Näheres ersehe man bei P. Wagner, a. a. O., III, S. 236 (Mangel einer einheitlichen Überlieferung in den ältesten liturgischen Denkmälern). Da hier ein „junges“ Dokument vorliegt, erübrigt sich ein Eingehen auf diese Frage.

<sup>19</sup> Berechtigte Kritik an dieser Formulierung übt Schmitz, a. a. O., S. 405.

und zugleich zur 3. Finalkadenz! Der am häufigsten vorkommende Ton steht in einer sich deutlich abzeichnenden Kette von Zusammenhängen<sup>20</sup>:

$J (=2 \text{ IV } \flat)$  I

(Jer 1,7) Zain

1. Recordata... afflictionis suae cun caderet manu hostili  
2. Et praevaricationis... suorum,  
3. Quae habuerat... antiquis,  
et deriserunt... sab-ba-ta eius

Diese kompositionstechnisch einfache und doch sehr beachtliche Motivübernahme läßt erkennen, daß die Lamentationstöne verschiedene Lektions- und Psalmieformeln übernehmen. Das Festhalten an derselben Tonart<sup>21</sup> setzt einen gemeinsamen melodischen Kern voraus. Auch der weitausgreifende melodienreiche 4. Ton ändert nichts an diesem Aufbaugesetz:

$J (=2 \text{ IV } \flat)$  I

(Jer 4,1) Aleph

Quomodo obscuratum est aurum . co-lor op-ti - mus  
Dis per - si sunt... sanctuarium... platearum

Keines Kommentars bedarf der (5.) Ton der *Oratio Jeremiae*, der in seiner Bewegung am ehesten noch dem 4. oder 2. Ton ähnelt:

$J (=2 \text{ IV } \flat)$

(Jer 5,2) Hereditas... ad alien-os do-mus no-stra ad extraneos

<sup>20</sup> Ob dieser Ton weit verbreitet war oder nicht, kann nicht mehr entschieden werden. Er erscheint fast wörtlich in einer von P. Wagner, a. a. O., III, S. 242, Anm. 1, irrümlich Italien zugeschriebenen Hs. der Vaticana. (Die Angabe der Schreibnamen, die aus der eingehenden Beschreibung bei H. Ehrensberger, *Libri Liturgici Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 1897, S. 38–39, ersichtlich ist, läßt Rückschlüsse auf eine Entstehung im süddeutschen, näher im württembergischen Raum zu.) Keine Übereinstimmung mit unserem Beispiel zeigt der von E. Federl, *Spätmittelalterliche Choralpflege in Würzburg und in mainfränkischen Klöstern*, 1937, S. 25, mitgeteilte Ton.

<sup>21</sup> Das Fehlen der  $\flat$ -Vorzeichnung ändert nichts an dem Eindruck, daß die 6. (bzw. 5.) Tonart vorherrscht.

Die Aufteilung der einzelnen Kapitel nach den Tönen steht noch aus, sie sei hier nachgeholt:

Lamentationes Jeremiae	Ton nach SchF
1, 1 — 1, 3	I
1, 4 — 1, 6	II
1, 7 — 1,10	III
[1,11 fehlt]	
1,12 — 1,14	I
1,15 — 1,17	III
1,18 — 1,21	II
3, 1 — 3,18	III
4, 1 — 4, 4	IV
5, 1 — 5,10 und 5,16	V

Ob Reminiszenzen an die bekannte Tonartenordnung der Reimoffizien<sup>22</sup> vorliegen könnten, wagen wir nicht zu entscheiden. Zwar ist die zyklische Reihenfolge beim zweiten Ablauf (V. 1,12 ff.) verschränkt, doch dürfte das (im Hinblick auf das „ideelle“ Gerüst nach erprobten Vorbildern) nicht dagegensprechen<sup>23</sup>.

## II.

Der zweite Teil des SchF mit Cantionen, Allelujaversen und sonstigen Nachträgen beginnt (Bl. 12r) mit der zisterziensischen Fassung der Communio zum 3. Fastensonntag „*Passer invenit*“, die im einschlägigen Schrifttum nicht unbekannt ist<sup>24</sup>. Die notierte Wiederholung der Antiphon läßt deutlich werden, daß es sich um eine wohl zur eindeutigen Fixierung des *f*-Schlüssels angebrachte Korrektur handelt. Die folgenden Cantiones „*O summa clementia*“ und „*O virgo spes humilium*“ (Bl. 12v/13r) erfüllen zugleich Tropenfunktionen, indem sie zur Einfügung in das „*Salve regina*“ bestimmt sind. Der große Melodienreichtum dieser bisher nur in einer Engelberger Handschrift nachweisbaren Stücke<sup>25</sup> stimmt, wie durch Vergleich festgestellt wurde, mit der anderen Schöntaler Aufzeichnung des „*O summa clementia*“ überein<sup>26</sup>. Bl. 13v, das offenbar einen Abschluß (wovon?) bildet, verzeichnet einen weiteren Nachtrag, nämlich das bekannte „*Puer natus in Bethlehem*“, das durch seine neue und hier ungewohnte Notierungsart in halben Noten auffällt (leider sind die dazu gehörigen Notenlinien verblaßt). Da auf Bl. 15v derselbe Text mit angehängten lateinisch-deutschen Strophen nochmals erscheint, jedoch nur noch in einem Bruchstück (1/10 der Seite!) vorhanden ist, spiegelt sich hier das alte Problem der beiden spätmittelalterlichen Melodien wider. Beide Fassungen stellen, soweit der Erhaltungszustand überhaupt noch einen Vergleich

<sup>22</sup> Tonartenordnung im Unterschied zur Tonordnung unserer Lamentationen.

<sup>23</sup> Man darf die Tonartenordnung der Reimoffizien nicht abschätzig bewerten. Vielmehr ist sie ein geistiges Moment, das als formendes Prinzip nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

<sup>24</sup> B. Widmann, *Die neuen Choralbücher des Cistercienserordens*, Cistercienser-Chronik 17, 1905, S. 28.

<sup>25</sup> Chev. 13780 bzw. 13919 nennt die dortige Hs. 4/24. H. H. Stiftsbibliothekar Dr. Wolfgang Häfner OSB machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß vielmehr die Hs. selbst die Signatur 4/25 trug. Heute ist sie die (berühmte) Hs. 314. Dort ist „*O summa clementia*“ als „(Item) de Salve Regina“ (fol. 86v/87r) aufgezeichnet.

<sup>26</sup> Vgl. S. 182 f. meines Anm. 6 genannten Aufsatzes.

und damit eine bindende Aussage ermöglicht, neue Fassungen dar, die wesentlich von den bisher bekannten abweichen: die Weise auf Bl. 15v beginnt mit *c-g-a-h*, während Bl. 13v (mit einer *fis*-Vorzeichnung) folgenden Anfang hat: *g-fis-e-d-g* usw.<sup>27</sup>

Das dazwischenliegende Blatt 14r/v, wiederum ein Bruchstück, beginnt mit einem nicht mehr identifizierbaren neumierten Text, der durch einen Hinweis auf „*Salve*“ vielleicht als Tropus anzusprechen wäre<sup>28</sup>. Darauf folgt eine selten anzutreffende Niederschrift eines Allelujaverses auf das Fest der hl. Odilia<sup>29</sup>; die Notenlinien bleiben leer. Bl. 15r kann überhaupt nicht mehr entziffert werden, da es als Vorderseite zu Bl. 15v fast keinen Text und keine Noten mehr besitzt. Bl. 16r setzt mit einer nicht notierten Fassung des „*Puer natus hodie*“ (lateinisch-deutsch)<sup>30</sup> an, der sich die — nach der bisherigen Quellenlage zu urteilen — älteste Niederschrift des „*En trinitatis speculum*“<sup>31</sup> anschließt. Eine Wiedergabe erübrigt sich, da nur geringfügige Varianten gegenüber den bei Bäumker publizierten Fassungen<sup>32</sup> auftreten. Auf „*Ein spiegel der trifaltikait*“ und „*Es ist ein kindelin geboren*“ folgt schließlich noch „*In dulci jubilo*“ (ohne Noten).

Dieser zweite Teil von *SchF* zeigt, daß auch in Schöntal nicht mehr gesungen wurde als sonst in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts in musikfreudigen Klöstern. Hier spüren wir allerdings die Bruchstellen sehr stark, die das gezeichnete Bild doch nur als Umriß erscheinen lassen.

### III.

Der folgende, *SchF* abschließende Teil stellt den Bearbeiter zweifellos vor die schwierigste Aufgabe. Nach welchen Gesichtspunkten gilt es, die der Mehrstimmigkeit gewidmeten Blätter 17r-22v zu ordnen? Auf den ersten Blick zeigt sich zwar, daß hier jene retrospektive Mehrstimmigkeit vorliegt, welche im württembergischen Raum offenbar keinen Zugang erfahren hatte<sup>33</sup>. Auch ist bald ein liturgischer Zusammenhang mit der Mette des Weihnachtsfestes gefunden, doch bietet die Ordnung, die zweifellos einmal vorhanden war, Rätsel über Rätsel.

Als Ergebnis stellt sich nach eingehenden Studien an Vergleichshandschriften<sup>34</sup> folgende Anordnung der noch erhaltenen Blätter heraus:

<sup>27</sup> Vgl. die Melodiefassungen in *Analecta hymnica* I, S. 195/96, aus zwei böhmischen Hss. und die des Wienhäuser Liederbuchs (Textband 1954, S. 32). Ferner wären hier das Moosburger Graduale (München Universitätsbibliothek, Hs. 156, Bl. 248v) und das Liederbuch der Anna von Cöln zu nennen.

<sup>28</sup> Ein Anhaltspunkt wäre noch der Textbeginn „*Spinis et tribulis*“, der nicht identifiziert werden konnte.

<sup>29</sup> Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 14 450, Missale aus dem Kloster St. Emmeram-Regensburg, saec. XV (in Medard Barth, *Die hl. Odilia* I, 1938, S. 214). Die folgende Seite von *SchF* (Bl. 14v) gibt Teile der Odiliensequenz „*Celsum carmen*“ wieder (*Analecta hymnica* 44, Nr. 258), welche vor allem in bayrischen Ritualbüchern des 15. Jahrhunderts aufgezeichnet ist. Der Verlust der Neumen muß auch hier besonders bedauert werden. Liturgische Besonderheiten in dieser Hinsicht für Schöntal annehmen zu wollen, verbietet sich wegen der starken Odilien-Verbreitung im württembergischen Raume von selbst (Brief von Medard Barth an den Verf. vom 9. 4. 1956).

<sup>30</sup> Chev. 15778 weist diesen Benedicamus-Tropus ebenfalls in der Engelberger Hs. (314) nach. Im 13. Jahrhundert notiert ihn bereits die Hs. Stuttgart, HB I 95, Bl. 76v.

<sup>31</sup> Chev. 5479. Die älteste von Wackernagel (I, S. 324—326) genannte Quelle stammt aus dem 15. Jahrhundert (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 2992, aus dem oberpfälzischen Franziskanerkloster Amberg) und trägt keine Neumen. Dem lateinischen Text (Bl. 235r) folgt eine deutsche Fassung.

<sup>32</sup> Bäumker I, Nr. 77.

<sup>33</sup> Vgl. nochmals die Verbreitungskarte bei Geering, a. a. O., S. XVI und Anm. 16.

<sup>34</sup> Ein Mikrofilm der in Frage kommenden Teile der Hs. Graz Cod. II 29 (Gr B) bot wertvolle Anhaltspunkte für den Aufbau der mehrstimmigen Weihnachtslektionen.

Bl. 17r: Schluß der 1. Weihnachtslektion (1. Nokturn), angezeigt durch „Deo gratias“ (auf a-D notiert) und der Ankündigung „Responsorium“.

Bl. 17v—19r: 2. Weihnachtslektion (V. 1—3). Abschluß durch „Et cum spiritu tuo“ und „Gloria tibi domine“.

Bl. 19v—21v: dasselbe in anderer Vertonung (ebenfalls zweistimmig), bricht unvollständig ab.

Bl. 22r—22v: Teile aus der 3. Weihnachtslektion (V. 2 und 3), ebenfalls unvollständig.

Zwischen den Versen stehen jeweils Einschübe, die sich schon notationsmäßig von der gotischen Hufnagelschrift unterscheiden: der Cantus fractus, in dem sich schon ein „striktes Mensursystem“<sup>35</sup> ausbildet, taucht auf. Leider gelang es vom Text her nicht, die Funktion dieser doppelstrophigen „Tropen“<sup>36</sup> zu bestimmen. Vergleichbare Phänomene scheinen sich anderwärts kaum zu bieten, es sei denn, man ziehe die aus dem Elsaß stammende „deutsche Quelle geistlicher Musik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts“ heran, auf die J. Wolf<sup>37</sup> aufmerksam gemacht hat. Dort finden sich, in den Accentus eingeschoben, „kurze abgerundete Melodien des Chores (Schüler), die in ihrer gleichbleibenden Fassung... als Äußerungen des Volkes angesprochen werden können“<sup>38</sup>. Die beiden Sätze seien hier mitgeteilt<sup>39</sup>:



Zu der liturgischen Mehrstimmigkeit wäre summarisch festzuhalten, daß sie nicht in die Zusammenfassung Geerings<sup>40</sup> eingeordnet werden kann. Das überrascht, denn die dort mitgeteilten Kompositionen überschreiten die Zahl 5 nicht. Die Lektionstöne können anderswo nicht nachgewiesen werden. Da die 1. Weihnachtslektion in *SchF* nicht vollständig aufgezeichnet ist, muß auf eine Wiedergabe ver-

<sup>35</sup> J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I, S. 168.

<sup>36</sup> Als Textanfänge ließen sich entziffern: „Maria deo placuit“, „Plena venture“, „Dominus huic domine“, „Ipsa fuit felicio“, „Plena cum sis clemencia“, „Cella benigna“, „Stella serena“ (nicht identisch mit dem Text, der in der Hs. Florenz, Laur. Plut. 29. 1., Bl. 216v, das gleiche Incipit aufweist), „Christo nascente Joseph“, „Virgo Maria Christum“, „Christo nascente in presepio“, „Rosa liliun angelorum spectaculum“. Wer kann hymnologisch weiterhelfen?

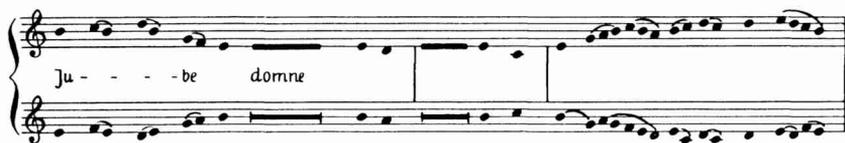
<sup>37</sup> Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1936, S. 30—48, bes. S. 36.

<sup>38</sup> Interessant sind die Texte dieser Einschübe: „Misit pater иицим сиим натиим ии мундум“, „Missus in auxilium est natus summi patris“, „Vadit in terra positus praesepio“.

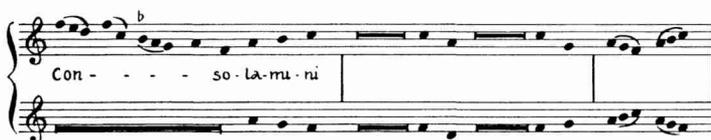
<sup>39</sup> Dabei trifft das erste Beispiel auf die erste Vertonung der 2. Weihnachtslektion, Beispiel 2 auf die folgende (s. u.) zu.

<sup>40</sup> a. a. O., S. 31.

zichtet werden. Die erste Vertonung der 2. Weihnachtslektion teilt dem Punktum eine voll ausgebaute Kadenz zu:



Wundert es uns, daß die andere Vertonung sich nicht nur eng an die Lamentations-töne anschließt, sondern sich darüber hinaus auch deutlich als Diaphonica basilica abzeichnet? Es folge das Beispiel<sup>41</sup>:



So darf dieses Dokument trotz seiner bescheidenen Aussage über die klösterliche Musikkultur seiner Zeit nicht nur als eine Bereicherung der württembergischen Kirchenmusikgeschichte betrachtet werden, sondern darüber hinaus als weiterer Beleg für jene noch vielfach unbekanntenen Zeugnisse der Spätzeit des mittelalterlichen Choral im deutschen Sprachraum.

#### NACHWORT

Wenige Wochen, nachdem ich die Bearbeitung dieses sogenannten „Schöntaler Cationals“ abschloß, fand ich in der F. F. Hofbibliothek Donaueschingen ein Fragment, das ich mit Hans Eggers vollständig übertrug und kommentierte (*Die „Donaueschinger Marienklage“ — Eine neue wohl aus Österreich stammende Quelle für die Marienklagen und Magdalenen szenen des 15. Jahrhunderts*, Carinthia 148, 1958, S. 359–382). Ich konnte (S. 363 f.) nachweisen, daß sich die Theorie von A. A. Abert in *Mf* 1, 1948, S. 98 — ob die Marienklagen im allgemeinen „sich im Text und in der Musik bewußt populärer Mittel bedienen, um dem Volk, soweit irgend möglich, in seiner eigenen Sphäre zu begegnen“ — angesichts des Untersuchungsbefunds an der „Donaueschinger Marienklage“ zumindest recht fragwürdig ausnehmen muß. Da die Arbeit an entlegener Stelle erschienen ist, sei wenigstens auf die Verwandtschaft des 2. und 3. Schöntaler Lamentationstons hingewiesen. Das zwingt uns zur Annahme, daß große Teile der Marienklage aus den liturgischen Lamentationstönen „entsprungen“ sind und von dort aus genährt wurden. „Das Klagespiel ist in weiten musikalischen Teilen nichts anderes als die (musikalische!) Herübernahme des liturgischen Geschehens — Karfreitagspassion! — in die weltliche Sphäre, die dadurch wiederum an die Kirche gebunden bleibt“ (S. 364).

<sup>41</sup> Vgl. die Fassung Innsbruck (Festschrift P. Wagner, 1926. S. 226).

## Zur musikalischen Problematik der alttschechischen Kantionalien

VON JAROSLAV BUŽGA, PRAG

Vorliegende Studie will eine Übersicht über die tschechischen Kantionalien bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geben. Der Verfasser ist sich dessen bewußt, daß eine allgemeine Lösung aller damit verbundenen Probleme nur im Rahmen einer vergleichenden Edition möglich wäre, die dann auch vom literarhistorischen und philologischen Standpunkt aus angelegt sein müßte. Durch die Großzügigkeit der Schriftleitung von MGG konnte dort das Wesentliche zu diesem Thema zusammengefaßt und der Aufsatz<sup>1</sup> mit einem ausführlichen Literaturverzeichnis versehen werden. Nun bietet sich die Möglichkeit, zu dem dort Gesagten einige Erweiterungen und Musikbeispiele zu geben.

Zur Frage des Begriffs „Kantional“, die davon abhängt, welche Arten von Gesängen die Kantionalien enthielten, kann man hinzufügen, daß neben den erwähnten Herausgebern (wie Tobiáš Závorka Lipenský, V. Kleych<sup>2</sup>) auch die übrigen in den Vorreden auf die Verschiedenheit der Liedgattungen aufmerksam machen. Man kann feststellen, daß „Kantional“ ein vager Begriff ist und daß die Kantionalien nicht nur Liedersammlungen, sondern bei den Nichtkatholiken auch Liturgiebücher waren, die alle Gesänge aus dem Gottesdienst enthielten und so die Funktion der Gradualia, Antiphonaria, Sequentialia usw. in sich vereinten. Dagegen haben die katholischen Verfasser in ihren Kantionalien anfangs nur Lieder (nach dem Kirchenjahr geordnet) herausgegeben. Erst Holan fügte (1693/94) einige choralartige Gradual-Gesänge hinzu und brachte dabei eine Neuerung, die Zusammenstellung der Lieder nach den Teilen der Messe. So ist dem Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus ein Lied (oder der Teil eines Liedes), oft mit selbständiger Melodie und mit einem der Liturgie entsprechenden Text, vorangestellt. Dadurch entstanden die Meß-Kompositionen als eine Zusammenstellung verschiedener Lieder (oder Liedteile) mit eigenen Melodien, was auch Božan (1719), und Koniáš (1727 und weitere Ausgaben, alle ohne Melodien) übernahmen<sup>3</sup>.

Im 17. Jahrhundert bringt außer Holan besonders sein Vorgänger Adam Michna z Otradovic in seinen Kantionalien selbständige kompositorische Liedbearbeitungen<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Kantional (Tschechisch)* MGG VII, 630 ff. Verbindlicher Dank gebührt auch dem Schriftleiter des Gesamtartikels *Kantional*, A. Adrio.

<sup>2</sup> ebenda, 630.

<sup>3</sup> Václav Karel Holan Rovenský (1644—1718) gab sein Kantional *Capella Regia Musicalis* in Prag 1693/94 heraus; es umfaßt mehrstimmige Lieder, manche auch als einfache Kantaten mit Instrumentalbegleitung (Vgl. Beispiel 3b) und als Requiem. Über Holan schrieb R. Quoika in MGG VI, J. Bužga, *Capella Regia Musicalis Václava Karla Holana Rovenského* (C. R. M. des V. K. Holan Rovenský) in *Casopis Národního Múzea*, CXXIV, 1955, 154. J. J. Božan (1644—1716) *Slaviček rajský* (Paradies-Nachtigall) Hradec Králové (Königgrätz) 1719. Dieses Kantional enthält ebenfalls mehrstimmige Bearbeitungen der Lieder mit Generalbaß, doch einfachere als Holans *Capella*, die ihm als Vorbild diente. Antonín Koniáš (Koniaß), *Cytara Nového Zákona*, Königgrätz 1727 und zahlreiche weitere Ausgaben (s. die Übersicht der Kantionalien) wurde auch ins Deutsche als *Lobklingende Harfe des Neuen Testaments* übersetzt. (Beides ohne Melodien.) Koniáš wird auch bei O. Ursprung, *Katholische Kirchenmusik*, Potsdam, Athenaion 1931, erwähnt. Über Božan vgl. J. Bužga, *Slaviček rajský Jana Josefa Božana* (Paradies-Nachtigall des J. J. Božan) in *Casopis Slezského múzea Acta Musei Silesiae V. Troppau* (Opava) 1956, Nr. 2, 31—46, vgl. auch derselbe, Königgrätz (Hradec Králové) in MGG VII.

<sup>4</sup> Der bedeutende tschechische Komponist des Frühbarocks Adam Michna z Otradovic (um 1600—1676) der in Neuhaus Jindřichův Hradec in Südböhmen tätig war, gab außer zahlreichen vokal-instrumentalen Kirchenkompositionen auch folgende Kantionalien heraus: *Česká Mariánská Muzyka* (Tschechische Marianische Musik), Prag 1647,

Das Wichtigste zur Frage der Wort-Ton-Beziehung, das Prinzip der „*obecná nota*“ (gemeinsame Melodie), wurde bereits erwähnt<sup>5</sup>. Die Geringschätzung der Liedmelodien in Kantionalien des 16. Jahrhunderts, bei denen der Schwerpunkt im dogmatischen Text lag und der musikalische Ausdruck (vom Text aus gesehen) nebensächlich war, war auch dadurch veranlaßt, daß die Lieder vorwiegend von Dichtern (Literaten) und Priestern komponiert wurden. Ebenso beziehen sich alle Kritiken und Streitigkeiten, die z. B. um das Kantional der Böhmisches Brüder entstanden, ausschließlich auf die dogmatischen Fragen<sup>6</sup>. Man kann erkennen, daß es die sonst rigorosen Brüder nicht für eine Sünde hielten, daß man zu Kirchenliedern eine profane Melodie nahm. Ähnlich ging der Utraquist Jan Sylván vor, der in seinem Kantional häufig profane Textanfänge als Hinweis auf die Melodien zur Orientierung für den Sänger einführt und uns so Melodien und Titel damals verbreiteter weltlicher Lieder überliefert hat<sup>7</sup>. Das zeigt ebenfalls, wie eng die profanen Melodien mit den kirchlichen verbunden waren. Bei dem sonst üblichen religiösen Purismus, besonders dem der Brüder, war das nur möglich, weil das Wort die Hauptsache und die Musik nur—*mutatis mutandis*—*ancilla theologiae* war. Auch Blahoslav, Verfasser zahlreicher Lieder und zugleich Theoretiker, der eine *Musica* herausgab (2. Ausgabe 1569, *Evančice Insula Hortensis*, Mähren), empfiehlt dem Liederkomponisten, zuerst den Text zu dichten und dann damit eine bekannte Melodie zu verbinden<sup>8</sup>. Als im Barock die Zahl der Melodien stieg (besonders im

*Svatoroční Muzyka* (Musik für alle Jahresfeste), ebenda 1661, *Loutna česká* (Tschechische Laute), Prag 1656, Neuausgabe von E. Troida, Prag 1943, Simsa. Über Michna vgl. J. Bužga, *Česká hudební tvořivost 17. a 18. století* (Das tschechische Musikschaffen im 17. und 18. Jahrhundert), Ms.

<sup>5</sup> *Kantional (Tschedisdi)* MGG VII, 632. F. Blume Dank für den Hinweis auf die Frottole! Das Prinzip der *nota obecná* wird auch bei den tschechischen Bänkelliedern angewandt. Über die tschechischen Bänkellieder schrieb B. Václavěk und R. Smetana, *České písně kramářské* (Tschechische Bänkellieder), Prag 2/1949, Svoboda.

<sup>6</sup> Der literarische Kampf um das Brüder-Kantional spielt sich in folgenden Schriften ab: Dr. V. Šturm, *Rozsouzení a bedlivé uvážení velikého kancionálu . . . 1567 vytisknutého* (Beurteilung des großen, 1567 gedruckten Kantionals) Prag 1588. In seiner umfangreichen dogmatischen Textkritik wirft der Jesuit Sturm den Brüdern nur in einigen Sätzen (S. 104–105) vor, daß sie profane Melodien, die er in seiner Jugend in Schankhäusern gehört hatte, benutzten. Die Brüder antworteten in *Obrana mírná a slušná kancionálu bratrského* (Mäßige und anständige Verteidigung des brüderlichen Kantionals), Prag 1588, worauf Sturm antwortete in *Odpověď slušná a důvodná na velmi hanlivou a rouhavou obranu kancionálu bratrského* (Anständige und gründliche Antwort auf die sehr ehrenrührige und lästernde Verteidigung des brüderlichen Kantionals), Prag 1590. Aber auch weitere Schriften, die diese Polemik ins Leben gerufen hat, beziehen sich ausschließlich auf die dogmatischen Fragen, die in den Liedertexten zum Ausdruck kommen. Diese Tatsache ist ebenfalls ein Beweis dafür, daß den Brüdern das Kantional nicht nur als Gesangbuch diente, sondern daß es für sie (neben der Bibel) ausschließliches Liturgie- und Religionsbuch war. Die Titel der übrigen Schriften sind: V. Šturm, *Apologia . . . proti nedůvodné a nestřídme odpovědi Sylvie Uberýna, kterou na místě Bratří . . . dává na šest podstatných důvodův doktora Václava Šturma* (Apologie gegen die grundlose und übertriebene Antwort des S. Uberýn, die er im Namen der Brüder auf sechs hauptsächlich Gründe des Dr. V. Šturm gibt) Prag 1587. V. Brosius, *Vejstraha všem věrným Ceduům i jiným pravého náboženství milovníkům, aby mohli znáti jaké jest rozdíl mezi učením Mistra Jana Husi a učením Bratří Boleslavských v Artiklůi o Večeri Páně- vzata z přičiny páteho bludu, z kteréhož sotečené Bratry Václav Šturm v své knize proti jejich kancionálu v 33. kapitole viní* (Warnung an alle treuen Tschechen und andere der richtigen Religion Liebhaber, damit sie kennenlernen, welcher Unterschied zwischen der Lehre des Magisters Johannes Hus und der Lehre der Brüder von Bunzlau im Artikel über das heilige Abendmahl besteht, verursacht durch die fünfte Irrlehre, die V. Šturm in seinem Buche gegen ihr Kantional im 33. Kapitel den erwähnten Brüdern zur Last legt), Litomyšl (Leitmyschl) 1589. Jiří Šeter, (aus dem in Wien erschienenen deutschen) *Chodcovský plášť pikhardského uteryanského a jiných novonůjů* (Mantel der Pikardischen, Uterianischen und anderen neuen Lehren), 1588. *Koule Danielova, kterouž podává draku pikhardskému jinak waldenskému Vitold Poskok* (Pseudonym) (Die Danielskugel, die dem pikardischen, anders genannt auch waldensischen Drachen anbietet V. Hupfer).

<sup>7</sup> J. Sylván, *Písně nové na sedm žalůů kajčích*, Prag 1751 (Neue Lieder auf die 7 Bußpsalmen) faksimilierte Neuausgabe unter dem Titel *Písnie Jána Sylvána* (Lieder des J. S.) von B. Bálet Martin, (Slowakei) 1957. *Matica slovenská*; O. Hostinský, *36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století* (36 Melodien von weltlichen Liedern des tschechischen Volkes aus dem 16. Jahrhundert), 2/ Prag 1957, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

<sup>8</sup> Neuausgabe der *Musica* von O. Hostinský, *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, Prag 1896, Česká Akademie, 55.

Kantionale von Šteyer, I. Ausgabe 1683, II. Ausgabe 1687, beide in Prag), erschwerte dieser Umstand die Anführung der Hinweise auf die Melodien zu den Liedtexten. Die Möglichkeit der Substitution hatte sich so vergrößert, daß der Autor bei den Liedern, die eigene Melodien hatten, darauf aufmerksam macht, sie könnten auch noch mit anderen Melodien gesungen werden, auf welche er durch deren Textanfänge hinweist (manchmal gibt er zu einem Text zwei Melodien an)<sup>9</sup>. Die Möglichkeit, einen Text auf mehrere Melodien zu singen, zeigt, wie sich die frühere Tatsache, daß mehrere Texte auf eine gemeinsame Melodie (*nota obecná*) gesungen wurden, durch das Anwachsen der Menge von Melodien in das Gegenteil verkehrt hat (ein Text kann jetzt auf mehrere Melodien gesungen werden). Uns begegnet in den Kantionalien eine Erscheinung, die auch bei den böhmischen Volksliedern sehr häufig vorkommt, daß ein Text (meist in verschiedenen Teilen des Landes) auf verschiedene Melodien gesungen wird.

Das oft unregelmäßige Verhältnis zwischen Text und Melodie wirkt sich ungünstig auf die Deklamation aus. Die Kantionalien-Verfasser sind sich dieses Mangels, daß die rhythmische Struktur der Melodie der sprachlichen nicht entspricht, oft bewußt. (Daß also eigentlich den langen Silben oder Vokalen die Noten mit größerem Wert unterlegt werden sollten.) So schreibt z. B. Jan Amos Komenský (Comenius) in der Vorrede zu seinem Kantional (Amsterdam 1656) „*Weil unsere tschechische Sprache als besonderen Schmuck (über Polen, Deutsche, Franzosen und alle jetzigen europäischen Sprachen hinaus) das besitzt, daß wir das Metrum benutzen können wie die Römer und Griechen, indem wir lange Silben zu den langen Noten geben, kurze zu den kurzen, daß man die Sprache, wie sie geredet wird, auch beim Singen ausspricht.*“<sup>10</sup> Konrád aber wies schon darauf hin, daß auch bei Comenius sehr oft die richtige Deklamation nicht beachtet werde<sup>11</sup>. Der Hauptgrund dieser Erscheinung war natürlich, daß neue Texte und Melodien unabhängig voneinander entstanden und dann nur einander angepaßt wurden. Bei Komenský spielte auch die Tatsache mit, daß er mehrere deutsche und polnische Texte übernahm und übersetzte. Ähnlich enthält auch die tschechische Übersetzung des süddeutschen, katholischen Kantionals *Trutznachtigall* in der Vorrede eine Bemerkung über die Deklamation, die bei der Übertragung aus dem Deutschen zu manchen Schwierigkeiten führte: „*Was das Tschechische betrifft, habe ich Sorge getragen, möglichst genau aus dem Deutschen zu übersetzen; wenn ich dennoch manche Worte wählte, die rauh klingen oder dem Sinne nach weniger wirksam sind, so mag der gütige Leser bedenken, daß einem nicht immer passende Worte in den Sinn kommen. Was die Quantitäten anbelangt, nämlich die Kürze oder*

<sup>9</sup> So ist bei dem Lied „*Vesel se nebes královno*“ („Freue Dich, Du Königin des Himmels“) das eine eigene Melodie hat (*Český kancionál* I. Ausgabe Prag 1683, 211) angegeben, daß das Lied noch auf die Melodien folgender Lieder gesungen werden kann: „*Děátko se narodilo*“ („Das Kindlein ist geboren“), „*Raduj se všecko srovození*“ („Freue dich, alle Kreatur“), „*Pan Ježíš Kristus vstal*“ („Herr Jesus Christus ist erstanden“). Ähnlich ist es auch in den Kantionalien von Holan, Božan und Koniáš. Zwei Melodien zu einem Text finden wir manchmal in der II. Ausgabe des Kantionals von Šteyer (1687).

<sup>10</sup> Im tschechischen Original: „*Poněvadž jazyk náš český za zvláštní ozdoby (nad Poláky, Němce, Francouze a všechny nynější v Evropě jazyky) toto máti můž, že métrum užívati můžeme jako Latínici a Rekové, dlouhé syllaby k dlouhým notám dávajíc, krátké k krátkým, aby jak se řeč vypovídá mluvením; tak se i zpíváním vypovídala.* J. A. Komenský, *Duchovní písně* (Geistliche Lieder) Neuausgabe der Texte von A. Škarka, Prag 1952, Vyšehrad, 65.

<sup>11</sup> K. Konrád, J. A. Komenský jako skladatel kancionálu (J. A. Komenský als Komponist eines Kantionals) in Cyrill XI, 1884, 42. (Auch J. Bužga, *Česká hudební tvorivost*, Ms.)

Länge der Silben, so habe ich mich zwar bemüht, die Regeln und Normen der lateinischen Verse zu treffen, es ist aber manchmal nicht gelungen, woran die gewöhnliche tschechische Aussprache Schuld trägt. Deshalb glaube ich, daß der gütige Leser meine gute Absicht berücksichtigen wird, wenn sich so etwas in den Versen dieses Buches finden sollte, wenn also etwas lang ist, was kurz ausgesprochen werden müßte oder umgekehrt.“<sup>12</sup>

Obwohl die Mehrzahl der Lieder durch eine fließende, dem Choral nahestehende melodische Bewegung charakterisiert ist, gibt es auch zahlreiche, die sich durch lebhaftere, rhythmische Änderungen, die manchmal noch durch Agogik betont werden, auszeichnen.

Beispiel 1. Václav Karel Holan Rovenský, *Capella Regia Musicalis*, 40

An dem Beispiel ist interessant, daß das Lied im Rahmen seiner kurzen Melodie eine rhythmisch und agogisch kontrastierende dreiteilige Form bildet<sup>13</sup>.

Die erhaltenen Kantionalien lassen erkennen, daß sie im Laufe ihrer geschichtlichen Entwicklung bedeutende Komplexe an Melodien darbieten. Die Tatsache, daß wir schon im 16. Jahrhundert in ihnen profane Melodien finden, zeugt davon, daß das Sakrale mit dem Profanen in einer musikalischen Einheit verbunden ist. Auch die katholischen Kantionalien übernahmen im 17. und 18. Jahrhundert eine ganze Anzahl von akatholischen Liedern, und wir finden unter diesen althusitische Lieder<sup>14</sup>. Dabei erkennt man aber, daß die Gegenreformation nicht bloß das Refor-

<sup>12</sup> Original: „Co se češtiny dotýče, staral jsem se, abydi jak nejlavněji z Německého přeložil, pokudž jsem pak některá slova drsnatější anebo k vyjádření smyslu nezpůsobnější někde položil, může laskavý čtenář mysliti, že ne vždycky vlastní slova na mysl napadají. Dále pak co se Quantitates dotýče, to jest v krátkosti aneb prodloužení v vypovídání syllab, ačkoltv jsem se o to snažil, abydi se podle latinských veršů regule a pravidel zachoval, však se státi nemohlo, aby se někdy proti českému obyčejnému vyslovení neprovinilo. Pročež kdyby se něco podobného v verších vynášlo se v této knížce, aneb zdlouka, co by mělo býti zkrátka, aneb zkrátka, co by mělo býti zdlouha vysloveno, věřím, že laskavý čtenář na dobrý oumysl můj se ohlídně, ...“ Vorrede von Felix Kadlinský, *Zdorostaviček*, Prag 1665 (auch Bužga, *ibid.* Ms.), deutsches Original: Friedrich Spee, *Trutznachtigall* 1/Köln 1649. Dem Verf. stand nur die 4. Auflage, Franckgossen 1672, zur Verfügung. S. R. Haas, *Musik des Barocks*, Potsdam Athenaeion 1929, 161.

<sup>13</sup> Die wechselnden Takte sind den tschechischen geistlichen wie weltlichen Volksliedern gemeinsam. Über den rhythmischen Charakter der geistlichen Lieder: L. Hollain, *O taktu ve staročeské písni kostelní* (Über die Maßstäbe in den alttschechischen Kirchenliedern) in *Cyryll XVI*, 1889, 89. Über die alttschechischen Tänze (bei welchen auch Tanzlieder gesungen wurden): O. Zich, *České lidové tance s proměnlivým taktom* (Tschechische Volkstänze mit wechselndem Takte) in *Národopisný věstník československý*, Prag 1916, 6 ff. (auch J. Bužga, *Český kantionál* M. V. Šteyera [Tschechisches Kantional von M. V. Št.] Diplomarbeit Karlsuniversität Prag 1953, Ms.)

<sup>14</sup> Vgl. auch J. Bužga, *Slaviček rajský* J. J. Božana, 37 u. ff.

mationserbe übernahm, sondern daß auch viel Neues hinzukam, dank den neuen Gelegenheiten zur Liedkomposition, wie z. B. dem Heiligenkult, verschiedenen neuen Kirchenfesten usw. Daneben hat man auch aus der älteren katholischen Tradition und namentlich aus dem Kantionale von Lomnický geschöpft<sup>15</sup>. Daß die Gegenreformation musikalisch viel Eigenes schuf, ist an einem Vergleich des großen Brüder-Kantionals (1615) mit dem Kantionale von Šteyer erkennbar. Beide stellen den quantitativen Höhepunkt an Melodien für beide Konfessionen dar. So umfaßt Šteyer gegenüber den ca. 500 Melodien bei den Brüdern in der 1. Auflage 680, in der 2. Auflage 911 Weisen. Aus der Menge von „Zuwachs“ geht hervor, in welchem Maße die Gegenreformation neue Melodien zu dem alten Erbe hinzufügte. Zweifellos gibt es in beiden Fällen zahlreiche Umgestaltungen alter Sequenzen und anderer, ursprünglich lateinischer mittelalterlicher Kirchengesänge. Andererseits müssen sich schon angesichts der Quantität unter ihnen zahlreiche neue volkstümliche Melodien von uns völlig unbekanntem Schöpfern befinden. Die Frage des Ursprungs einzelner Melodien und ihrer Veränderungen könnte nur durch eine kritische vergleichende Edition gelöst werden. Wenn man sich dabei aber die Menge der in der Vergangenheit vernichteten (besonders handschriftlichen) Kantionalien vorstellt, so kann man behaupten, daß eine vollkommene Lösung dieses Problems unmöglich ist. Gewiß gehören zu den verschiedenen Quellen der Melodien der Kantionalien die Choralgesänge des Mittelalters. Sie wurden den musikalischen Vorstellungen der einzelnen Konfessionen (oder Verfasser) angepaßt, jedoch so, daß trotzdem die alten Formen erkennbar sind, wie bei den liturgischen Gesängen der Hussiten und Böhmisches Brüder. Daneben entstanden viele neu geschaffene Lieder, wie es der steigenden Bedeutung des Volksgesangs beim Gottesdienst entsprach. Dabei werden auch neue Melodien aus weltlichen Liedern benutzt. Die Kantionalien des Mittelalters und der Renaissance (Reformation) bezeugen — besonders bei den akatholischen Kirchen — eine bemerkenswerte Pflege des Volksgesangs, er ist bei ihnen zu einem untrennbaren Teil des Gottesdienstes geworden. Die Kantionalien, soweit sie in der vorliegenden Studie behandelt werden können, bieten uns eine Übersicht über die Menge der tschechischen geistlichen Lieder. Daß sie schon im 15. und 16. Jahrhundert neben den weltlichen lebten, beweist, wie mannigfaltig das Melodiegut des Volkes war. Auch im Barock (Gegenreformation) stammen manche Melodien aus dem weltlichen Liedschatz. Ein so hervorragender Kenner dieser Lieder wie Leoš Janáček wies darauf hin, daß manche mährischen Volkslieder in Šteyers Kantional zu erkennen sind. Die Vergleiche Vášas zeigen, daß das Festlied auch außerhalb der Kirche im Volke lebte, besonders verschiedene Lieder (Begräbnislieder, Hochzeitslieder, Tauflieder usw.), die bei Volksfesten und sonstigen Gebräuchen gesungen wurden<sup>16</sup>. Schon J. J. Božan schreibt in der Vor-

<sup>15</sup> Simon Lomnický z Budče, *Pisně nové historické* (Neue historische Lieder) Prag 1595. Es sind Heiligenlegenden in Versen. Ihr epischer Charakter bedeutet eine bemerkenswerte (rein katholische) Bereicherung der übrigen ausschließlich „lyrischen“ Lieder. Sie erschienen noch 1642 und 1669 als der zweite Teil des Kantionals *Ceský dekhord* (ohne Melodien). Diese epischen Heiligenlieder wurden auch von Šteyer, Holan, Božan, Koniáš in ihre Kantionalien übernommen, aus manchen von ihnen entstanden Bänkellieder (vgl. auch B. Václavěk und R. Smetana, a. a. O.). Eine Neuausgabe ohne Melodien von Jiří Horák, *České legendy* (Tschechische Legenden), Prag 1950, Vyšehrad.

<sup>16</sup> Über das Verhältnis der Kantionallieder zu den mährischen Volksliedern schrieb L. Janáček (in der Gesamtausgabe seiner literarischen Werke) *O lidové písni a lidové hudbě* (Über das Volkslied und über die Volksmusik) Prag 1955, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 376 ff., wo er auch das Kan-

rede zu seinem Kantionale (*Slaviček rajský*, 1719), daß man früher auch außerhalb der Kirche geistliche Lieder gesungen habe<sup>17</sup>. Die melodische Verwandtschaft von kirchlichen und weltlichen Liedern ist besonders bei den Weihnachtsliedern mit ihrem lebendigen Rhythmus sichtbar, wie folgende Beispiele zeigen:

Beispiel 2a: Bedřich Bridel, *Jesličky* (1658), 61

Žád-ný se ne-strachuj, srdcem ve-se-lym stůj, pod

Beispiel 2b: Volkslied

Con moto

Ach ne-ni tu, ne-ni, co by mě tě-ší-lo, ach ne-mi tu, ne-ni co mě tě-ší

Obwohl die Beispiele nur beschränkt werden können, bestätigen sie den seit langer Zeit bestehenden engen Zusammenhang des Weltlichen mit dem Sakralen. Aus der Existenz der fast tausend Melodien in der 2. Auflage des Kantionals von Šteyer (1687) geht hervor, daß bereits seit dem Mittelalter eine ununterbrochene Tradition des Volksgesanges bestand. Als die berühmten Instrumentalkomponisten (die ja auch vokal-instrumentale Kirchenwerke schufen) im 18. Jahrhundert ihre Heimat verließen und in ganz Europa wirkten, waren sie die Erben dieser Tradition, in der sie seit ihrer Jugend aufgewachsen waren. Die große Menge von Melodien ermöglicht auch die Revision der Ansicht von Vl. Helfert<sup>18</sup>, die Hauptquelle des Volksgesanges sei in der auf den mährischen und böhmischen Schlössern gepflegten kantablen Opernmusik des 18. Jahrhunderts zu suchen; das wird durch die frühere Existenz der großen Fülle von Melodien widerlegt. Das bedeutet nicht, daß der melodische Charakter der älteren Volkslieder nicht von dieser Opernmusik beeinflusst worden sei. Ihre melodische Gestalt hat sich (wie aber auch schon früher) gewandelt, und es entstanden auch neue Lieder.

Ein wesentliches Problem der Kantional-Lieder ist auch die Frage, ob man da, wo die neuen Kantionalien ältere Lieder übernahmen, von einer Stilentwicklung

tional von Šteyer als Beispiel anführt. Über die Textvorlagen zu den Kantionalien, Sammlung der mährischen Volkslieder von Bartoš Janáček, schrieb P. Váša, *O původu některých písní nábožných v Bartošově sbírce národních písní moravských* (Über den Ursprung einiger frommer Lieder in Bartoš' Sammlung der mährischen Volkslieder) in *Český Lid* V, 1896, 432 ff.

<sup>17</sup> Vergleiche J. Bužga, *Slaviček rajský* J. J. Božana, 35.

<sup>18</sup> Vl. Helfert, *Hudba na Jaroměřickém zámku František Václav Miča (1699–1745)* (Musik im Schloß Jaroměřice) in Südwestmähren, Prag 1924, Česká Akademie, 235 ff. Helferts Behauptung, daß es wirklich die (neapolitanische) Opernmusik war, scheint auch deshalb nicht glaubhaft zu sein, weil die Möglichkeiten ihrer Wirkung begrenzt waren. Obwohl es in Jaroměřice ein Operntheater gab, das allgemein zugänglich war, war es doch ein Schloßtheater. So scheint es sehr zweifelhaft, daß diese Opernmusik eine so entscheidende Wirkung hat ausüben können. Dagegen war aber die Kirchenmusik der Neapolitaner seit etwa den 1720er Jahren in Böhmen sehr verbreitet, was neben zahlreichen Kompositionen auch z. B. das Musikinventar des ehemaligen Piaristenkollegiums von Slaný (Mittelböhmen) im dortigen Bezirksmuseum zeigt. So ist es wahrscheinlicher, daß die Kirchenkompositionen von Caldara, Leo, Vinci u. a., die damals so allgemein im Lande verbreitet waren und deren musikalische Gestalt sich kaum von der der Opernmusik unterscheidet, die Melodik der Volkslieder beeinflusst haben.

im Sinne der allgemeinen musikgeschichtlichen Epochen (wie Mittelalter, Renaissance, Barock, Rokoko) sprechen kann.

Die veränderten konfessionellen Verhältnisse in den böhmischen Ländern nach 1620 (Niederschlagung der akatholischen Stände) beeinflussten auch die Kirchenlied- und Kantionalienproduktion. Während der Gegenreformation flohen die Andersgläubigen (Adel und Bürger, nicht das Volk) aus dem Lande und pflegten ihren Gesang im Ausland weiter; das führte zu dessen Untergang, weil die Kantionalien-Herausgeber im Exil die enge Verbindung mit den singenden Gemeinden verloren hatten. Indessen wuchs der Einfluß fremder (deutscher und polnischer) Lieder, wie sich bei Komenský zeigt. Dagegen wurden die Melodien, die in der Volkstradition und in der Heimat lebten, von den Katholiken übernommen.

Da es natürlich nicht möglich ist, eine größere Anzahl von Beispielen für die Stiländerungen vorzulegen, möge im Rahmen dieser Übersicht wenigstens ein charakteristisches geboten werden.

Beispiel 3a: *Kancionál Franuš'* (Handschrift 1505)

(c) *Tenor(c. f.)*  
 Ot - če, Bo - že vše - mo - hú - cí jenž jší nám dal dlověčen - - - - - ství  
 (c) *Bassus*  
 [Ot - če, Bo - že, vše - mo - hú - cí jenž sinám dal dlově - - - - - ství]

Beispiel 3b: V. K. Holan-Rovenský, *Capella*, 80

Sopran Ó, Bo - že, ó, Bo - že, kte - rak jsem to zasloužít - la  
 Alt Viol  
 Tenor Viol.  
 Bass. cont. 76

Das dreistimmige Lied aus dem Kantionale von Franuš' (das als eines von zahlreichen ähnlichen gelten muß) ist eine Komposition im Stile der vokalen Renaissancepolyphonie. Die liturgischen Gesänge und Lieder im Kantionale von Vyšší Brod (um 1410) oder in dem hussitischen von Jistebnice (um 1420) könnte man als einstimmige mittelalterliche Lieder bezeichnen<sup>19</sup>. Das Prinzip der *obecná nota* (gemeinsame Melodie), das eigentlich dasselbe wie das der Oden der Humanisten

<sup>19</sup> S. auch *Kantional (Tscheditsch)*, MGG VII, 630 ff.

ist, ist ebenfalls ein Stilmerkmal der musikalischen Renaissance. Vergleicht man das Lied aus Franuš' Kantionale mit denen von Holan (Beisp. 3b und 1), so sieht man auf der einen Seite polyphone Mehrstimmigkeit des Renaissance-Zeitalters, auf der anderen eine Melodie mit harmonischer Begleitung, die durch Generalbaßziffern angegeben ist (typische Stilelemente des Barock). Bei Holan ist es eine der einfachen Kantaten für Solostimme und Instrumentalbegleitung mit Orgel. Einer der Hauptunterschiede zwischen den handschriftlichen Kantionalien der Renaissance mit rein vokalen (ein- oder mehrstimmigen) Kompositionen und denen der Barockzeit ist, daß in den Kantionalien von Michna, Bridel, Holan und Božan Generalbaß und manchmal auch Instrumentalbegleitung zu finden sind. Holan macht in der Vorrede zu seinem Kantionale darauf aufmerksam, daß die Literaten, wenn sie wollten, die Instrumentalbegleitung zu den Liedern benutzen könnten<sup>20</sup>. Mit der Frage der stilistischen Entwicklung der Lieder hängt auch eine interessante Erscheinung zusammen. So umfaßt die 1. Ausgabe des Kantionales von Šteyer (1683) ca. 680 Melodien (851 Texte), darunter 355 in Dur oder Moll. (Der Rest steht in den Kirchentonarten, und einige wenige sind tonal nicht eindeutig.) Dagegen bringt die 2. Ausgabe dieses Kantional, die ebenfalls Šteyer herausgab (1687), neu ca. 335 Melodien, darunter 251 in Dur oder Moll (insgesamt 911 Melodien und 923 Texte). Diese Erscheinung zeigt das Verlassen der alten Kirchentonarten und das Streben nach der Dur-Moll-Tonalität.

Bei den Bearbeitungen der Lieder zu Kompositionen, die künstlerisch schon etwas mehr als reine Volkstradition darstellen, taucht das Problem auf, wie sie instrumentale oder vokal-instrumentale Musik beeinflusst haben oder wie sie auch als Zitate benutzt worden sind. Diese Frage dürfte vielfache Forschungsmöglichkeiten bieten und kann hier nur in begrenzter Form an Hand einiger aus verschiedenen Zeiten und Stilen ausgewählter Kompositionen berührt werden. So können wir eine Fuge von Josef Seeger (1716–1782) für Orgel anführen, in welcher der Komponist ein Weihnachtslied „Narodil se Kristus Pán“ („Christus der Herr ist geboren“) als Thema verwendet.

Beispiel 4a: M. V. Šteyer, *Kancionál český* (I. Ausgabe 1683), 48

Na-ro-dil se Kristus Pán, ve sel me - - se, z růže kvítek vy kvěťám, raduj-me - se

Beispiel 4b: J. Seeger, *Fuge für Orgel*

Allegro

Die Melodie des ursprünglich hussitischen Vaterunser ist ähnlich wie die weltliche „Už mou milou do kostela vedou“ („Schon meine Liebste in die Kirche führen“). Auch Smetana benutzt eine ähnliche Melodie bei der Pilgerfahrt in seiner Oper *Tajemství* (Das Geheimnis)<sup>21</sup>.

Beispiel 5a: *Kancionál Jistebnický*

Ot - če náš, jenž jsi na ne-be - síech, os-vět se jmě tvě, příd krá-lov stvie tvě

Beispiel 5b: Volkslied

*Allegro moderato*

Už mou mí - lou do koste-la ve - dou ten - krát jsi má, panenka, ten - krát ísi má

Beispiel 5c: Bedřich Smetana, *Tajemství* (II. Akt)

Mut - - ter des Hei - - lands steh' uns - bei,

Frauen-chor Sopr. u. Alt

Kl.

Um ein Werk eines neueren tschechischen Komponisten zu erwähnen, könnte man das *České requiem* (Tschechisches Requiem) für Soli, gemischten Chor und Orchester op. 24 (1940) von Ladislav Vycpálek (1882) anführen, das das alttschechische Kirchenlied „*Jesu Kriste, štedrý kněže*“ („Jesus Christus, du mildtätiger Fürst“) verwendet, dessen älteste Fassung aus dem Kantionale von Jistebnice (um 1420) bekannt ist.

Beispiel 6a: *Kancionál Jistebnický*

Je - su Kří - ste, ště - drý kně - že, s ot - cem du - chem je - den Bo - že,

<sup>21</sup> Vgl. auch Z. Nejedlý, *Počátky husitského zpěvu* (Anfänge des hussitischen Gesangs) Prag 1907, Česká společnost nauk, 317, u. J. Bužga, *Slaviček rajský* J. J. Božana, 37.

Beispiel 6 b: L. Vycpálek, *České requiem* op. 24 (Schluß)

Ancora più mosso  
con spirito (cca.80)  
♩ assai, espr.

Sopr.  
Alt.  
Tern.  
Baß

Je - - su Kři - ste, ště - drý kně - že, s ot - cem,  
ne - bes - kém. Ty sám s ot - cem

Je - - su Kři - ste, ště - drý kně - že, s ot - cem,  
Ancora più mosso  
con spirito (cca.80)

Kl.

♩ assai  
poco marc. b  
espr.

Übersicht der alttschechischen Kantionalien<sup>22</sup>

Renaissance (Reformation) — Böhmisches Brüder: [Pisničky] (Lieder) ohne Melodien, Prag 1501; verschollene Ausgaben der Kantionalien: 1505; 1519 Litomišl (Leitomischl); [Přidavky] (Zusätze von Jan Roh (Horn) 1531, Mladá Boleslav (Jungbunzlau), derselbe [Kancionál] (Kantional) mit Melodien 1541, Prag) und derselbe: *Přiruční kniha* (Handbuch) 1542, Litomyšl (Leitomischl), 2/1544 verloren; Polnisches Kantional 1554; *Pisně chval Božských* (Lieder zum Lobe Gottes) mit Melodien 1561, Šamotul (Schamotul-Polen); *Pisně duchovní evanjelitské* (Geistliche evangelische Lieder), großes Kantional der Böhmisches Brüder mit den Melodien 1564, Ivančice (Mähren), weitere Ausgaben ebenda: 1572, ohne Melodien; 1576, mit Melodien; weitere Ausgaben in Králice (Mähren): 1581 mit Melodien; 1583 kleineres Format ohne Melodien; 1594, mit Melodien; 1598, mit Melodien; 1615, mit Melodien; 1618, mit Melodien; Jan Blahoslav, *Evangelia anebo čtení svatá, kteráž slovou pašije* (Evangelien oder heilige Lesungen, die Passionen heißen) mit Melodien 1571, ebenda; *Pisničky duchovní* (Geistliche Lieder) ohne Melodien 1579?, ebenda? 2./1587, ebenda, 3./1602, ebenda; *Pisně pohřební* (Die Begräbnislieder) mit Melodien 1586, ebenda; J. Strejc, *Žalmové aneb Zpěvové svatého Davida* (Psalmen oder Gesänge des hl. David) mit Melo-

<sup>22</sup> Das Verzeichnis konnte nur die bedeutendsten Kantionalien umfassen. Manche andere erwähnt Z. Tobolka, *Knihopis* (Bibliographie) II, Prag 1948, Státní tiskárna, Nr. 3708—3763.

Verf. möchte Frau Dr. E. Urbánková von der Universitätsbibliothek Prag und Herrn Dr. J. Tichý von der Bibliothek des Nationalmuseums ebenda seinen besten Dank aussprechen für ihre freundliche Bereitschaft, mit der sie seine Wünsche erfüllt haben. Zu den Kantionalien der Böhmisches Brüder s. noch B. Hrejsa, *Kancionály v jednotě bratrské* (Die Kantionalien in der Brüder-Gemeinde) in *Reformační sborník* IV, 1931, 37; P. Spunár, *Přispěvek k dějinám Severýnských tiskárny v Praze* (Beitrag zur Geschichte der Severins-Druckerei in Prag) in *Časopis Národního musea* CXXII, 1953, 56; C. Schoenbaum, *Die Weisen des Gesangbuchs der Böhmisches Brüder von 1531 in Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* III, 1957, 44. Zum Kantionale der Lutheraner s. noch F. Hrubý, *Lutersství a kalvinismus na Morave* (Das Luthertum und der Calvinismus in Mähren) in *Český časopis historický* XLI 1935, 19 u. ff.; B. Jindra, *Tobidáš Závorka Lipenský* in *Slečský sborník* XLVI 1948, 132 u. ff.

dien, 1587, ebenda, 2./1598, ebenda; *Pisně pohřební* (Die Begräbnislieder) mit Melodien, 1615, ebenda.

Utraquisten (falls nicht anders angeführt, alle ohne Melodien in Prag): Kantional von Miřinský 1./1522, 2./1531, 3./1567, 4./1577, 5./1590; *Pisničky křestanské* (Christliche Lieder) 1530, Prag; *Kancionál český* (Tschechisches Kantional) 1559, Olomouc (Olmütz); Jan Kantor, *Kancionál* (Kantional) 1564, verschollen; Jan Sylván, *Pisně nové na sedm žalnů kajících* (Neue Lieder auf die sieben Buß-Psalmen), 1571, 2./1578 Brno (Brünn); Jan Muzofil, *Pisničky křestanské* (Christliche Lieder), 1568; derselbe, *Kancionál jednohlasný* (einstimmiges Kantional), 1585; Valentin Polonus Pelčický, *Zpívání křestanské* (Das christliche Singen), 1582, 2./1584 mit Melodien; Petr Kodicek, *Pisně na epištoly a evangelia* (Lieder auf die Episteln und Evangelien), 1584, verschollen; Jan Hodáček, *Pisně nové* (Neue Lieder) 1587, verloren; Sixt Palma Močidlanský, *Pisně nové utěšené* (Neue erfreuliche Lieder) 1611, schrieb noch einige einzelne (verlorene) Lieder; Pavel Paminondas Horský, *Pisničky křestanské* (Christliche Lieder) mit Melodien, 1596; Anonym, *Pisničky duchovní* (Geistliche Lieder), 1602; Tomáš Soběslavský Řešátko, *Kancionál celoroční* (Kantional für das ganze Jahr) mit Melodien 1610; Jan Hanuš, *Kancionál* 1612, und andere teilweise verschollene oder nur fragmentarisch erhaltene Kantionalien ohne Melodien. Zahlreiche handschriftliche Kantionalien, die die Literaten in den einzelnen Städten benutzten, enthielten auch mehrstimmige Kompositionen. So sind erhalten die Kantionalien von Königgrätz (Hradec Králové), Leitmeritz (Litoměřice), Rakovník (Rakonitz), Sedlčany, Benešov u Prahy und anderen böhmischen Städten<sup>23</sup>.

Lutheraner: J. Kunvaldský, *Kancionál český, jenž jest kniha písní duchovních* (Tschechisches Kantional, das ist: Buch der geistlichen Lieder) Olomouc (Olmütz) 1576, mit Melodien; Tobiáš Závorka Lipenský, *Pisně chval Božských* (Lieder zum Lobe Gottes) 1./1602, 2./1606, 3./1620, alle Prag und mit Melodien.

Brüder von Habrovany (Bratři Habrovanští): [Kantional] um 1533 ohne Melodien. Katholiken: Šimon Lomnický z Budče, *Pisně nové na evangelia svatá* (Neue Lieder auf die heiligen Evangelien) Prag 1580, mit Melodien; derselbe, *Kancionál aneb Pisně nové historické* (Kantional oder neue historische Lieder) ebenda 1595 mit Melodien; Jan Rozenplut, *Kancionál, to jest sebrání zpěvů pobožných* (Kantional, das ist die Sammlung der frommen Gesänge) Olomouc (Olmütz) 1601, mit Melodien<sup>24</sup>.

Barock (Gegenreformation) — Böhmisches Brüder: (nur Komenský und Transcius mit den Melodien): Samuel Martinus z Dražova, *Knižka ruční zpěvův a modliteb* (Handbuch der Gesänge und Gebete) Pirna, 1630?; derselbe, *Modlitby k časům těmto* (Gebete für diese Zeiten) IV. Teil Lieder, ebenda 1630; Jiří Třanovský (Transcius), *Cythara Sanctorum* 1./1636 (Slowakei) und zahlreiche weitere Ausgaben bis zu unserer Zeit; Jan Amos Komenský (Comenius), *Duchovní písně* (Geistliche Lieder), Amsterdam 1659; Jan Novák Vrba, *Kancionál zpěvův z starých i nových písní* (Kantional der Gesänge aus alten und neuen Liedern), Zittau (Žitava) 1685; Kašpar Motěšický, *Ruční knížka* (Handbuch), ebenda 1687, 2./1694, 3./1708, alle ebenda; Daniel Stránský, *Jádro modliteb s písněmi* (Kern der Gebete mit Liedern) 1706, ebenda; Jan Bohumil Myller, *Poklad zpěvů*

<sup>23</sup> Einige Kantionaldrucke (ohne Titelblätter) in der Universitätsbibliothek Prag. Vielleicht sind manche von ihnen identisch mit denen, die J. Jireček, *Hymnologia Bohemica*, Prag 1878, Královská česká společnost nauk, 21, erwähnt. Einige handschriftliche Kantionalien sind beschrieben in den MGG-Aufsätzen: J. Bužga, *Königgrätz (Hradec Králové)* VII, R. Quoika, *Leitmeritz (Litoměřice)*, ebenda VIII, J. Bužga, *Kantional (tschechisch)* ebenda VII, Tafel 25, besonders aber bei K. Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského* (Geschichte des altschechischen sakralen Gesangs) II, Prag 1893, Cyrilo-Methodějská kněhstiskárna.

<sup>24</sup> J. Jungmann, *Historie literatury české* (Geschichte der tschechischen Literatur) Prag 2/1894, F. Rivnáč, nennt noch unter den katholischen Kantionalien (135) Vojtěch Scipio (Berlička), *Kancionál katolický*, 1611 (s. auch J. Jireček, *Hymnologia*, 24 u. J. Racek, *Česká hudba* [Tschechische Musik] Prag 2/1958, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 65). Dieses Kantional ist aber sonst völlig unbekannt und ohnehin verschollen, falls es kein Irrtum ist.

*duchovních* (Schatz der geistlichen Gesänge) 1710, ebenda; Václav Kleych, *Evanjelický kancionál* (Evangelisches Kantional) ebenda 1717, 2./1722, 3./1727, 4./1737; nach dem Toleranz-Edikt *Písně duchovní* (Geistliche Lieder) Prag 1783; derselbe, *Vroucné a nábožné modlitby... tež i Písničky* (Inbrünstige und religiöse Gebete... und auch Lieder) Zittau 1.1720, 2./1725, 3./1734, alle ebenda; Jan Liberda, *Klíč Davidův* (Der Schlüssel Davids) 1729 Lauban (Loubno) in Preußen 2./1742 Berlin; derselbe, *Harfa nová* (Die neue Harfe) 1732 Lauban, 2./1735 ebenda?, 3./erste Hälfte des 18. Jahrhunderts; Theophil Elsner, *Kancionál, to jest kniha Žalmů a písní* (Kantional, das heißt: Buch der Psalmen und Lieder) Berlin 1753, 2./, ebenda, 3./nach dem Toleranz-Edikt Brno (Brünn) 1783; 4./1791 Berlin, 5./1794 Brno; Jiří Petřman, Junior, *Hospodina srdcem i rty chválení neb písne duchovní staré i nové* (Gott des Herrn Lob mit Herzen und Lippen oder geistliche neue und alte Lieder) Dresden 1748.

Katholische Kantionalien<sup>25</sup>: Jiří Hlohovský, *Písne katolické* (Katholische Lieder) Olomouc (Olmütz) 1622; Jan Petr Svošovský, *Katolické staročeské písničky* (Katholische alttschechische Lieder) 1624, Litoměřice (Leitmeritz); *Kancionál, to jest sebrání zpěvů pobožných* (Kantional, das ist: Sammlung frommer Lieder) gedruckt bei Pavel Sessius, Prag 1631; *Český Dekakord* (Tschechisches Dekachord) gedruckt Prag 1642 bei Jiří Šipář, 2./bei Urban Goliáš, Prag 1669; II. Teil dieses Kantionales sind *Písne historické* von Šimon Lomnický z Budče<sup>26</sup>; Adam Michna z Otradovic, Kantionalien<sup>27</sup>; Bedřich Bridel, *Jesličky, staré nové písničky* (Das Kripplein, alte und neue Lieder) Prag 1658; Friedrich Spee, *Zdoroslaviček* (Trutznachtigall), tschechische Übersetzung von Felix Kadlinský, Prag 1665; Matěj Václav Šteyer, *Kancionál český* (Tschechisches Kantional) Prag 1683, 2./1687, 3./1697, 4./1712, 5./1727, 6./1764; Václav Karel Holan Rovenský, *Capella Regia Musicalis*, Prag 1693/94; Jan Rozenmüller, *Kancionálek aneb písne křestanské* (Kantional oder christliche Lieder) ohne Melodien, Prag 1709; Jan Josef Božan, *Slaviček rajský* (Paradies-Nachtigall), Königgrätz 1719; Antonín Koniáš, *Cytara Nového Zákona* (Zither des Neuen Testaments), Königgrätz 1727, 2./1738, 3./1746, 4./1750, 5./Mitte des 18. Jahrhunderts, 6./Prag 1752, 7./ebenda 1762, 8./ Königgrätz 1799; auch deutsch unter dem Titel *Lobklingende Harfe des Neuen Testaments*, Königgrätz 1730; alle Ausgaben ohne Melodien; Jiří Fryčaj, *Ouplná kniha duchovních písní katolických* (Vollständiges Buch der katholischen geistlichen Lieder) 1801 Brno (Brünn), 2./1802; 3./unter dem Titel *Katolický kancionál* (Katholisches Kantional) Brünn 1805, 4./1807, 5./1809, 6./1815 (verloren), 7./1822, 8./1830; in der Slowakei erschien *Cantus Catholici*, Trnava 1660, 2./1700. Einige wenig bedeutende handschriftliche katholische Kantionalien aus einzelnen mährischen Städten erwähnt Konrád<sup>28</sup>.

Unsere Übersicht der alttschechischen Kantionalien zeigt, wie das singende Volk im Mittelalter, in der Zeit der hussitischen Bewegung, in der Zeit der Reformation und Gegenreformation seine musikalische Begabung zum Ausdruck brachte, im einfachen oder figurierten Gesang, mit oder ohne instrumentale Begleitung. Natürlich könnten alle hier nur flüchtig besprochenen Probleme zu umfangreichen weiteren Studien dienen. Doch kann man auch auf solche Weise feststellen, daß das musikalische Mitteleuropa in seiner geschichtlichen Entwicklung mannigfaltig und fruchtbar war. Zur Erläuterung und Erkenntnis dieser wunderbaren Verschiedenheiten möchte dieser Beitrag einige Tropfen in das Meer des schon Bekannten fließen lassen, doch mit der Perspektive, daß noch sehr viel zur Erklärung übrigbleibt.

<sup>25</sup> Falls nicht anders angeführt, alle Kantionalien mit Melodien.

<sup>26</sup> Vgl. auch Fußnote 15 und das Verzeichnis zur Renaissance.

<sup>27</sup> Vgl. Fußnote 4.

<sup>28</sup> K. Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, II.

Zu den Musikbeispielen: Beispiele 2 b und 5 b nach K. J. Erben, *Nápěvy prostonárodních písní českých* (Melodien der tschechischen Volkslieder) Prag o. J., A. Hynek, 3, 177 (5 b auch bei Z. Nejedlý, *Počátky*, 317); 3 a nach D. Orel, *Kancionál Franušův* (Franuš' Kantional) Prag 1922, *Obecná jednota cyrillská*, 134; 4 a nach J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech* (Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen), Prag 1958, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 134; 5 a nach Z. Nejedlý, *Počátky*, 317; 5 c nach Friedrich Smetana, *Das Geheimnis (Tajemství)*, E Krasnohorska, deutsch von M. Kalbeck, Klavier-Auszug Wien, U.E., o. J., 95; 6 a nach Z. Nejedlý, *Počátky*, 210, 6 b nach L. Vycpálek, *České Requiem*, Klavier-Auszug des Komponisten Prag 1942, Hudební Matice Umělecké Besedy, 198. Die übrigen Beispiele nach den angeführten Kantionalien (2 a auch J. Bužga, *Česká hudební tvořivost*, Ms.).

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

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

Dinckel, Hans

(3. Fortsetzung)<sup>32</sup>

Hans Dinckel ist nicht, wie man verschiedentlich lesen kann, identisch mit Hans der Duyts (Hans Süß, Hans de Colonia).

Tag und Jahr seiner Geburt und seines Ablebens: unbekannt. Geburtsort: Bietigheim/Württemberg; Sterbeort unbekannt.

In Bietigheim beginnen die Taufbücher erst 1585, die Sterberegister 1610, die Inventuren und Teilungen 1556, so daß urkundliches Material zu ihm und seiner Familie in Bietigheim nicht mehr vorliegt. Dagegen enthalten die Stadtannalen (die einzige noch erhaltene ältere Quelle zur Geschichte von Bietigheim) zum Jahre 1526 einen Eintrag, mit dem bei Erhebung eines Weistums ein Mattheus Dinckel als neunzigjähriger Zeuge folgendermaßen eingeführt wird: „*ein gewesener studiosus bei der Universität Erfurt, bacc. art., ob fünfzig Jahre aneinand bei Gericht und Rat, dessen Vorfahren, die Hornmolde, zum Schultheißenamt sind gebraucht worden, von denen er viel über die Bietigheimer Gerechtigkeiten vernommen*“ (Stadtannalen II 1, nach frdl. Mitteilung von Prof. Dr. Roemer in Markgröningen, dem dafür herzlichst gedankt sei. Auf ihn gehen auch die folgenden Angaben über die Dinckels in Bietigheim zurück).

Die Hornmolde, die hier als Vorfahren (mütterlicherseits) des 1467 in Erfurt immatrikulierten Matthäus Dinckel (vgl. Weißenborn, *Erfurter Matrikel* I 325) genannt sind, waren vom 15. bis 17. Jahrhundert das führende Geschlecht in Bietigheim. Einer von ihnen, der Vogt der Stadt, Sebastian Hornmold (1500—1580) wurde der erste weltliche Kirchenratsdirektor der neuen evangelischen Landeskirche Württembergs und hat sich um die Pflege der Kirchenmusik verdient gemacht.

Matthäus Dinckel, der 1533 ein württembergisches Erblehen in Bietigheim besaß, gehörte zu den Bietigheimern Bürgern, die 1475 eine Dreifaltigkeitspründe, seit 1515 als Organistenpründe verwendet, gestiftet haben. (Bietigheim besaß seit 1490 „*eine neue Orgel mit halbem Klavier und Pedal*“ in seiner Stadtkirche, die in den Annalen 1526 voller Stolz erwähnt wird. Ob es sich dabei um die berühmte Bietigheimer Orgel handelt, deretwegen

<sup>32</sup> Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff., S. 307 ff. und S. 455 ff.

Zu den Musikbeispielen: Beispiele 2 b und 5 b nach K. J. Erben, *Nápěvy prostonárodních písní českých* (Melodien der tschechischen Volkslieder) Prag o. J., A. Hynek, 3, 177 (5 b auch bei Z. Nejedlý, *Počátky*, 317); 3 a nach D. Orel, *Kancionál Franušův* (Franuš' Kantional) Prag 1922, *Obecná jednota cyrillská*, 134; 4 a nach J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech* (Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen), Prag 1958, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 134; 5 a nach Z. Nejedlý, *Počátky*, 317; 5 c nach Friedrich Smetana, *Das Geheimnis (Tajemství)*, E Krasnohorska, deutsch von M. Kalbeck, Klavier-Auszug Wien, U.E., o. J., 95; 6 a nach Z. Nejedlý, *Počátky*, 210, 6 b nach L. Vycpálek, *České Requiem*, Klavier-Auszug des Komponisten Prag 1942, Hudební Matice Umělecké Besedy, 198. Die übrigen Beispiele nach den angeführten Kantionalien (2 a auch J. Bužga, *Česká hudební tvořivost*, Ms.).

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

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

Dinckel, Hans

(3. Fortsetzung)<sup>32</sup>

Hans Dinckel ist nicht, wie man verschiedentlich lesen kann, identisch mit Hans der Duyts (Hans Süß, Hans de Colonia).

Tag und Jahr seiner Geburt und seines Ablebens: unbekannt. Geburtsort: Bietigheim/Württemberg; Sterbeort unbekannt.

In Bietigheim beginnen die Taufbücher erst 1585, die Sterberegister 1610, die Inventuren und Teilungen 1556, so daß urkundliches Material zu ihm und seiner Familie in Bietigheim nicht mehr vorliegt. Dagegen enthalten die Stadtannalen (die einzige noch erhaltene ältere Quelle zur Geschichte von Bietigheim) zum Jahre 1526 einen Eintrag, mit dem bei Erhebung eines Weistums ein Mattheus Dinckel als neunzigjähriger Zeuge folgendermaßen eingeführt wird: „ein gewesener studiosus bei der Universität Erfurt, bacc. art., ob fünfzig Jahre aneinand bei Gericht und Rat, dessen Vorfahren, die Hornmolde, zum Schultheißenamt sind gebraucht worden, von denen er viel über die Bietigheimer Gerechtigkeiten vernommen“ (Stadtannalen II 1, nach frdl. Mitteilung von Prof. Dr. Roemer in Markgröningen, dem dafür herzlichst gedankt sei. Auf ihn gehen auch die folgenden Angaben über die Dinckels in Bietigheim zurück).

Die Hornmolde, die hier als Vorfahren (mütterlicherseits) des 1467 in Erfurt immatrikulierten Matthäus Dinckel (vgl. Weißenborn, *Erfurter Matrikel* I 325) genannt sind, waren vom 15. bis 17. Jahrhundert das führende Geschlecht in Bietigheim. Einer von ihnen, der Vogt der Stadt, Sebastian Hornmold (1500—1580) wurde der erste weltliche Kirchenratsdirektor der neuen evangelischen Landeskirche Württembergs und hat sich um die Pflege der Kirchenmusik verdient gemacht.

Matthäus Dinckel, der 1533 ein württembergisches Erblehen in Bietigheim besaß, gehörte zu den Bietigheimern Bürgern, die 1475 eine Dreifaltigkeitspründe, seit 1515 als Organistenpründe verwendet, gestiftet haben. (Bietigheim besaß seit 1490 „eine neue Orgel mit halbem Klavier und Pedal“ in seiner Stadtkirche, die in den Annalen 1526 voller Stolz erwähnt wird. Ob es sich dabei um die berühmte Bietigheimer Orgel handelt, deretwegen

<sup>32</sup> Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff., S. 307 ff. und S. 455 ff.

sich 1561 der Stuttgarter Präzeptor und Musikdirektor Georg Ostermaier aus Kronstadt von Stuttgart nach Bietigheim versetzen ließ, ist unbekannt; zu Ostermaier vgl. Hajek: *Musik in Siebenbürgen*).

Söhne von Matthäus Dinkel waren Jörg, Michael und Johannes (Hans), der spätere Orgelbauer. Jörgs Sohn Martin und Michaels Sohn Ludwig haben in Bietigheim ab 1596 Kinder taufen lassen, deren Nachkommen bis 1699 nachweisbar sind. Über die Familie des Johannes ist nichts bekannt.

Johannes Dinkel wurde 1495 in Tübingen immatrikuliert und zwei Jahre später Baccalaureus (Hermelink, *Matrikel*). Aus diesem Datum schließt Professor Roemer, daß Johannes „um 1480“ geboren wurde. Das ist möglich, aber wie das Immatrikulationsdatum des „Matthäus“ lehrt, nicht zwingend.

Über die Schul- und Lehrzeit von Hans Dinkel ist nichts bekannt. Das nächste gesicherte Datum bildet der Eintrag in den Protokollen des Speyerer Domstiftes zum Jahre 1505 (6. Mai). Er wird zwar nur als „meister Hans der organist“ bezeichnet, doch geht aus den folgenden Eintragungen hervor, daß es sich nur um Hans Dinkel handeln kann (vgl. Teil II dieser Veröffentlichung unter Speyer, *Weitere Nachrichten zum Orgelbau*). Offen bleibt dabei die Frage, wann Dinkel nach Speyer kam, denn diese Eintragung bezeichnet zweifelsohne nicht den Beginn seiner Tätigkeit. Auch geht daraus nicht mit absoluter Klarheit hervor, ob er von Anfang an als Orgelbauer verpflichtet war (vgl. die wechselnde Bezeichnung von „Organist, Orgeler und Orgelmacher“ am 6. Mai, 2., 9. und 19. Juni 1505), obwohl die Eintragung unter dem 9. Juni 1505 dafür spricht („So er wythers understen wol zu arbeiten vnd Ime selbs siner kunst halbvertrw“), und schließlich bleibt es vorläufig ungewiß, ob sich die Beanstandungen auf die Orgel des Meisters Wolfgang (s. d.) beziehen, die Hans Dinkel fertigstellen, oder auf Veränderungen bzw. Reparaturen, die er daran vornehmen sollte. Für die Annahme, daß es sich bei der für 1505 belegten Tätigkeit Dinkels um eine Fortführung des Baues von Meister Wolfgang handelte, spricht die Tatsache, daß Wolfgang in Speyer nur zweimal erwähnt wird, offenbar also nur kurze Zeit baute und, falls man die Erwähnung von „des organisten verlaszne witfraw“ auf ihn beziehen kann, über dem Bau starb. Hans Dinkel müßte dann noch im Spätjahr weitergebaut haben und die Kritik an der Orgel durch Schlick und die Werkmeister (26. Apr. u. 31. Mai 1505) wie der Auftrag, „eyn andere lade zu ryssen“, müßte dann eine Fehldisposition von Hans Dinkel anzeigen. Dazu würde stimmen, daß dieser sich offenbar widerspruchslos der Kritik fügte, während er bei einer Erneuerung der Orgel Wolfgangs, die wegen einer fehlerhaften Lade notwendig geworden war, sicherlich auf die mangelhafte Vorarbeit Wolfgangs hingewiesen hätte. Dagegen spricht allerdings, daß sowohl bei der Orgelprobe Schlicks als auch bei der durch die Werkmeister nicht von einem „neuen“ Werk die Rede ist, was man damals im allgemeinen nicht zu unterlassen pflegte. Aus diesem Grunde ist der Gedanke an eine Umarbeitung nicht ganz von der Hand zu weisen, zumal Wolfgang — wenn er, was ziemlich sicher scheint, mit Reichenauer gleichgesetzt werden kann — nicht als Erbauer von besonders beständigen Orgeln angesprochen werden kann (vgl. die Kritik an seinem Innsbrucker Werk durch Jhan von Dubrau). Für die widerspruchslose Hinnahme der Kritik durch Hans Dinkel müßte dann allerdings eine andere Erklärung gefunden werden. So wäre es u. a. denkbar, daß er ein Schüler von Wolfgang war, was bei der Nachbarschaft von Bietigheim und Heilbronn durchaus möglich scheint, als solcher von Anfang an bei dem Speyerer Orgelbau mitbeteiligt war und sich infolgedessen auch mitverantwortlich fühlte. Dazu würde stimmen, daß er nicht als Nachfolger Wolfgangs in den Protokollen erwähnt wird und überhaupt so unvermittelt bei dem Bau in Erscheinung tritt. Vor allem aber würde man dadurch auch verstehen, wieso nach der anfänglichen Auseinandersetzung Meister Hans Dinkel sich in Speyer so erfolgreich durchsetzen konnte, daß er dort

blieb, Bürger wurde und eine bedeutsame Orgelbauertätigkeit, immer in Zusammenarbeit mit Schlick, zu entfalten vermochte.

Einen Beleg für diese erfolgreiche Orgelbauertätigkeit bietet auch die nächste Erwähnung in den Domstiftsprotokollen (GLA Karlsruhe 10930 f. 80r): Am 12. August 1510 bittet der Kurfürst, ihn nach Heidelberg zu senden, um die Schloßorgel zu reparieren. Durch die dadurch entstehenden zeitlichen Schwierigkeiten erfahren wir auch, daß Hans Dinkel bereits wieder an einem anderen Werk in Speyer arbeitete. Über diesen Orgelbau ist bisher noch nichts bekannt geworden, und es kann auch vorläufig nichts Näheres darüber gesagt werden. Es kann sich sowohl um eine Reparatur an der Domorgel wie eines anderen Werkes oder um den Neubau einer vielleicht kleineren Orgel handeln. Da es jedoch ausdrücklich heißt, daß er sie „*hie zwischen Michaelis vermeynt gantz zufertigen*“, so liegt es nahe, an einen Neubau oder größeren Umbau zu denken, auf keinen Fall aber kann dieser Protokolleintrag mit dem folgenden in Verbindung gebracht werden.

Dieser nächste Eintrag vom 27. Juli 1513 läßt erkennen, daß Hans Dinkel wiederum eine Orgel für den Dom in Speyer baute (GLA Karlsruhe 10930 f. 157r u. 10931 f. 75/6). Sie ist am 1. Dezember 1513 fertig, und Schlick soll sie abnehmen (ebda. f. 174r bzw. 119). Auch hier bleibt es jedoch vorläufig ungewiß, um welche Orgel es sich gehandelt hat. Möglicherweise war es die Orgel, die 1517 Kardinal Luigi d'Aragona bewunderte („*Speier ... mit einem Dom, der eine prächtige Orgel mit vielen Registern ... besitzt ...*“, vgl. L. Pastor, *Die Reise des Kardinals L. d'Aragona ...*, Freiburg/Br. 1905, 44).

Ob Dinkel daneben schon an der neuen Orgel der Stiftskirche in Neustadt a. d. Weinstraße baute oder erst nach Vollendung der Arbeit in Speyer diesen Bau in Angriff nahm, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, da Akten zu dem Bau in Neustadt vorläufig nicht aufgefunden werden konnten (weder das Stadtarchiv in Neustadt noch das Seelbuch des Stiftes, das im katholischen Pfarramt aufbewahrt wird, bieten irgendwelche Anhaltspunkte). Was wir über diesen Bau wissen, wissen wir nur aus einem Briefe von Hans Dinkel (Stadtarch. Hagenau GG 293, auszugsweise mitgeteilt von A. Pirro in *Revue de musicologie* 1921, 13), aus dem hervorgeht, daß er im August 1515 den Bau noch nicht abgeschlossen hatte und die Abnahme, wiederum durch Schlick, sich wohl bis in den Sommer 1516 hinauszögert hat.

Anschließend daran baute Hans Dinkel in Hagenau/Elsaß. Der Wunsch einer „Modernisierung“ der dortigen St.-Georgs-Orgel war bereits 1511 laut geworden. 1511 traf sich eine Hagenauer Abordnung in Straßburg mit Hans Süß (s. d.) aus Köln, um ihn zu fragen, ob er nicht einige Register wie Zinken, Trompeten usw. einbauen könne (Stadtarch. Hagenau GG 293:16 nach Pirro a. a. O. und neuerdings bei A. M. Vente: *Die Brabanter Orgel*, 1958, 43). Diese Verhandlungen verliefen erfolglos, aber 1515 wird erneut der Einbau von Rauschpfeifen, Spitzflöten, Regal, Pauken und Vogelwerk beschlossen (ebd. 293:21 nach Pirro a. a. O. und Vente a. a. O.) und der Auftrag an Hans Dinkel erteilt. Dabei ist bemerkenswert, daß Schlick mit seinem Sohne im August 1515 in Hagenau geweiht und sich dort mit Hans Dinkel getroffen hatte (ebda. GG 256:8, Pirro a. a. O.). Dinkel sagte zu, diese Arbeit zu übernehmen, sobald er die Orgel in Neustadt fertiggestellt habe (ebda. GG 293:20). Da diese Arbeit länger als vorgesehen dauerte und sich überdies ihre Abnahme durch Schlick, der (um Pfingsten?) 1516 beim Herzog von Sachsen weilte, verzögerte, mußten die Hagenauer trotz mehrfacher Mahnung warten (ebda. GG 293:27–30, Pirro a. a. O.). Es ist noch unbekannt, wann Hans Dinkel seine Arbeit in Hagenau begann und wie lange er dort weilte.

Möglicherweise bezieht sich der Vermerk in den Speyerer Domstiftsprotokollen vom 23. Januar 1519 darauf (GLA Karlsruhe 10930 f. 341r), aus dem hervorgeht, daß Hans Dinkel um diese Zeit viel außerhalb, in der näheren Umgebung wie weiter entfernt, arbeitete. Gleichzeitig erfahren wir in diesem Zusammenhang, daß Hans Dinkel den Domorga-

nisten Conrat Brumann in der Orgelbaukunst so weit unterrichtet hatte, daß dieser in-stande war, kleinere Reparaturen selbst vorzunehmen.

Im Verlauf des Jahres 1519 führte Hans Dinkel wiederum eine Arbeit, vermutlich eine Reparatur, in Speyer durch, für die er im Frühjahr 1520 entlohnt wird (GLA Karlsruhe 10930 f. 359v). Doch deutet auch hier die Bemerkung „*vnd iij fl. die er deßhalben verzert hat her vnd widder hinweg zuziehen*“ an, daß er in diesen Jahren außerhalb wirkte. Ob sich das noch auf Hagenau, einen anderen Bau oder die gleich zu erwähnende Bautätigkeit in Heidelberg bezieht, bleibt vorläufig ungewiß.

Der nächste Eintrag (Supplikation um Belohnung) in den Domstiftsprotokollen (GLA Karlsruhe 10932 f. 175v) stammt erst von 1527, obwohl Dinkel in Speyer ansässig war und eine vermutlich nicht kleine Orgelbauwerkstatt betrieben hat. Zwei Quellen zum Jahr 1529 beweisen das, die zugleich belegen, daß Dinkel zwischen 1520 und 1529 eine neue Orgel für die Heidelberger Schloßkapelle geschaffen hat: das pfälzische Copialbuch 830 (in GLA Karlsruhe, vgl. ZfMw. XII 445) und die Missivbücher der Stadt Freiburg/Br. (Stadtarch. Freiburg/Br., Miss. M 13, vgl. I. Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, Diss. Freiburg/Br. 1940 u. Antonia E. Harter, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg i. Br. um 1500*, Diss. Freiburg/Br. 1952, 64, beide leider ohne Angaben, wie lange Dinkel in Freiburg arbeitete).

Das Copialbuch 830 (f. 498) besagt zwar nur, daß Dinkel zum „*Orgelmacher von Haus aus*“ bestellt wird, damit er die „*newe orgell allhie in unser hoff Capellen*“ instandhalte und für die notwendigen Reisen belohnt werde (woraus geschlossen werden kann, daß er nicht in Heidelberg, sondern vermutlich in Speyer wohnte und daß er wahrscheinlich der Erbauer dieser Schloßorgel gewesen war, weil nach damaligem Brauch stets der Erbauer zur Instandhaltung herangezogen wurde), aber in dem Freiburger Missivbuch heißt es ausdrücklich, daß Bürgermeister und Rat zu Speyer der Stadt Freiburg auf deren Bitte am 2. Oktober 1529 den „*Orgelmacher Meister Hans Dünckell, Bürger zu Speyer, der die Orgeln zu Hagenau, Heidelberg und Speyer meisterlich gemacht und aufgerichtet*“ habe, schicken würde.

Sind durch das Missivbuch der Heidelberger Bau und der der Freiburger Domorgel, der wohl noch 1529 in Angriff genommen wurde, gesichert, so bleibt die Frage ungeklärt, warum Dinkel nicht die Reparatur seiner Speyerer Domorgel übernimmt, die sich bereits im Juni 1529, also drei Monate bevor er die Berufung nach Freiburg erhielt, als notwendig herausgestellt hatte und deretwegen auf Empfehlung von Hans Buchner das Speyerer Domkapitel Hans Schentzer kommen lassen will (GLA Karlsruhe 10933 f. 18 zum 11. Juni 1529). Aus dem von Schentzer am 3. Juli 1529 abgegebenen Urteil (ebda. f. 32) könnte man herauslesen, daß Dinkel sich mit einer oberflächlichen Reparatur, die das Kapitel aus finanziellen Gründen wünschte, nicht einverstanden erklärt hatte (zu den Verschuldungen des Hochstiftes vgl. H. Stiefenhöfer, *Philipp v. Flersheim*, Speyer 1941, 13, zu den damit im Zusammenhang stehenden musikalischen Verhältnissen 158/59) und man deshalb einen anderen Orgelbauer hören wollte. Schentzer kam aber zweifelsohne zu dem gleichen Ergebnis, und obwohl er nach seinem ersten Bericht noch einmal gebeten wird, das Werk zu untersuchen, ob es nicht für die nächsten ein oder zwei Jahre zu einem billigeren Preis wiederhergestellt werden könne, so ist es durchaus nicht sicher, daß er es tatsächlich repariert hat. Allem Anschein nach stimmte er es nur.

Ende 1531 war Dinkel offenbar noch in Freiburg (GLA Karlsruhe 10933, p. 742). Im Sommer 1532 beendete er kleinere Arbeiten an der Speyerer Domorgel und erbielt sich, diese weiterhin zu betreuen (ebda. p. 865, 868—69). Wie lange Dinkel für Speyer arbeitete, wo er sonst noch arbeitete und wann er starb, konnte noch nicht festgestellt werden.

Außer der angeführten Literatur vgl. Gerhard Pietzsch: *Orgelspiel und Orgelbauer in Speyer vor der Reformation*, AfMw. XIV, 1957, S. 201—220, bes. S. 213 ff.).

**Dinstlinger, Burkhard**

Trotz des Interesses, das Dinstlingers Schaffen schon immer gefunden hat, sind sein Leben und Wirken durchaus noch nicht erhellt. Gesichert sind folgende Daten:

- 1484 wird er von Brixen nach Innsbruck berufen (Statthalt. Arch. Raitb. 1484 f. 50 bei Hammer in Zeitschrift des Ferdinandeums, III. Folge, Heft 43, 121).
- 1486 und 1487 baute er die kleine und große Orgel in der Pfarrkirche in Bozen, die wohl Hofhaimer abnahm, denn er hat „*Maister Paule mit ime herbracht*“ (W. Senn: *Musik und Theater* 17, 30).
- Am 8. Juli 1488 wird er „*in Scherm und als Diener ohne Sold aufgenommen*“ (Senn a. a. O. 17).
- 1490 baut er eine neue Orgel in der Pfarrkirche in Sterzing für 187 fl., die von Hofhaimer abgenommen wird (Senn a. a. O. 30). 1492 weilt er vorübergehend in Passau, wo er am 24. Februar einen Orgelbauvertrag abschließt (Senn a. a. O. 30).
- Am 29. September 1493 wird „*Meister Burckhardt Ysslinger*“ Bürger in Breslau und erscheint daselbst urkundlich und als Hausbesitzer bis März 1497 (Senn a. a. O. 30).
- 1498 zahlt ihm Friedrich der Weise 400 fl. „*zu wedsel gen bresla*“ für „*ein naw positiv, die orgel zu torgaw und zur loch (= Lochau), ein positiv zu wormis kauft, das gros positiv an die Etsch gefurt*“ (Moser: *Hofhaimer* 97).
- 1499—1502 baut er die Petriorgel in Bautzen und 1502 die Freiburger Domorgel (Disposition bei O. Flade: *Silbermann* 51).
- 1506 stiftet er für diese Freiburger Domorgel eine Organistenvikarie (Juni), die er an Siegmund Kellner verlieh. Moser (a. a. O.) hat Flade bereits berichtet, daß Dinstlinger nicht 1506 in Freiberg/Sa. gestorben ist und dabei auf Briefe im Breslauer Stadtarchiv aus den Jahren 1504—1510 verwiesen, die von einer an Dinstlinger von der Stadt Breslau gezahlten Leibrente handeln. Aus einem dieser Briefe (20. April 1506) geht hervor, daß Dinstlinger gesonnen war, in Breslau, wie vormals, zu wohnen, wenn ihm der Rat gewisse Vergünstigungen gewähren würde.
- 1507 baut er die (3.) Orgel im Stefansdom zu Wien, die 1544 durch Frater Jakob Kunigschwerdt erweitert und klanglich im Sinne der Renaissance umgestaltet wurde (R. Quoika: *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel und Basel 1953, 14).

Ungeklärt ist die Frage der Bauzeit der Orgel zu Torgau und zu Lochau. Hat er sie zwischen 1493 und 1498 gebaut oder bereits vor 1490 (Sterzing), da in dem 1492 mit Keilholtz abgeschlossenen Vertrag zum Bau der Weimarer Schloßorgel ausdrücklich gesagt wird, daß diese wie die Orgel zu Torgau gebaut werden soll (R. Bruck, in: *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 45, S. 48). Bei den damals gerade sehr regen Beziehungen zwischen Friedrich d. W. und dem Innsbrucker Hofe wie zu Hofhaimer wäre es durchaus denkbar, daß Dinstlinger von dem sächsischen Kurfürsten zu diesen beiden Orgelbauten, über die wir keine näheren Angaben besitzen, verpflichtet worden wäre.

Ungeklärt ist vor allem aber auch die Frage, ob Dinstlinger mit jenem „*Meister Burckhardt*“ identisch ist, von dem es in *Des Johann Neudörfer Redienmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547* (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance X, 161) heißt: „*Man weiß noch von keinem der diesem Meister Burkhart die großen Werke zu machen gleich gewest ist. Er hielt viel Gesellen und Lehrlingen, sendet dieselben an alle Orte aus und ließ sie arbeiten, darnach kam er und stimmt die Werk. Er hat die gute und beständige Orgel ao. 1474 zu St. Sebald gemacht. Sein Weib lebt noch hentigen Tags*

im *Neuen Spital*.“ Doppelmayer, der das nachschreibt, fügt hinzu: „*Er starb nach 1500.*“ Moser (*Hofhaimer* 88) glaubt, diesen Burkhard von Dinstlinger trennen zu müssen, ohne einen Grund dafür anzugeben. Vermutlich ist Mosers Grund darin zu suchen, daß das Datum der Sebaldorgel (1474) nicht zu dem zu stimmen scheint, was wir bisher von Dinstlinger wissen, der, aus Bozen stammend, „*großgemacht von Hofhaimer 1484/86 von Brixen her in Innsbruck baut und den umgekehrten Weg als Stefan Kaschendorfer aus Breslau ging*“ (wie I. Rücker: *Die deutsche Orgel am Oberrhein* a. a. O. im Anschluß an Moser sagt). Jedoch sprechen andererseits die engen Beziehungen, die Nürnberg und Breslau verbanden, wie die Beziehungen Friedrichs des Weisen zu Nürnberg (so arbeitete z. B. Elsner, der übrigens mit den Nürnberger „Patrizierorganisten“ sehr befreundet war, sie porträtierte, und selbst Laute spielte [nach Neudörfer a. a. O.], für Friedrich den Weisen) dafür, daß Dinstlinger in Nürnberg geweiht hat. Klarheit hierüber wird nur eine Erschließung des Archivs von St. Sebald bringen können.

### Dionysius

Am 23. April 1514 (*Sonntag Quasimodogeniti*) wird er als Organist in Heilbronn mit 26 Gulden Jahresgehalt angestellt. Sein Gehalt wird zur Hälfte von der Stadt, zur anderen Hälfte von St. Kilians Pfleger bezahlt. (Heilbronn K. 55, Ämter 26, Eintrag im Besoldungsbüchlein). 30. Mai 1514 („*dinstags nach Exaudi*“) beschließt der Rat, daß von den deutschen Schülern die Knaben zu des Baldermanns Vetter, die „*maidlin*“ zu Dionysius, dem Organisten, zu Schule gehen sollen (*Urk.-Buch der Stadt Heilbronn* III 397). Dionysius scheint bis 1518 als Organist tätig gewesen zu sein, da dann erst ein anderer Organist, Eustachius (s. d.), in den Urkunden erscheint.

### Traxdorf, Heinrich

Traxdorf (Dreßdorf, Drassdorff) baute drei Orgeln in Nürnberg: 1440 die große Orgel zu St. Sebald und anschließend die große und kleine Orgel zu ULF (A. Gottron: *Beiträge zur Mainzer Musikgeschichte*, VII. Folge, in *Mainzer Zeitschrift*, Jg. 41–43, 1946/48, Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1950). Die handschriftlichen Stadtannalen von Müllner (aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts) berichten allerdings nur zu 1443: „*Ein Orgelmeister von Mainz, Heinrich Dreßdorff genannt, hat diß Jahr drei Orgelwerk zu Nürnberg gemacht, zwei in Unser Frauen Capell, ein mittel und ein kleins, und in St. Sebaldkirch ein groß Werk, der Rat zu Nürnberg hat ime ein Urkunth geben, daß er sein Kunst wol daran erwiesen.*“ (Nürnberg Hss. Nr. 30 S. 1064 b). Wilhelm Hoffmann: *Die Sebalduskirche in Nürnberg*, (Wien 1912, 191) nennt als Baujahr der Sebaldorgel 1444. Er stützt sich dabei offenbar auf die Stelle des Tücherschen Memorialbuches (Chroniken der deutschen Städte X, 164), an der es heißt: „(1444) *Des jars machet man die grossen orgel zu Sant Sebolt und die großen zu sant Lorentzen.*“ Daß die Sebaldorgel aber schon 1443 fertig war, geht aus dem von Müllner erwähnten Anerkennungsschreiben (abgedruckt in Chroniken der deutschen Städte X, 164, Anm. 1) hervor, das datiert ist (31. Dezember 1443).

1444 baute Traxdorf in Salzburg ein Werk mit Rückpositiv (I. Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein* a. a. O. 16). Die Abteirechnung meldet dazu: „*ein neyen Werk und ein Positif mit aller zuerhörigkeit und insonderheit ein lödiges positiv gemacht*“ (R. Quoika: *Die altösterreichische Orgel* a. a. O. 18, Anm. 123).

1492 soll Traxdorf eine Orgel in der Lübecker Marienkirche über der Sakristei erbaut haben (O. Wangemann: *Geschichte der Orgel* 2/1881, 110/11 nach Schroms *Reis.-Lexikon* 920). W. Stahl (*Lübecks Orgeln*, 1939, und *Die Totentanzorgel der Marienkirche in Lübeck*, 1932) erwähnt Traxdorf nicht und nimmt auch zu dieser Nachricht nicht Stellung, die auch

in dem Musiklexikon von Gerber (IV 383), Schilling (VI 681), Fétis (VIII 253) und Mendel-Reissmann (X 288) sowie bei N. Dufourcq, *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France*, 1935 begegnet. Es handelt sich dabei um eine Verwechslung mit dem Stifter dieser Orgel, den lübeckischen Bürgermeister Hinrich Castorp (Gasdorp, Gasdorff), während der Name des Orgelbauers unbekannt ist (frdl. Mitteilung von Thekla Schneider durch Vermittlung von H. J. Moser, denen dafür herzlichst gedankt sei).

Zur möglichen Herkunft von Traxdorf — daß er Mainzer war, ist auf Grund der Nürnberger Nachrichten nicht mit Sicherheit zu behaupten, da erfahrungsgemäß ein Orgelbauer meistens nach seiner letzten Wirkungsstätte, von der aus er berufen worden war, bezeichnet wird — sei darauf hingewiesen, daß 1504 ein Hans Dracksdorf Ratsbürgermeister in St. Goar war (A. Grebel: *Geschichte der Stadt St. Goar*, St. Goar 1848, S. 167). Die zahlreichen Urkunden des 15. und 16. Jahrhunderts im Stadtarchiv zu St. Goar verdienen gründliche Durchforschung.

### Tugi, Hans

Als Orgelbauer nachweisbar von 1482 (Basel) bis 15. Mai 1519 (Bern), starb aber noch 1519 (I. Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, a. a. O., 18 ff). Zum ersten Mal begegnet sein Name in den Matrikeln der Universität Basel, wo er am 18. Oktober 1476 und am 30. April 1477 immatrikuliert wird als „*Johannes Tugi de Basilea*“, VI β (H. G. Wackernagel: *Die Matrikel der Universität Basel I*, 144, 1951). Die folgenden Daten seiner Orgelbauten (mit Ausnahme des Mainzer Baus von 1514) nach I. Rücker (a. a. O.): 1482 Vergrößerung der alten Orgel zu St. Peter in Basel, 1487 Predigerkloster Basel, 1489 die große Konstanzer, 1490 wahrscheinlich die kleinere Konstanzer Orgel, vor 1496 Mainz (Dom), 1496 Orgel in St. Peter zu Basel, vor 1510 im Kloster Maria Magdalena zu den Steinen in Basel, 1506/07 Großmünster Zürich (1513 Reparatur daselbst), vor 1513 in Colmar, am 2. August 1514 wird „*Hans der Orgelmacher von Basel um 100 fl gedingt die gross orgel über dem Predigtstuhl im thumb (zu Mainz) zu reformieren, wie sie e gewest ist*“ (A. Gotttron: *Die Orgeln des Mainzer Domes*, in *Mainzer Zeitschrift XXXII*, 1937, 53), 1517 Vergrößerung der alten Orgel in Bern, 1518 zur Reparatur nach Colmar gerufen, schließlich zuletzt 1519 (am Sonntag nach Jubilate) in Bern erwähnt. Bedeutsam erscheint das Urteil von I. Rücker (a. a. O. 18): „*Die Klagen der Stadt Colmar (1518) lassen darauf schließen, daß er im Alter den Ansprüchen des neuen Jahrhunderts nicht mehr vollauf genüge und sein Ruhm sich auf die vielen Bauten vor 1500 stützte.*“

A. E. Cherbuliez: *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte* (1932, 164) deutet an, daß Tugi auch in Biel eine Orgel gebaut habe, ohne darüber Näheres mitzuteilen. Der Lebenswürdigkeit des Stadtarchivars und Konservators des Museums Schwab in Biel, Werner Bourquin, verdanke ich die Abschrift der folgenden zwei Urkunden aus dem Stadtarchiv Biel, aus denen hervorgeht, daß Tugi 1517 die Orgel verdingt wurde und er 1519 (Donnerstag nach Palmsonntag), nach Beendung der Arbeit, eine „*Quittanz*“ darüber ausstellt, daß er keine weiteren Ansprüche an die Stadt hat und „*Wärschafft*“ leistet.

Stadtarchiv Biel, CXXIV. 36

Orgelvertrag mit Hans Tugi, Bürger zu Basel

1517, Zinstag nach Quasimodo

„*Kundt und zu wüssen sy meneklichen, das min herren Meiger und Rät zu Byell / Haben dem ersamen wysen meister Hans tughin Burgern zu Basel ir Orgellen verdinget gutt und bestendig ocht mitt vyer grösser pffaffen mer dann vor dorinn sind gewäsen und mitt sechs Registern ze machen / Den ersten mitt principal flöuten, den andern genempt den hinder-*

satz, den dritten ein zimmell, den vierden ein octaff, den fünfften ein kuppel flöuten und den sechsten ein flöuter, das do pyfferisch lut, alls hölzten pyfften unnd zurick desselben ein hüpsch positiff mitt zwen lieblich register, ouch fünff gross und gutt belg darzu gebürend, unnd mittnamen so soll der vermeldt meister Hanss zu sölllicher Orgellen, positiff und belg allen züg, so dartzu gehört dar geben und kouffen in einen eygenen costen, das sye zyn, bley, holtz, ysen, nägel, leder, lym oder trat, nützzitt ussgenomme dartzu ime selben und allen sinen wercklütten mitt spyss, tranck und belonung versedien on miner herren schaden, doch sollen im min herren ein behusung geben und das gerüst in der kilchen machen. Und ob er eins murers bedörfte, inen einen zu geben, der im wercket in miner herren kosten on sin Schaden. Er soll inen ouch sölllich orgellen so gutt und bestendig machen alls im möglichen ist, inmassen, das es der kilchen ouch miner herren un im erlich und nützlich sy und inen dess gutt wärschafft zu tund, alls sich zimpt und billich ist. Unnd ist diser verding bescheden umb zwöy hundert guldin ye fünffzehen bätzen für jeden guldin geredinet, dren er augends fünffzig empfangen, und sollen im aber fünffzig guldin ussgericht werden in der zyt alls er wercken wirt. Und die übrigen hundert guldin sollen im bezallt werden in fünf jaren, anzefachen von dem tag hin (alls er die orgellen us gemachet hatt) über ein jar zwentzig guldin und darnach alle jar uff denselben tag zwentzig guldin biss zu ussrichtung der gedachten letsten hundert guldin wie obstat, und im die waren gon basel on sin costen, mitt dem geding, wo gemelter meister hans vor den gedachten fünf jaren abgan wurde, so sollen min herren verbunden syn, die ubrigen unbetzallten Summen sinen erben zu geben uff zylen und tagen als obstat on eynich widerred. Und so soll aber der selb meister hans an gedachter Orgellen anfachen werchen biss nechst kommend pfingsten uffsaller lengst on wyter uff zug. Alles getrüwlich erberlich und ungevärllich Zu urkund sind diser beyel zedel zwen glych lutend geschriben und jedem teyl einer gegeben uff zinstag nach Quasimodo Anno etc XVII.“

Stadtarchiv Biel, CXXIV. 37

„Miner herren von biell quittantz von meister Hans Tugi von der orglen wegen  
 Ich Meister hans tugi orglen macher, Burger und gesessen zu Basel Tun kundt offennlich hiemitt, als ich den fromen fürsichtigen wysen herren Meiger unnd Rät zu Byell ein orgellen gemacht, die kostlicher dann unser verding und abredung ist gewesen inihalt einr Beyelln geschriff, so dorumb uff gericht ist. Soll mengklich wüssen, das dieselben min herren von Byell mich haben der gedachten orglen halb gentslich und volkomenlich usgewysst und betzallt nach minem willen und gevallen, inmassen mich von inen wolbenügt, des ich mich hiemitt offennlich erkenn. Harumb hab ich Si unnd all ir ewig nachkomen solllicher gemachten orglen und alles dess, so dorüber gangen ist. dovon nützzitt ussgenomen, quittiert ouch ledig und los gesagt und sagen mitt urkund diss brieffs, durch wellichen ich gelob für mich und all min erben by minen gutten trüwen an eines recht gegebenen eydes statt, und by rechter verbindung aller unser güttern ligenden varenden gegenwürtigenn unnd künnftigenn wellich die syen, den vermelten minen lieben herren von Byell noch iren nachkomen von sölllicher gemachten orglen wegen wie obstat von disshin nymer mer nützzitt zu ervordern noch ze bekimbern in dhein wäg. Sonders sol ich inen min vermelte beyel geschriff wider unberantworten und zu ihren handen verschaffen biss pfingsten nechst künfftig on eynich verzug intrag noch eiderred. Ich hab mich ouch begeben unnd begib mich hiemitt das ich dieselbe orgellen diewyl ich läb in gutten eren halten und will inen ouch dorumb gutt wärschafft tragen in minen eygnen costen on iren schaden noch engelltuuss. Soverr wenn ich inen sölllich orglen bessern, sollen si mir alleyn min zerung, so ich in der Statt Byell tun

wirdenn ussrichten und betzallen unnd sunst nützzitt überal, äll arglist und geverd vermitteln und gentzlich usgescheydenn in krafft diss brieffs, den ich dess zu warem urkund hab mitt eygnen insigell versigellt, der geben ist uff donstag vor dem pallmtag nach cristi geburt betzallt Thuseunt fünf hundert unnd darnach in dem nünzechendenn jare.“

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß in dem Organisten Ludwig Tuquis aus Basel, der 1463 die St. Nikolaus-Orgel in Freiburg/Üdchtland verwaltete (K. G. Fellerer: *Ein Zeugnis des Orgelunterrichtes im 15. Jahrhundert*, in: *ZfMw XVII*, 1935, 237), aber offenbar schon im August 1465 von dem Franziskaner Rolet Stoss im Organistenamt abgelöst wurde (G. F. Fellerer: *Zur Musikgeschichte Freiburgs i. Üdchtland im 15. und 16. Jahrhundert*, in *Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Heft 3, 1934, 49), wenn nicht der Vater, so doch sicherlich ein Verwandter von Hans Tugi zu erblicken ist. Von Ludwig Tuquis sind bis jetzt keine weiteren Nachrichten bekannt geworden.

### Eckstein, Kaspar

1568 bauten die Meister Mathias und Kaspar Eckstein, die aus Annaberg/Sa. kamen (Brüder?), eine neue Orgel für Amorbach. 1576 baute Kaspar Eckstein die große Orgel für das Zisterzienserkloster Schöntal a. d. Jagst, ließ sich dann in Weil (der Stadt) nieder, wo die Familie in den dortigen Matrikeln 1576–1636 nachweisbar ist und wurde 1581/82 (1580 nach den *Württembergischen Kunstdenkmälern, Oberamt Biberach* 29) zur Aufstellung einer neuen Stadtpfarrkirchenorgel nach Biberach berufen, die aber schon 1584 durch Blitzschlag zerstört wurde. 1587 baute er eine Orgel für St. Martin in Rottenburg/Neckar (für 200 fl. sowie freie Kost und Wohnung im Karmeliterkloster) und im November 1590 erneut eine Orgel in der Biberacher Stadtpfarrkirche, die bis 1747 verwendet werden konnte (Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, 15). Bei der Reparatur der großen Konstanzer Münsterorgel Schentzers wird auch er vom Domkapitel als Orgelbaumeister in Erwägung gezogen und berichtet am 12. Februar 1591 in der Kapitelsitzung über seine Vorschläge, wobei er „sich haubtsächlich dahin erclärt, daß er dasz Orgelwerckh dem altten Schrott vnnnd Model noch widerum zuo machen getrawt“. Die vom Kapitel angeordnete Besichtigung seiner Biberacher Orgel durch den Münsterorganisten Johann Taiglin führt jedoch zu seiner Ablehnung. Taiglin berichtet, daß diese Orgel zu wenig Wind habe; „Item das Ruckpositiff habe khein prinzipal vnnnd sivilier. Tremulänt khüende nit gepraucht werden denn mitt dem positiff vnnnd manual.“ Außerdem habe der Orgelbauer keine Bürgschaft gegeben, sei oft davongelaufen, habe keine Orgelprobe halten lassen. Abschließend heißt es: „Dasz werckh sollte drei laden haben, sunsten ganng der wind in ein laden vnnnd vbereyl die pfeiffen“. Diese Kritik bedarf noch der Klärung angesichts der Tatsache, daß die Biberacher Orgel bis 1747 verwendet werden konnte (Zu Eckstein in Konstanz vgl. I. Rücker: *Die deutsche Orgel am Oberrhein a. a. O.*)

### Eckstein, Mathias

Organist und Orgelbauer aus Annaberg/Sa. baute 1568 eine neue Orgel für Amorbach. Dann war er Organist in Heidingsfeld und 1587 Organist in Kitzingen/Main, von wo aus er zur Reparatur der „geringeren Orgel“ sowie zu einigen kleinen Besserungen am großen Werk (beide in der Pfarrkirche) nach Rothenburg o. T. berufen wurde. Dabei heißt es: „die laden desz Ruckpositiffs musz vffgehoben, ausgeputzt vnd damit die windt nicht vntereinander stechen dem selben gewehrt werden“ ( . . . ) „Im groszeren Werck“ können „etliche Register Renouirt vnd andere an dero Statt gemadit werden“ (I. Rücker: *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 1940, 152).

**Endel, Christoffer**

1526 Organist am Hof in Kassel (Moser: *Hofhaimer*, 104), zweifelsohne identisch mit „*Christofer organista*“, der am 5. September 1535 als Organist am Hofe in Kassel erwähnt wird (Moser, a. a. O., führt ihn nicht an, wohl aber Nagel in SIMG VII), dagegen wohl kaum mit „*Meister Christophorus*“, der 1537–1540 in Amorbach orgelte (zu diesem vgl. E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, 13). Chr. Endel hat wohl bis zu seinem Tode (1564?) das Organistenamt in Kassel versehen, da Wilhelm Endel in seinem Reversbrief (14. Juni 1564) als Nachfolger seines Vaters, des alten Christoph Endel, bezeichnet wird (vgl. E. Zulauf: *Beiträge zur Geschichte der landgräflich-hessischen Hofkapelle zu Cassel* . . . Diss. Leipzig, Cassel 1902, 9, 11).

**Ernst, Nikolaus**

Aus Frankfurt am Main, 1467–1469 Spitalorganist in Nürnberg (Moser: *Hofhaimer* 89).

**Eustachius**

Zu 1520 nennt Moser: (*Hofhaimer*, 177, Anm. 14) einen Eustachius als Heilbronner Organisten. Dem *Urkundenbuch der Stadt Heilbronn* (II, 358/59) kann darüber hinaus folgendes entnommen werden:

1520 bittet Eustachius, Organist, den Rat, ihm, nachdem er die Orgel ein Jahr lang versehen, als einem Stadtkind die Bestallung auf ein Jahr zu verlängern. Er wolle auch in „*stettiglicher ubung studiren und sich bessern*“ (Hlbr. K. 71. Kirchenwesen XIX.C. 1, Or.). Dabei steht der Vermerk: „*Hatt in der radt wyderain halb jar angenommen vmb die 10 gulden Johannis baptistae a<sup>o</sup> etc 20 anfahende.*“ Daraus geht hervor, daß er das Organistenamt, offenbar als Nachfolger von Dionysius (s. d.), etwa im Juni 1518 angetreten haben muß. Am 13. Dezember 1520 („*dornstag n. concept. Marie*“) bittet Eustachius den Rat um ein Jahresgehalt von 25 oder 30 Gulden (ebda. Or.), aber nach einem Schreibervermerk ließ es der Rat „*beim alten*“. Am 10. September 1527 („*dinstags n. nat. Marie*“) entscheidet der Rat in der Klagesache des Eustachius, Organisten, gegen Katharina, Endris Gürtlers Frau, dessen Sohn und Hans Nadler, daß der Kläger ihnen zuviel getan und deshalb zur Strafe ins Gewölb gehen soll und daß sie sich künftig unbekümmert lassen sollen bei des Rates schwerer Strafe (Ratsprotokoll).

Die zunächst sehr naheliegende Vermutung, daß dieser Eustachius mit dem von Moser: (*Hofhaimer* 93) belegten „*Er Eustachius*“, der (als Auswärtiger) die 1501 von Nikolaus Schalentzki erneuerte Katharinenorgel in Zwickau/Sa. abnahm, identisch sein könne, verliert durch die zitierten Heilbronner Urkunden an Wahrscheinlichkeit.

**Valentinus**

Domorganist in Worms; „*Eodem anno ut supra* (1440) *feria sexta xij junii Assumptus est Valentinus de Spira clericus in dormentarium nostrum Secretarium et organistam qui juravit tria juramenta ut in scriptis et verbo nostrorum (?) habemus (?)*“ (StA Darmstadt Hs. 230 f. 18<sup>v</sup>. Die beiden letzten Worte sind nicht mit Sicherheit zu entziffern).

**Falw, Ber(ch)thold**

Organist aus Ulm gebürtig (?), Bruder des Georg Falw, vermutlich identisch mit dem von Moser (*Hofhaimer*, 85/86) für 1431 in Esslingen nachgewiesenen „*Herr Berthold organist*“,

der 1433 vom Ulmer Rat zur Abnahme der Ulmer Münsterorgel eingeladen wird, ist 1473/74 und 1475/76 in Basel im Zusammenhang mit dem Bau der großen und kleinen Münsterorgel durch Georg Falw, bei dem er offenbar beratend mitwirkte und die er abnahm. Dabei wird er bezeichnet als „*frater magistri georij Falw de vlma qui olim fuit Cantor et organista domini Colonensis*“ (I. Rücker: *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 1940, 114, 163). (Wird fortgesetzt)

## Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen

VON ETA HARICH-SCHNEIDER, WIEN

(Die vorliegende Arbeit ist das Resultat der Untersuchungen, die im Winter 1956/57 in meinem Stilkunde-Seminar an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst zu Wien durchgeführt wurden. An der Durchsicht des Materials waren die folgenden Studierenden meiner Cembaloklasse beteiligt: Gertraud Cerha, Vera Stöger-Schwarz, Renate La Roche, Christiane Loew; Dr. René Clemencic, George Lucktenberg, Bernard Lagacé, Thomas Hürsch und Charles Nopar.)

Seit Max Reger das Stimmenmaterial zum letzten Satz des 5. Brandenburgischen Konzerts von J. S. Bach durchweg in Triolen umgeschrieben hat, wird die Angleichung der nachschlagenden Sechzehntel an die Triolen von prominenten Musikern und Wissenschaftlern vertreten und hat sich in der Praxis durchgesetzt. Es besteht heute die weit verbreitete Meinung, daß, ganz allgemein gesprochen, rhythmische Figuren des Typs  $\overset{\curvearrowright}{\underset{\curvearrowleft}{\text{♩}}}$  stets der durchlaufenden Triolenfigur angeglichen werden müssen.

Zum direkten Beweis aus theoretischen Quellen werden meist Anweisungen von C. Ph. Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurz zitiert. Als indirekter Beweis gilt die Auffassung, daß Notationsschwierigkeiten und wohl auch eine zeitübliche Fahrlässigkeit Bach und seine Zeitgenossen an einer präzisen Notierung der rhythmischen Ausführung gehindert hätten. Die Konvention,  $\overset{\curvearrowright}{\underset{\curvearrowleft}{\text{♩}}}$  stets wie  $\overset{\curvearrowright}{\underset{\curvearrowleft}{\text{♩}}}$  zu spielen, sei übrigens so alt und unerschütterlich gewesen, daß sich niemand an der ungenauen Notierung gestoßen habe.

Im Gegensatz zu der Einmütigkeit, mit der man sich in diesem Falle nicht scheut, an und für sich völlig korrekt notierte rhythmische Kombinationen abzuändern, steht eine auffallende Unlust, die weit klarer überlieferten Regeln von den rhythmischen Raffungen („französischer Stil“) in gewissen Formen der Barockmusik anzuerkennen und zu befolgen. Die Wiederentdeckung des „französischen Stils“ datiert aus dem Jahr 1916, dem Erscheinungsjahr von Arnold Dolmetschs Werk: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, (London, Novello & Co. Ltd.). Der durch Dolmetsch erstmals wieder weiten Kreisen bekannt gemachte Gebrauch des straff punktierten Ausführungsstils hat zuerst großen Widerspruch hervorgerufen und wird auch heute noch von vielen namhaften und berühmten Dirigenten abgelehnt, obwohl seine Berechtigung am rechten Platz und in der rechten Weise in den Quellen aufs gründlichste belegt ist. Es ist psychologisch interessant, daß dieselben Interpreten,

der 1433 vom Ulmer Rat zur Abnahme der Ulmer Münsterorgel eingeladen wird, ist 1473/74 und 1475/76 in Basel im Zusammenhang mit dem Bau der großen und kleinen Münsterorgel durch Georg Falw, bei dem er offenbar beratend mitwirkte und die er abnahm. Dabei wird er bezeichnet als „*frater magistri georij Falw de vlma qui olim fuit Cantor et organista domini Colonensis*“ (I. Rücker: *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, 1940, 114, 163). (Wird fortgesetzt)

## Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen

VON ETA HARICH-SCHNEIDER, WIEN

(Die vorliegende Arbeit ist das Resultat der Untersuchungen, die im Winter 1956/57 in meinem Stilkunde-Seminar an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst zu Wien durchgeführt wurden. An der Durchsicht des Materials waren die folgenden Studierenden meiner Cembaloklasse beteiligt: Gertraud Cerha, Vera Stöger-Schwarz, Renate La Roche, Christiane Loew; Dr. René Clemencic, George Lucktenberg, Bernard Lagacé, Thomas Hürsch und Charles Nopar.)

Seit Max Reger das Stimmenmaterial zum letzten Satz des 5. Brandenburgischen Konzerts von J. S. Bach durchweg in Triolen umgeschrieben hat, wird die Angleichung der nachschlagenden Sechzehntel an die Triolen von prominenten Musikern und Wissenschaftlern vertreten und hat sich in der Praxis durchgesetzt. Es besteht heute die weit verbreitete Meinung, daß, ganz allgemein gesprochen, rhythmische Figuren des Typs  $\text{♩} \text{♩}$  stets der durchlaufenden Triolenfigur angeglichen werden müssen.

Zum direkten Beweis aus theoretischen Quellen werden meist Anweisungen von C. Ph. Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurg zitiert. Als indirekter Beweis gilt die Auffassung, daß Notationsschwierigkeiten und wohl auch eine zeitübliche Fahrlässigkeit Bach und seine Zeitgenossen an einer präzisen Notierung der rhythmischen Ausführung gehindert hätten. Die Konvention,  $\text{♩} \text{♩}$  stets wie  $\text{♩} \text{♩}$  zu spielen, sei übrigens so alt und unerschütterlich gewesen, daß sich niemand an der ungenauen Notierung gestoßen habe.

Im Gegensatz zu der Einmütigkeit, mit der man sich in diesem Falle nicht scheut, an und für sich völlig korrekt notierte rhythmische Kombinationen abzuändern, steht eine auffallende Unlust, die weit klarer überlieferten Regeln von den rhythmischen Raffungen („französischer Stil“) in gewissen Formen der Barockmusik anzuerkennen und zu befolgen. Die Wiederentdeckung des „französischen Stils“ datiert aus dem Jahr 1916, dem Erscheinungsjahr von Arnold Dolmetschs Werk: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, (London, Novello & Co. Ltd.). Der durch Dolmetsch erstmals wieder weiten Kreisen bekannt gemachte Gebrauch des straff punktierten Ausführungsstils hat zuerst großen Widerspruch hervorgerufen und wird auch heute noch von vielen namhaften und berühmten Dirigenten abgelehnt, obwohl seine Berechtigung am rechten Platz und in der rechten Weise in den Quellen aufs gründlichste belegt ist. Es ist psychologisch interessant, daß dieselben Interpreten,

die die Angleichung des Sechzehntels an die Triole freudig akzeptieren, gegen den „französischen Stil“ die Notwendigkeit des unbedingt notengetreuen Spiels als „das Kennzeichen des guten Musikers“ ins Feld führen. Wir glauben, daß die Ursache dieses Verhaltens darin liegt, daß es sich beim „französischen Stil“ um ein echtes Barockmerkmal handelt, welches natürlicherweise vom modernen Musiker erst zurückerarbeitet werden muß, während die Angleichung des nachschlagenden Sechzehntels an die Triole aus einer Zeit stammt, deren Tradition bis heute nie unterbrochen worden ist.

In den Kreisen, die sich auf die Aufführung alter Musik spezialisieren, ist die Situation ganz anders. Der „französische Stil“ hat sich völlig durchgesetzt; er wird sogar oft ohne Rücksicht auf die Begrenzungen in den zeitgenössischen Quellen in übertriebener Weise angewendet. Wir können seit vielen Jahren eine fortschreitende Tendenz zu immer größerer Freiheit in der Behandlung der Barockrhythmen beobachten. Man beschränkt sich längst nicht mehr auf den „französischen Stil“ und die Angleichung der Sechzehntel an Triolen, die man auch für barock hält. Die Tendenz zielt auf rhythmische Improvisationen schlechthin. Folgende Auffassungen werden vertreten:

- a) Das Tempo ist frei (Gewährsmann ist Frescobaldi).
- b) Auftaktige Noten verschiedener Werte werden immer der kürzesten im Stück vorkommenden Note angeglichen, rhythmische Motive beliebig verändert (unter Berufung auf die Regeln des französischen Stils).
- c) Bei Zwei-gegen-drei-Bewegung wird die Duole der Triole angeglichen (unter Berufung auf die angeblich sicher belegte Angleichung des nachschlagenden Sechzehntels und die „ungenauere Notierung“ der alten Meister).

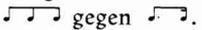
Wir wollen die unter a) und b) angegebenen Ausweitungen der überlieferten Regeln nur so weit heranziehen, wie sie unser eigentliches Thema streifen: die Frage der Angleichung. Es ist schon vielfach darauf hingewiesen worden, daß Frescobaldis berühmtes Vorwort zu den Toccaten sich nur auf Kompositionen bezieht, die an sich in einem freien Rhythmus konzipiert sind. Die Norm war das *mesuré*, das Einhalten eines bestimmten Tempos vom Anfang bis zum Ende eines Stückes. Nicht nur ist diese Tatsache reich belegt in den theoretischen Quellen, sondern sie ist auch evident in der Proportion der Teile im kontrapunktischen Satzbau. Das Bestreben, Tempi genau zu messen, am Herzschlag (Quantz), am Schritt (Saint-Lambert), am Pendelmetronom (Loulié), am metronomischen System von Sauveur und D’Affilard<sup>1</sup>, beweist, daß das Gefühl für metrisches Gleichmaß, das, wie Rameau sagt, selbst den Tieren eignet, in früheren Zeiten ebenso gepflegt wurde wie heute. Was die so oft behauptete „Sorglosigkeit“ der alten Meister im Punkt der Notierungen angeht, so haben wir einen starken Gegenbeweis in dem ausführlichen Erläutern gewisser Temposchwankungen, den Untersuchungen über Freiheit oder Taktstrenge, den Richtlinien über musikalische Interpretation, die sich in den Quellen finden. Die Fälle sind recht häufig, in denen eine mehrdeutige oder un-

<sup>1</sup> Erwähnt in Wilfried Mellers: *François Couperin and The French Classical Tradition*. London, Dennis Dobson Ltd., 1950. S. 347 ff.

korrekte Notierung als solche ausdrücklich bezeichnet, erläutert und gewissermaßen entschuldigt wird. (Z. B. François Couperin, *Dixième Ordre de Pièces de Clavecin, La Triomphante, IIIième Partie: La Fanfare*. Wir kommen bei der Frage der Triolennotierung auf diese Stelle zurück.) Die Tendenz zum Erläutern des oft Unwägbaren (wir nennen es heute einfach *rubato*) scheint uns im 17. und 18. Jahrhundert sogar stärker als im 19. Jahrhundert, in dem die Notierungen sich doch auch mit der Ausführung nur annähernd decken, und sie steht im Widerspruch zu der immer wiederholten und, unserer Meinung nach, weit übertriebenen Behauptung, daß die früheren Meister, in einem göttlichen „Kehr-mich-nicht-dran“, ganz zufrieden damit gewesen seien, nur „so approximativ“ zu notieren.

Unser Hauptaugenmerk soll sich auf den bisher noch wenig untersuchten Fragenkomplex richten, der die unter c) genannten Auffassungen berührt. Hierzu wäre folgendes zu prüfen:

- 1) Was lehren uns die praktischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts in bezug auf Genauigkeit der Notierung von Takt und Rhythmus, in bezug auf den Gebrauch von Triolen überhaupt und von Triolen in Verbindung mit Duolen oder punktierten Gegenstimmen?
- 2) Was sagen die theoretischen Quellen, und wie werden sie von modernen Autoren ausgelegt?
- 3) Wann wurde die Angleichung des punktierten Rhythmus an die Triole zur Norm erklärt, und wie wurde sie begründet?

Werfen wir zuerst einen Blick auf die Notierung von Taktsignaturen und rhythmischen Kombinationen in den Werken einiger führender Komponisten! Frescobaldi, der immer nur als Kronzeuge für totale rhythmische Freiheit zitiert wird, zeigt unbestreitbaren Willen zu einer unmißverständlichen rhythmischen Notierung, ferner große Vorliebe für das Spiel von Duolen gegen Triolen und die Kombination  gegen .

*Toccata Undecima*<sup>2</sup> enthält zunächst den genauen Zusammenschlag in der üblichen  $12/8$ -Notierung:

Takt 22:



und ferner die Punktierung im geraden Takt:

Takt 51:



<sup>2</sup> Orgel- und Klavierwerke, Band IV, Bärenreiter, S. 43.

In der Folge läßt der Komponist die  $12/8$ -Bewegung in der Oberstimme weiterlaufen („Triolen“), schreibt aber für die Unterstimmen  $8/12$  vor.

Takt 60:



Es ist ganz unbestreitbar, daß er hier die Ausführung des Sechzehntels nach der Triole wünscht, denn im Falle der „Angleichung“ hätte er ja bloß die Taktsignatur  $12/8$  stehen zu lassen brauchen.

Ein ähnliches Beispiel findet sich in *Toccata nona*<sup>3</sup>.

Takt 12:

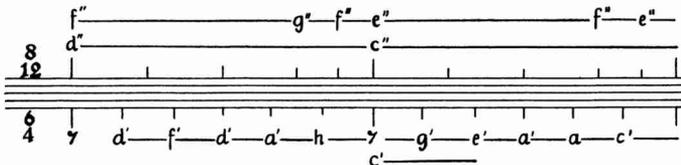


Sehr interessant ist auch die Notierung von  $8/12$  gegen  $8/4$ .

*Toccata nona*, Takt 27:



Die Verteilung der Stimmen in diesem komplizierten Falle ist im folgenden Schema genau dargestellt:



Ebenso eindeutige Beweise wie für Frescobaldis Vorliebe für das nachschlagende Sechzehntel finden sich auch für die Anwendung von Duolen gegen Triolen, besonders als Steigerungswirkung bei virtuosen Schlüssen:

<sup>3</sup> a. a. O., Seite 34 ff.

## Toccatà nona, Takt 53:



## Takt 62:



Der Beweis für das Vorhandensein der heute gern abgestrittenen Kombination  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  gegen  $\text{♩} \text{♩}$  im 17. Jahrhundert ist hiermit erbracht. Darüber hinaus ist ihre ausgesprochene Beliebtheit durch die Häufigkeit ihrer Erscheinung erwiesen, besonders bei jenen Meistern, die gleicherweise unter italienischem wie unter französischem Einfluß stehen. Bei aufmerksamem Vergleich wird deutlich, daß die Vorliebe für diese Kombination mit der Vorliebe für durchlaufende Punktierungen, die gegen Ende des Jahrhunderts kurzerhand „französischer Stil“ genannt wird, überhaupt Hand in Hand zu gehen pflegt.

Auch bei der Untersuchung unserer drei theoretischen Quellen die im 18. Jahrhundert die Frage der Angleichung behandeln — Quantz, C. Ph. E. Bach und Marpurg — werden wir feststellen können, daß die Auffassung des betreffenden Verfassers über die Angleichung mit seiner Einstellung zum „französischen Stil“ zusammenhängt.

Wenden wir uns nun den Frescobaldi-Schülern zu!

Der „französische Stil“ hat seine Hochblüte unter den Nachfolgern Lullys, besonders in den Werken von Couperin, Händel und Bach erlebt. Seine Beliebtheit beginnt aber wesentlich früher. Er ist eigentlich auch gar nicht rein französisch. Der Frescobaldi-Schüler Froberger huldigt gleicherweise italienischen wie französischen Musiktraditionen. In Frobergers rein italienischen Formen — Toccaten, Canzonen, Capricci — findet sich immerhin eine ganze Anzahl von Durchpunktierungen im französischen Stil, z. B. im letzten Abschnitt von Toccatà 10<sup>4</sup>, in Toccatà 15 (Takt 10 bis 25, in einem Stück von im ganzen 52 Takten) und im Anfangsthema von Toccatà 19. Ferner sind die dreißig letzten Takte der im C-Takt notierten Canzone I durchpunktiert. Canzone IV hat von Anfang Punktierungen. Capriccio III und V haben durchgehende Punktierungen in den im C-Takt notierten Schlußabschnitten. In Capriccio VII ist die zweite Hälfte des im C-Takt notierten Mittelteils durchpunktiert. In Capriccio X, einer Komposition von 142 Takten, sind Takt 65 bis 90 durchpunktiert, in Capriccio XI ist es das Hauptthema.

<sup>4</sup> DTÖ (Guido Adler) Band IV, I; VI, 2; X, 2.

Die Fantasien und Ricercari enthalten, ihrer strengeren Form gemäß, keinerlei Punktierungen.

Außerordentlich häufig sind die Kennzeichen des französischen Stils natürlich in Frobergers Tanzsuiten. Hier müssen viele auch der nicht punktiert geschriebenen Stücke *louré* vorgetragen werden, d. h. leicht punktiert oder *rubato*, so z. B. fast alle Allemanden und gewisse Sarabanden. Ein typisches Beispiel ist die Allemande von Suite XII, *Lamento*. Scharf den Rhythmus markierende Giges im C-Takt überwiegen vor den weichen, schmeichelnden im  $\frac{6}{8}$ -Takt. Dreizehn Giges sind im C-Takt notiert, fünf im  $\frac{6}{8}$ -Takt, eine im  $\frac{12}{8}$ -Takt, eine im Wechseltakt C  $\frac{6}{4}$ , eine in C 3, eine in C  $\frac{12}{8}$  (Triolen). Zwei tragen die Signatur 3. Die Gigue von Suite XXIX ist in  $\frac{3}{4}$  notiert, die scharf punktierten vier Schlußtakte haben die Signatur  $\text{♩}$ . Nur wenige der Giges vom  $\frac{6}{8}$ - oder  $\frac{12}{8}$ -Typ enthalten Punktierungen, und diese sind immer in allen Stimmen gleichmäßig. Jedoch sind von den Giges im C-Takt nicht weniger als zehn ganz durchpunktiert, ebenso die mit C 3 bezeichnete, im C-Takt endende Gigue der Suite X. In diesen erscheint nun die scharf-pikante Kombination  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  gegen  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  wieder und wieder. Daß keine Notierungsschwierigkeit vorhanden war, liegt auf der Hand. Es handelt sich vielmehr bei  $\frac{6}{8}$ -Gigue und C-Gigue um zwei unverwechselbare Grundtypen.

Z. B. enthält Gigue XIII notierte Triolen und das nachschlagende Sechzehntel:  
Gigue XIII:<sup>5</sup>



Da es aus der gegebenen Übersicht evident ist, daß die scharfen Punktierungen für die Giges im C-Takt charakteristisch waren, so kann kein Zweifel über die Ausführung dieser Sechzehntel nach der Triole herrschen. Interessanterweise erwähnt der Revisionsbericht neben den Hauptvorlagen (den Amsterdamer Stichen) eine Handschrift mit folgender abweichender Notierung:

Handschrift V:



Man merke wohl, daß hier nicht etwa das dem punktierten Achtel folgende kurze Sechzehntel modifiziert wird, sondern die Triole! Die nicht rigoros gemessene Triole ist uns schon im Traktat des Fray Tomás de Santa Maria begegnet<sup>6</sup>. Sie wird auch in einer Quelle des 17. Jahrhunderts erwähnt, bei Melchior Vulpius<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Denkmäler VI, 2, S. 38.

<sup>6</sup> Tomás de Santa Maria, *Anmut und Kunst beim Klavichordspiel*. (Harich-Schneider und Boadella) Kistner & Siegel 1937. S. 50 ff.

<sup>7</sup> *Musicae Compendium*. Lat. Germ. M. H. Fabri, Erfurt 1641 pag. 57, 58. Kommentiert in Bellermann: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 16. Jahrhunderts*, S. 16.

„Die Ziffer 3 unter drei schwarze Noten oder Semiminimas nur in einer Stimm gesetzt zeigt an, daß die ersten zwei in ihrer eigentlichen Geltung bleiben, die dritte aber und letzte gedoppelt werde, und ein halben Schlag gelte.“

Beispiel, nach Bellermann:



Bellermann kommentiert: „Aus welchem Grunde man diese Schreibweise angewendet, da man ebenso häufig diese Figur findet:



dürfte schwer zu ermitteln sein, wenn man nicht annehmen will, daß die mittelste semiminima möglichst leicht gesungen werden sollte, wofür besonders in den Gesängen des Orlandus Lassus das so sehr häufige Punktieren der ersten semiminima sprechen könnte“<sup>8</sup>.

Die Bemerkung des Vulpius ist das Einzige über rhythmische Abwandlung von Triolen, was wir in den theoretischen Quellen des 17. Jahrhunderts haben entdecken können. Hier wird aber die Triole zugunsten des geraden Taktes modifiziert. Das Umgekehrte, eine Modifizierung des geraden Taktes zugunsten der Triole, ist nirgends zu entdecken. Eine Umschreibung der im C-Takt notierten Gigue XIII in  $12/8$ -Takt, mit daraus folgender „Angleichung“ erscheint erst in einer viel späteren Abschrift. Vulpius ändert die Triole in  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , Froberger tut das Umgekehrte, statt  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  schreibt er  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , eine auch in anderen seiner Giges häufige Figur, wie z. B. in Gigue 18:



Es sei noch ein Beispiel für die an sich viel selteneren Punktierungen im  $6/8$ -Takt angeführt. Es enthält auch die präzis notierte kurze Auftaktnote im französischen Stil.

Gigue  
XIX  
VI, 2  
S. 56

Bei Johann Caspar Kerll (1627–1693) finden sich die Frescobaldischen Mischtakts wieder, und mit dem gleichen Zweck: der Weiterführung eines ungeraden gegen einen geraden Takt. Die Grundsignatur der Toccaten<sup>9</sup> ist stets C; die Sektionen

<sup>8</sup> Vgl. Max Seifferts Stellungnahme im Vorwort der von ihm besorgten Gesamtausgabe der Werke Sweelincks.  
<sup>9</sup> DDT, II. Jahrgang, 2.

in „Triolen“- oder „Sextolen“-Bewegung schreiben die Taktsignatur  $\frac{24}{16}$  oder  $\frac{12}{8}$  vor. Toccata II beginnt mit C; der Mittelteil ist im  $\frac{24}{16}$ -Takt, der Schlußteil wieder C, mit Punktierungen und Triolen. Besonders reich an wechselnden Signaturen und Mischungen von geradem und ungeradem Takt ist Toccata III. Sie beginnt im C-Takt, dann folgen  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{C}{12/8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{C}{12/8}$  in beiden Systemen, dann C in beiden Systemen, mit klar ausnotierten Sextolen und Triolen und (Seite 11) mit der folgenden Figur:



Da Kerll sich fortdauernd der  $\frac{12}{8}$ -Signatur bedient, ist es völlig abwegig, für diese in C notierte Stelle etwa eine „Angleichung“ zu befürworten, da der Komponist wirklich alles tut, um diese zu vermeiden. — Die nächste Sektion derselben Toccata hat in beiden Systemen  $\frac{24}{16}$ ; dann folgt  $\frac{24}{16}$ , danach  $\frac{C}{24/16}$ ,



dann nochmals  $\frac{24}{16}$ ,  $\frac{C}{24/16}$  in beiden Systemen und am Schluß wieder  $\frac{C}{24/16}$ .

Die ganze Toccata hat dreizehn Signaturwechsel, davon sind sechs Mischakte. In der dritten Canzone ist der zweite Teil ganz in Triolen geschrieben. Es kommt die folgende, sehr genaue, und ebenfalls gegen die Angleichung sprechende Notierung vor:

Canzone III (a. a. O. S. 36)



Im allgemeinen huldigt Kerll dem *stile pointé* nicht in dem Maße wie Froberger. Aber seine bekannte *Battaglia* nutzt das scharfe Punktieren als malerisches Mittel. Auch Alessandro Poglietti († 1683)<sup>10</sup> liebt häufigen Taktwechsel und Mischakte. In der Toccata der ersten Suite kommen folgende Taktarten vor: C,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ , C,  $\frac{8}{12/8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{8}{8}$ . Die Canzona<sup>11</sup> beginnt C, es folgt  $\frac{8}{12}$ , dann  $\frac{12}{8}$ , die Bewegung geht in durch-

<sup>10</sup> DTÖ XIII, 1906. 4.  
<sup>11</sup> a. a. O.,

gehende Triolen über, ohne daß im Baß eine andere Signatur vorgeschrieben wird.



Hier sind eindeutig Duolen gegen Triolen beabsichtigt sowie auch nicht angeglichene, nachschlagende Sechzehntel. Es könnten gerade aus dem Opus von Poglietti noch sehr viele Beispiele erbracht werden.

Im Instrumentalwerk von Georg Muffat (1645–1704), einem Schüler von Pasquini und Lully, finden sich zahlreiche Beispiele für sorgfältige Wechsel der Taktsignaturen, wenn auch nicht die Vertauschungen wie bei Frescobaldi, Kerll und Poglietti. Die für unsere Untersuchungen besonders wichtigen Gigues kommen im  $\frac{6}{8}$ -,  $\frac{6}{4}$ - und im C-Takt vor. Davon ist, im Gegensatz zu Froberger,  $\frac{6}{8}$  das Häufigste. Fünf von diesen  $\frac{6}{8}$ -Takt-Gigues sind, in allen Stimmen gleichmäßig, leicht punktiert. Das Gleiche gilt für die  $\frac{6}{4}$ -Gigues. Die Gigue aus Fasciculus IV, *Impatentia*<sup>12</sup>, ist dagegen ausdrücklich im C-Takt geschrieben und enthält zahlreiche sowohl abwechselnde als auch zusammenfallende  $\frac{2}{3}$  und  $\frac{3}{4}$ <sup>13</sup>.

Auch das Balet in Fasciculus II, *Sperantis Gaudia*, mit der Taktsignatur 2 enthält die gleiche Kombination von  $\frac{2}{3}$  gegen  $\frac{3}{4}$ .

Takt 15 (a. a. O. S. 45)

<sup>12</sup> *Florilegium Primum*, 1695. DTÖ I, 2.

<sup>13</sup> a. a. O., S. 84.

Nun sind diese „Faszikel“ genannten Tanzsuiten jeweils mit einem lateinischen Motto für die musikalisch dargestellte Gemütsart versehen, (*Blanditia, Constantia, Impatentia* etc.), und es ist interessant, die (im geraden Takt notierte) eckig-scharfe Kombination  im Kontrast zu  gerade in jenen Suiten zu finden, welche Ungeduld oder seelische Unruhe ausdrücken, die schmeichelnden und „angeglichenen“  $\frac{6}{8}$ -Bewegungen dagegen in solchen, die Zärtlichkeit, Schmeicheleien und Heiterkeit ausdrücken. Ausgesprochene Tonmalerei mit Hilfe derartiger rhythmischer Kombinationen zeigt sich, genau wie bei Kerll, in Muffats Charakterstücken. *Entrée des Maitres d'Armes*<sup>14</sup> ist mit der folgenden Anmerkung versehen: „Unter was für Noten die tanzende Fechter aufeinander gestoßen, wird der nachsinnende Liebhaber aus der Melodey Tempo leichtlich mercken können.“ *Les Bossus*, eine Grotteske<sup>15</sup>, ist ein ganz durchpunktirtes Stück im  $\frac{3}{2}$ -Takt.

Muffat notiert den kurzen Auftakt gern ganz präzise. Die „lombardische Manier“ zeigt der Auftakt einer Gigue im  $\frac{6}{8}$ -Takt (*Florilegium Secundum*, Fasc. VIII, *Indissolubilis Amicitia*) wie folgt:  etc.

Merkmale des französischen Stils bei Purcell (1658?–1695) finden sich in *Suites, Lessons and Pieces for the Harpsichord*<sup>16</sup> in Band I, Suite II, *Almand and Saraband*, Suite III, *Almand*, Suite IV, *Corant, Saraband*; Suite V, *Corant*; In Band II, Suite VII, *Almand*, Suite VIII, *Almand, Corant*; ferner in dem Einzelstück *A Ground in Gamut*. In Band III und IV findet sich die durchgehende Punktierung nur je einmal: nämlich in Band III, S. 22, und Band IV, S. 6. In nur wenigen dieser Stücke ist aber die Punktierung ganz durchgehend. Auffallend ist der sehr geringe Gebrauch von Triolen; sie treten nur einmal, in der A-dur-Toccata, auf und sind, dem Zeitgebrauch entsprechend, als Taktwechsel von C zu  $\frac{12}{16}$  (daher Angleichung) – entsprechend dem modernen  $\frac{3}{4}$  – notiert.

Der Gebrauch der Duole gegen die Triole als ein gewollter rhythmischer Effekt, wie wir ihn bei Frescobaldi und Poglietti feststellen konnten, tritt bei anderen Komponisten des 17. Jahrhunderts weniger in Erscheinung. In den Volkslied-Variationen für Cembalo von Sweelinck<sup>17</sup> treten die Triolen in der zeitüblichen Form als kolorierende Häufung auf, in „*Ich fuhr mich über Rheine*“ in folgender Notierung:



Die Vorlage zu diesem Stück, von Seiffert im Bericht mit A bezeichnet, ist nicht etwa eine Orgeltabulatur, sondern „die Kopie einer Sammlung geschriebener Musikalien aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“<sup>18</sup> in der Bibliothek des Grafen zu Lynar, Lübbenau. Die Notation ist auf zweimal sechs Linien. Die Entstehungs-

<sup>14</sup> *Florilegium Secundum*, 1698, DTÖ II, 2, S. 146–148.

<sup>15</sup> a. a. O., S. 213 ff. Vgl. Couperin, *Le Gaillard Boiteux*.

<sup>16</sup> Herausgeber Barclay Squire, J. & W. Chester, London.

<sup>17</sup> Sweelinck-Ausgabe von Seiffert, Amsterdam, 1894. Band I, S. 113, 5te Variatie, viertes System, Takt 3.

<sup>18</sup> a. a. O., S. II und III.

zeit der Kopie ist unbekannt.“ Ob die interessante Notierung nun von Sweelink selbst, vom ersten oder vom zweiten Kopisten herrührt, sie beweist jedenfalls das Streben nach unmißverständlicher Anweisung für das Zusammenschlagen der Stimmen.

Im *Hexachordum Apollinis* von Pachelbel (1653–1706)<sup>19</sup> finden wir in Nr. 14, *Ciacona*, als  $\sqrt[3]{\text{J}}$  notierte Triolen in der mit C-Signatur bezeichneten Variation 8. Durchlaufende Triolen kommen viermal in Variationen vor, als Steigerungsmittel. Einmal findet sich eine Sechzehnteltriole als Abschluß, einmal als Auftakt. Auch die thematische Triole kommt vor. (S. 137), aber nicht gegen Duolen gesetzt. Duolen gegen Triolen erscheinen gar nicht. Unter den Taktsignaturen sind C und  $12/8$  besonders häufig;  $9/8$ ,  $12/16$  und  $24/16$  kommen ebenfalls vor.

Das *Hexachordum Apollinis* beginnt gleich mit einer typisch à la française punktierten Aria, wie überhaupt fast alle Eingangsthemen in dieser Sammlung von Variationen Kennzeichen des französischen Stils aufweisen, mit Ausnahme der berühmten *Aria Sebalдина* und der Choralmelodien. Doch in den Variationen selbst finden sich wenig durchpunktierte Sätze. Beispiele sind Nr. 16, *Ciacona*, Variation 6; Nr. 19, *Ciacona*, Variation 9. Im französischen Stil sind die Allemanden der Suiten Nr. 24 und 25 in c-moll und C-dur, die Allemande der d-moll-Suite Nr. 26, Allemande und Sarabande der F-dur-Suite Nr. 32, ferner die Allemanden der g-moll-Suite Nr. 33 und der Gis-dur-(As-dur)-Suite Nr. 42. Eine ganze Anzahl der übrigen Tänze weist Merkmale des französischen Stils auf.

Es versteht sich, daß der französische Stil in den *Pièces de Clavecin* des Henry D'Anglebert eine wichtige Rolle spielt, zumal ein nicht geringer Teil dieser Stücke aus Bearbeitungen von Lullyschen Orchestersätzen besteht.

In den 27 *Ordres de Pièces de Clavecin* von François Couperin sind 33 von 224 Stücken vollständig im punktierten Stil ausgeschrieben. (*La Visionnaire* ist eine typische „französische Ouvertüre“.) Nicht berücksichtigt sind in dieser Zählung die sehr zahlreichen Stücke mit nur stellenweiser Anwendung des *pointer*. Wollten wir diejenigen Stücke mit einschließen, die durchgehend oder stellenweise ein *lourer* verlangen, so müßten wir das ganze Werk anführen.

Unter Couperins Taktsignaturen sind C, 2 und 3 recht häufig, ebenso  $4/8$ ,  $3/8$ ,  $12/8$ ,  $6/8$ . Das in  $6/16$  notierte Stück *Les Papillons* zeigt Couperins Notierungsweise bei gewünschter Angleichung:

Band I, Seite 48<sup>20</sup>.



Ausdrücklich gewünschtes Nachschlagen (Hinken) der Sechzehntel ist zu sehen in *Le Gaillard Boiteux* (Band III, Seite 312). Dieses Stück, „Der vergnügte Hinkende“, ist ein Gegenstück zu Muffats Charakterstücken. Die Signatur ist  $2/6$ , d. h. zwei

<sup>19</sup> DTB, II, 1.

<sup>20</sup> Brahms — Chrysander-Ausgabe, Augener, London.

Viertel  $\curvearrowright$  gegen sechs (nach moderner Rechnung als sechs Achtel aufzufassende)<sup>21</sup> Sechzehntel. Folgende Kombinationen wechseln.

Zwei Viertel in beiden Systemen:

Beispiel I



Viertel mit nachschlagendem Sechzehntel im einen, „Triolen“ im anderen System:

Beispiel IIa



Beispiel IIb



Hätte Couperin die „Angleichung“ gewünscht, dann hätte er, so wie oben, im  $\frac{6}{16}$ -Takt schreiben können.

Stücke mit „Triolenwirkung“ sind fast immer, zeitüblich, in  $\frac{6}{8}$ -,  $\frac{12}{8}$ -,  $\frac{6}{16}$ -Takt usw. notiert. Band I, S. 137, zeigt jedoch ein Beispiel von „echter“ (d. h. moderner) Triolennotierung:



Duolen gegen Triolen finden sich in Band IV, S. 407:



<sup>21</sup> Vgl. Max Seifferts Vorwort zur Gesamtausgabe von Sweelinck, Bd. I, S. IX: „Noch Dietrich Buxtehude und J. S. Bach folgen hier und da der mittelalterlichen Auffassung, daß sich drei Noten einer um zwei Grade tieferen Gattung zu Triolen zusammenfügen. Der reale Werth jeder einzelnen Note ist dabei um ein Bruchteil größer als der nominale.“

Triolen gegen Sechzehntel im geraden Takt, mit einer ausdrücklichen Warnung, sich nicht durch die zahlenmäßige Ungenauigkeit stören zu lassen, finden sich in Band II, S. 188:



«Quoy que les valeurs du dessus ne semblent pas se rapporter avec celles de la basse; il est d'usage de le marquer ainsi.»

Die hier in  $\frac{9}{8}$  geschriebene Oberstimme bedeutet Triolen im modernen Sinne.

Diese wenigen Beispiele beweisen, daß Couperin jede ihm wünschenswerte rhythmische Kombination notieren konnte, ferner, daß er seine Taktsignaturen bewußt und zweckentsprechend gewählt hat.

Mit Händel und Bach treten wir in die Glanzzeit des französischen Stils ein. Zwar bilden in ihrem Gesamtwerk die Stücke im französischen Stil zahlenmäßig keinen so hohen Prozentsatz wie bei Couperin, aber die treffendsten und überzeugendsten Musterbeispiele stammen aus ihrer Feder. Über den französischen Stil bei Händel hat Dolmetsch ausführlich gehandelt; wir verweisen auf sein Buch. Triolen notiert Händel noch gern im alten Stil, als  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{24}{16}$  usw.

Die charakteristischen Mischtake finden sich z. B. in den sogenannten „Grob-schmied-Variationen“, dem letzten Satz der E-dur-Suite für Cembalo, Variation 3 und 4. In Variation 3 sind die „Triolen“ der Oberstimme als  $\frac{24}{16}$  notiert, gegen C-Takt im unteren System. In Variation 4, in der die Baß-Stimme die Triolen übernimmt, sind die Signaturen umgedreht. Dasselbe Notierungsprinzip wird auch in der Passacaille von Suite VII gebraucht, zuerst (Variation 5)  $\frac{12}{8}$ , dann (Variation 6)  $\frac{C}{12/8}$ ; ebenso in der G-dur-Chanconne, (Variation 3)  $\frac{9}{8}$ .

Herrliche Beispiele für den französischen Stil bei Bach sind z. B. die Overtüre aus den Goldbergvariationen und die h-moll-Overtüre, II. Teil der Klavierübung. Im Wohltemperierten Klavier I, hat Fuge V Merkmale des französischen Stils, die von Czerny mißdeutet, aber schon von Franz Kroll (Peters 8400) in seiner Anmerkung zu Takt 3 richtig gesehen und rektifiziert werden. Auch Band I, Präludium VIII und Band II, Präludien XIII, XVI und XVII könnten im französischen Stil gebracht werden. (Anweisungen für II, Präludium XVI ebenfalls bereits bei Kroll.)

Man hat sehr viel Wesens daraus gemacht, daß Bach noch nicht den doppelten Verlängerungspunkt benutzt, der sich tatsächlich erst gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts allgemein durchsetzt. Bach hatte aber andere, sehr genaue Notierungsmöglichkeiten, neben den sorgfältig gewählten Taktsignaturen benutzt er z. B. punktierte Sechzehntelpausen vor dem kurzen Zweiunddreißigstel (vgl. Wohltemperiertes Klavier II, Präludium XVI), „konnte“ also sehr wohl kurze Auftakte notieren.

Die im C-Takt notierte Gigue der ersten Französischen Suite hat im Takt I die folgende Notierung (Siehe Schmieder, S. 481):



In anderen Kopien:



Ganz wie seine Lehrmeister benutzt Bach, wo er Angleichung der Stimmen haben will, die eindeutigen und klaren Taktsignaturen:  $\frac{6}{16}$  (Fuge der D-dur-Toccatà),  $\frac{24}{16}$  (Toccatà g-moll, Satz I),  $\frac{12}{16}$  (Wohltemperiertes Klavier II, Präludium XXI); und die schmeichelnden, glatten Tanzformen, die im  $\frac{3}{8}$ -,  $\frac{6}{8}$ -,  $\frac{12}{8}$ -,  $\frac{9}{16}$ -,  $\frac{12}{16}$ -Takt notiert sind, stehen zu den im C-Takt notierten, Triolen und Gegenakzente enthaltenden kantigen, scharfen Tanzstücken im selben Kontrast wie bei Froberger. Bachs außerordentlich sorgfältige Auswahl der Taktsignaturen wird durch einfache Gegenüberstellung dieser beiden Typen schlagend bewiesen. Ein besonders kräftiger Beweis für die bei ihm noch ganz lebendige, aus dem 17. Jahrhundert überlieferte Vorliebe für die Kombination  $\frac{3}{8}$  gegen  $\frac{6}{8}$  ist die Fuge der g-moll-Toccatà.

Hier ist das Thema selbst punktiert:



Der Kontrapunkt bewegt sich in Triolen. Der Aufbau der Fuge läßt jede „Angleichung“ geradezu als absurd erscheinen.

Es ist unerfindlich, wie man bei der Interpretation des Bachwerks auf die Angleichung der Duole an die Triole überhaupt hat verfallen können. Die Kombination „Zwei gegen Drei“ ist, wie unsere Beispiele zeigen, hundert Jahre vor Bach bekannt. Bach hat diesen Gebrauch noch außerordentlich gefördert. Wir greifen aus der Masse seiner Werke nur die Cembalokonzerte heraus:

Im d-moll-Konzert finden sich Triolen im dritten Satz, hauptsächlich als Ausschmückung.

Im E-dur-Konzert, letzter Satz, stehen Triolen oft gegen Duolen im Hauptthema (Streicher) und auch zwischen rechter und linker Hand im Cembalopart.

Im D-dur-Konzert, dritter Satz, finden sich Triolen gegen Duolen in Takt 89 und 91; die Triolenfigur im Cembalo zieht sich von Takt 81 bis 95.

Im A-dur-Konzert, dritter Satz, sind Triolen sehr häufig. Gegen Duolen bewegen sie sich in Takt 99 bis 102, gegen ein Sechzehntel und zwei Zweiunddreißigstel in Takt 135, 136.

Im f-moll-Konzert, erster Satz, sind Triolen ein Bestandteil des Hauptthemas (Takt 3–4).

In Takt 15 beginnt eine laufende Figur von Triolen der Oberstimme, die den ganzen Satz durchzieht. Ein ausgezeichnetes Beispiel von Duolen gegen Triolen steht im vorletzten Takt.

Im zweiten Satz kommen in Takt 13 Triolen als rhythmische Variante vor.

Im g-moll-Konzert ziehen sich Triolen durch den ganzen zweiten Satz, gelegentlich gegen eine Sechzehntel- und zwei Zweiunddreißigstelnoten.

Im 5. Brandenburgischen Konzert, Satz I, finden sich fortwährend Duolen gegen Triolen im Cembalopart und auch in den beiden anderen Soloinstrumenten. Der dritte, im  $\frac{2}{4}$ -Takt notierte Satz führt die Bewegung von Triolen gegen punktierte Achtel mit nachschlagendem Sechzehntel fast mit Ausschluß jeder anderen Kombination durch. Daß das nachschlagende Sechzehntel ein wesentlicher Bestandteil des Themas ist, zeigen besonders Takt 26 und 47 (Cembalopart) und Takt 61, in denen das punktierte Thema gegen durchlaufende Sechzehntel steht, wobei eine „Triolenausführung“ höchst ungeschickt wäre.

Im Tripelkonzert a-moll sind die Triolen im ersten Satz thematisch und kommen sowohl in Kombination mit Duolen wie auch mit einem punktierten Sechzehntel und einem Zweiunddreißigstel vor. Auch im dritten Satz sind sie häufig.

Im Doppelkonzert c-moll steht ein überzeugendes Beispiel gegen die Angleichung, in der Mitte des dritten Satzes. Über einem Orgelpunkt auf der Dominante hat Cembalo I eine Triolenfiguration; Cembalo II spielt dagegen das Thema: in Duolen.

Im Doppelkonzert C-dur stehen im dritten Satz Triolen als melodische Verzierung des Hauptthemas.

Im Tripelkonzert C-dur erscheinen im ersten Satz Triolen vorübergehend in den Violinen, als melodische Verzierung des Hauptthemas. Im dritten Satz erscheinen sie sowohl als Teil einer Sequenzfolge (über sechs Takte) und später auch gegen eine punktierte Achtelnote mit folgendem Sechzehntel.

Bachs Notierungsweise der Triole in einfachen Taktarten ist gelegentlich  und  (5. Brandenburgisches Konzert; c-moll-Fantasie, vgl. Abbildung bei Steglich), sehr häufig aber auch nur die Markierung durch die Balken:

 usw.

Auch Rameau ist fasziniert von dem Duolen-gegen-Triolen-Spiel. Er schreibt eine ganze Konzertetüde im Sinne der f-moll-Etüde von Chopin über das reizvolle „Zwei gegen Drei“: die erste Variation (Double) von *Les Niais de Sologne*, der Bearbeitung eines Chors aus *Dardanus*, (Akt III, Gesamtausgabe Band X, S. 258) für Cembalo. Außerdem ist Rameau auch noch ein großer Repräsentant des französischen Stils.

Aber schon während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereitet sich der Geschmackwechsel vor, der sich von der Straffheit und Eleganz scharf gezeichneter rhythmischer Kombinationen zugunsten einer verfeinerten Weichheit und intimer, lyrischer Tonsprache abwendet. Zwei Vertreter dieser Übergangszeit sind Gottlieb Muffat und Domenico Scarlatti.

Gottlieb Muffat (1690–1770) verwendet in den *Toccaten und Versetzn*<sup>22</sup> nur in vier Fugen durchgehende Punktierungen, aber im weichen Sicilianostil, ohne Gegenakzente. (Seite 11, Fuga in  $\frac{6}{8}$ ; Seite 15, Fuga in  $\frac{6}{8}$ ; Seite 24, Fuga in  $\frac{6}{8}$ ; Seite 30, Fuga in  $\frac{12}{8}$ .) Nur Toccata V, Seite 16, könnte in der Art einer „französischen Ouvertüre“ vorgetragen werden. Ein Vergleich der Taktsignaturen bei Vater und Sohn Muffat gibt ein sehr klares Bild vom Wandel des Geschmacks wie auch der Notationspraxis.

Domenico Scarlatti (1685–1757) gebraucht die noch zur Zeit seiner Jugend beliebte durchgehende Punktierung nur in drei seiner 555 Sonaten: Longo  $3, \frac{3}{8}$ -Takt, C-dur; Allegro; Longo 488,  $\frac{3}{4}$ -Takt, g-moll (einem für Scarlatti sehr altmodischsteifen Stück); Longo 362,  $\frac{3}{4}$ -Takt, d-moll. In dieser Sonate ist durchgehend die

<sup>22</sup> DTÖ 29, II.

punktierte Achtelpause notiert:  $\gamma$ . In Longo 3 ist die Notierung  $\gamma$   $\gamma$  bemerkenswert.

Scarlattis Taktsignaturen sind die folgenden (die Reihenfolge entspricht der Häufigkeit)  $\frac{3}{8}$ , C,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$ . Mischtaktsignaturen sind nicht vorhanden. In 59 Sonaten kommen Triolen vor; jedoch nur einmal, in Sonate 92, Band II<sup>23</sup>, finden sich Duolen gegen Triolen.

Wir nähern uns nun der Zeit, in der der gewandelte Geschmack zur Abänderung veralteter rhythmischer Formen und überlebter Notierungen drängte. Nirgends im 17. Jahrhundert, in dem der Gebrauch rhythmischer Gegenakzente so beliebt ist, findet sich ein Hinweis darauf, daß derlei Passagen etwa nicht so ausgeführt werden sollten, wie sie geschrieben stehen. Erst 120 Jahre nach Frescobaldi, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, stoßen wir auf Ausführungsanweisungen, die — ob sie nun für oder gegen die Angleichung sprechen — rein durch ihre Existenz beweisen, daß die Praxis anfangs, umstritten zu sein. Zur gleichen Zeit sind die noch von Händel und Bach verwendeten alten Taktsignaturen so gut wie verschwunden. Mischtaktsignaturen kommen ganz ab. Der Signaturwechsel im Laufe eines Stückes wird tunlichst vermieden und daher tritt an die Stelle der Benutzung zusammengesetzter Taktarten für die Triolenform die Gepflogenheit, Triolenfiguren als solche zu kennzeichnen und sie in die einfachen Taktarten einzuordnen.

Die drei Theoretiker, die sich mit der Ausführung des  $\curvearrowright$  gegen  $\curvearrowleft$  befassen, sind Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurg.

Quantz spielte fast alle Instrumente selbst, ein Vorteil, der sich in der ausgezeichneten Abhandlung über sein Hauptinstrument, die Flöte, ferner aber auch in den Abhandlungen über die anderen Orchesterinstrumente, die Ripienviolinisten, Bratschisten, Violoncellisten, Contravisionisten, Clavieristen und Accompagnisten, wie auch über die Aufgaben des Dirigenten auf das glänzendste zeigt. Der *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* ist viel mehr, als der Titel besagt. Er ist eine umfassende Darstellung der gesamten Musikpraxis der Zeit und besonders bedeutend auf dem Gebiet der Musikästhetik und der musikalischen Tradition. Traditionsbewußtsein und historischer Sinn paaren sich mit Aufgeschlossenheit für musikalische Entwicklung. Quantz, der selbst schon „galant“ schrieb, war dennoch absolut in den Traditionen des Hochbarock verwurzelt und stilsicher auch in älteren Formen, war er doch Kontrapunktschüler von Fux (1717), hatte Gasparinis Unterricht in Rom genossen (1724), kannte die französischen Traditionen aus eigenem, sieben Monate währendem Studium in Paris und hatte zur Zeit der Hochblüte der Händeloper drei Monate in London verbracht (1727).

Obwohl selbst ein bedeutender Komponist, war Quantz genug Interpret und Musikdirektor, um Musik älteren Stils nicht der modernen Richtung anpassen zu wollen. Wir bemerken das in seiner Beschreibung des französischen Stils, die sich vorwiegend im fünften Hauptstück, Paragraph 21, findet. Es ist sehr bedeutungsvoll und unseres Erachtens in modernen Arbeiten über diese Frage noch nicht genügend betont worden, daß seine Anweisung über die Ausführung punktierter Noten gegen Triolen unmittelbar im folgenden Paragraphen Platz hat und von ihm

<sup>23</sup> Zitiert nach der Longo-Ausgabe (Ricordi).

direkt mit den verschärften Punktierungen des französischen Stils in Zusammenhang gebracht wird.

Paragraph 22: „Diese Regel (d. h. die Verlängerung der Punkte und Verkürzung der dem Punkt folgenden Note) ist ebenfalls zu beobachten, wenn in der einen Stimme Triolen sind, gegen welche die andere Stimme punktierte Noten hat, s. (i)



Man muß demnach die kurze Note nach dem Punkte nicht mit der dritten Note von der Triole sondern erst nach derselben anschlagen. Widrigenfalls würde solches dem Sechsstück- oder Zwölfstück-Takte ähnlich klingen, s. (k). Beide Arten aber müssen doch sehr verschieden sein: indem eine eingeschwänzte Triole ein Viertel; eine zweigeschwänzte ein Achtteil; und eine dreigeschwänzte ein Sechzehntel ausmachen: wie die darüberstehenden einzelnen Noten bei (l), (m) und (n) ausweisen; da hingegen im Sechsstück- und Zwölfstück-Takte drei eingeschwänzte Noten ein Viertel und ein Achtteil ausmachen, s. (k). — Wollte man nun diese, unter Triolen befindlichen, punktierten Noten alle nach ihrer ordentlichen Geltung spielen: so würde der Ausdruck davon nicht brilliant und prächtig, sondern sehr lahm und einfältig sein.“

Quantz tritt also auf das entschiedenste für die Nichtangleichung ein, darüber hinaus fordert er, daß das nachschlagende Sechzehntel „nicht nach seiner ordentlichen Geltung“, sondern nach den Regeln des französischen Stils verkürzt und scharf genommen wird. Dann wird es „brillant und prächtig“ wirken, unverkürzt dagegen „lahm und einfältig“. Angleichung wäre ein grober Verstoß gegen den Sinn der Taktsignatur. Noch interessanter als Quantzens persönliches Geschmacksurteil ist die sachliche Begründung seiner Auffassung: aus der Unverwechselbarkeit zweier dem musikalischen Charakter nach völlig verschiedener Taktarten. In einer Zeit, in der man (wir werden es bei der Untersuchung von Marpurgs Argumenten sehen) bereits dazu neigt, voneinander verschiedene Takttypen als auswechselbar anzusehen, steht Quantz noch strikt auf dem Standpunkt der Barockmeister, für die die Taktsignaturen hohe Bedeutung hatten, Charakter und Tempo eines Stückes bestimmten und Ausdrucksbezeichnungen entbehrlich machten. (Rameau, *Traité de l'Harmonie*, 1722.)

Im Gegensatz zu dem international erzogenen Quantz war C. Ph. E. Bach (1714 bis 1788) niemals außerhalb der Grenzen Deutschlands. Als hochberühmter Komponist und Clavichordspieler von internationalem Ruf war er aber mit den Musikern und der Musik anderer Länder wohlvertraut. In seinem Urteil über Fragen der Aufführungspraxis und des musikalisch-ästhetischen Geschmackswandels zeigt sich stärker als bei Quantz die individuelle Entscheidung des in erster Linie selbstschöpferischen Musikers, dem seine eigene Zeit mehr am Herzen liegt als das Vergangene.

Der Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen berücksichtigt, wie der Autor im Vorwort mitteilt, das Clavichord, das Cembalo und den modernen Hammerflügel. Bachs Bemerkung über die „Angleichung“ steht in Teil I, Drittes Hauptstück. Vom Vortrage, Paragraph 23. Auch Bach behandelt diese Frage unmittelbar



geglichen“ gemeint, aber infolge der einreißenden Gleichgültigkeit gegen den Sinn der Signaturen unkorrekt notiert waren.

Auch muß man seit dem Aufkommen des Hammerflügels die nachschlagenden Sechzehntel bestimmt als „*allezeit schwer*“ (auf dem modernen Klavier sind sie äußerst schwerfällig!) und daher auch als unangenehm empfunden haben. So hatte man sich wahrscheinlich gewöhnt, auch bei Stücken älterer Komponisten den eckigen Rhythmus des nachschlagenden Sechzehntels lieber ins Weiche und Bequeme abzubiegen; durch solch modifizierten Vortrag anders geschriebener (und auch anders gemeinter) Notenwerte kann eine Beeinflussung der eigenen Schreibweise (kurzerhand C mit Triolen anstatt der korrekten zusammengesetzten Taktarten) stattgefunden haben. Keinesfalls aber darf Bach, seinen eigenen Worten nach, als unbedingter Verfechter der Angleichungslehre in allen Fällen hingestellt werden, wie dies schwerbegreiflicher Weise so oft geschieht. Zunächst grenzt er seine Bemerkung zeitlich ab: „*seit dem häufigen Gebrauch der Triolen*“ etc. Er redet gar nicht von alten Traditionen. Ferner spricht er, ebenfalls einschränkend, von „*vielen*“ Stücken, nicht von allen. Die Vermeidung des „Nachschlags“ empfiehlt er mit einem Argument des Ästheten und des praktischen Spielers. Er findet das Nachschlagen „*oft unangenehm*“ — aber nicht immer:



Außerdem findet er es für den Spieler „*schwer*“.

Vor allem aber beweist seine Empfehlung des Umschreibens in andere Signaturen die Haltlosigkeit der Annahme, daß „man von jeher angeglichen habe“. Bach empfiehlt ja das Umschreiben, damit man nicht etwa das Sechzehntel nachschlägt, was man also doch wohl normalerweise getan haben muß, sonst hätte seine Anweisung keinen Sinn.

Eines können wir aber aus seinen Darlegungen folgern: daß seine Zeit die schmeichelnden, glatten Rhythmen den eckigen entschieden vorzog. Vielleicht wäre die von Reger vorgenommene Umnotierung des 5. Brandenburgischen Konzerts von C. Ph. E. Bach gutgeheißen worden . . . ? Die Frage ist aber müßig, denn dieses Stück stand bis 1850, dem Jahr seiner ersten Neuausgabe durch das Haus Peters, nicht mehr auf den Programmen.

Es bleibt nun zu untersuchen, was Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795) für die Angleichung ins Treffen führt. Er war als Sekretär des Grafen von Rothenburg 1746 in Paris. Aus dieser Zeit stammt vielleicht sein großes Interesse für französische Sprache, Kultur und Musik. Mehrere seiner eigenen Bücher hat er selbst ins Französische übersetzt. Er bemühte sich, der Theorie Rameaus in Deutschland Geltung zu verschaffen, und veröffentlichte eine eigene Übersetzung von D'Alem-

berts *Éléments de Musique*. Marpurg war nicht im Hauptberuf Musiker und als Komponist ohne wahre Originalität.

In seiner Eigenschaft als erfolgreicher Klavierspieler und -lehrer gab er mehrere Anthologien heraus. Die Namen der von ihm ausgewählten Komponisten sind aufschlußreich: Clérambault, Couperin, Dandrieu, Pepusch, Fischer, Marpurg, Kirnberger, Nichelmann, Ph. E. Bach, Agricola, Graun, Rackemann, Richter, Sack, Schale, Seyfarth, Zachariae, Ferrier, Padre Martini, Du Phli, Rameau. Er ist, mit Ausnahme des Padre Martini, nur an Franzosen interessiert (zu seiner Zeit bestand ein Drittel der Berliner Bevölkerung aus Franzosen), von Deutschen interessieren ihn nur die Modernen.

Marpurgs Meinung über die Angleichung findet sich in seiner *Anleitung zum Klavierspielen, der schöneren Ausübung, der heutigen Zeit gemäß*<sup>24</sup>, einer Überarbeitung seines früheren Werkes *Die Kunst das Klavier zu spielen* (1750/51). Das Buch ist dem Grafen von Rothenburg gewidmet unter Bezugnahme auf die Musikpflege in dessen Haus in Beutnitz. Der Vorbericht betont die „*neue und ganz andre*“ Art, in der die Manieren behandelt werden, und „*ihre Zurückführung auf die Grundsätze der Komposition*“. Der Schlußsatz enthält eine versteckte Polemik, offenbar gegen Quantz. „*Es kann sein daß ich hin und wieder von den Gedanken anderer auch wohl berühmter Männer abgehe. Da sie ihre Gründe haben können, warum sie nicht meiner Meinung sind, so habe ich die meinigen, warum ich nicht der ihrigen bin. Ich verehere nichts desto minder in andern Stücken ihre Verdienste, wie billig. Amicus Plato, magis amica veritas . . . Geschrieben in der Leipziger Michaelismesse 1754.*“

Das Büchlein ist in zwei Hauptstücke geordnet: I) Theoretische Grundsätze (Erklärung der Tasten, Akzidentien, Notenwerte, Linien, Punkte, Schlüssel und Taktarten, ferner der Schweigezeichen, Tonarten und Manieren, welch letztere in Setzmanieren [Diminutionen] und Spielmanieren [Bebung, Vorschlag, Nachschlag, Doppelpvorschlag, Schleifer, Doppelschlag, Triller, Mordent, Zergliederung oder Brechung] eingeteilt sind); II) Praktische Grundsätze (Lehre von der Fingersetzung). Das Ganze ist eine möglichst moderne, praktische Klavierschule für Anfänger, bei denen offenbar nichts vorausgesetzt wird außer dem Wunsch, „flüssig“ und „modern“ Klavier spielen zu lernen. Aus diesem Grunde wird nichts, auch nicht die Frage der Angleichung, stilhistorisch untersucht und stilkritisch begründet.

Die einleitenden Anweisungen sind psychologisch-praktische Winke für Lehrer und Schüler. Vieles klingt an Couperin an, den Marpurg natürlich kannte, da er den Titel *L'Art de toucher le Clavecin*, ins Deutsche übertragen, für seine erste Klavierschule benutzt. Jedoch ist von dem Künstlertum Couperins, von der fundierten Gelehrsamkeit eines Quantz (der für Fachmusiker schreibt) und der tief sinnigen, gewissenhaften künstlerischen Aussage eines Ph. E. Bach in Marpurgs für dilettierende Anfänger verfaßtem Buch kein Hauch zu verspüren.

Kirchentöne werden nicht erwähnt. „*Jede Tonart ist entweder hart oder weich*“ (S. 32). Für Marpurgschüler gibt es nur noch Dur oder Moll. Verzierungsmanieren „*sollten besser ausgeschrieben werden*“ (S. 47). Auch die Tempobezeichnung mit Hilfe der Taktsignatur findet keine Erwähnung mehr. Für Marpurgschüler gibt es

<sup>24</sup> 1755 und 1765. Wir benutzen die Zweite, Verbesserte Auflage, Berlin, bei Haude & Spener, 1765.

nur noch die italienischen Angaben: Adagio, Allegro, Presto etc. Takt „ist entweder gerade oder ungerade. Beide Arten können einfach oder zusammengesetzt sein, so entsteht der  $\frac{12}{8}$  Takt aus dem  $\frac{4}{4}$  Takt und ist ein zusammengesetzter  $\frac{6}{8}$  Takt. Der  $\frac{6}{8}$  Takt dagegen ist ein halber  $\frac{12}{8}$  Takt.“ Feinere musikalische Definitionen, wie etwa der Zusammenhang zwischen Taktsignatur und musikalischem Grundcharakter, werden nicht geboten.

Auf S. 13 wendet sich Marpurg gegen den „französischen Stil“. „Wenn der Punkt recht scharf sein soll, so muß man zwei Punkte hintereinander gebrauchen und alsdann die darauf folgende Note um die Hälfte verkürzen . . . Ohne das ist man nicht verbunden, die Gedanken des Komponisten zu erraten . . . ich sehe nicht ab, warum man anders schreiben und anders etwas vorgetragen wissen will, d. i. warum man nur einen Punkt setzt und denselben für anderthalb gelesen haben will.“

Alle diese Anweisungen und Erklärungen hätten genau so gut im 19. Jahrhundert geschrieben werden können und weisen Marpurg als einen frühen Vertreter der „Wiener Klassik“ aus oder doch jedenfalls als einen Pädagogen, der den Kontakt mit dem Barock geflissentlich abbricht. (Daß seine Ausschaltung früherer Modi, Signaturen und Konventionen in diesem Lehrbuch vorsätzlich ist und nicht auf Ignoranz beruht, beweisen andere seiner Werke, wie z. B. *Abhandlung von der Fuge in zwei Teilen und einem Beispielband*, 1753/54, in der er sich auf Athanasius Kircher und J. S. Bach bezieht; *Handbuch bei dem Generalbasse und der Komposition* (1755–1758, 1760, 1762); und *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik* (1759).

Die Angleichung behandelt Marpurg im Anschluß an den Überblick über die Taktarten (S. 24 Paragraph 9).

„Man pfelegt öfters eine einfache und zusammengesetzte Taktart gegen einander zu brauchen, z. E.  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ . Wenn in dieser Vermischung der Taktarten zwei Noten von gleichem Werte gegen drei andere Noten von gleichem Werte zu stehen kommen, z. E. zwei Achttelle gegen drei andre Achttelle . . . so werden allzeit die beiden ersten von den dreien gleichen Noten gegen die erste von den zweien gespielt . . . Und wenn auch die erste von den gleichen Noten einmal punktiert sein sollte, so müsse sie dennoch wie bei Figur 43 vorgetragen werden:



Aus dieser Vermischung der Taktarten übrigens haben die sogenannten Triolen, deren man sich in den einfachen Taktarten bedient, ihren Ursprung genommen . . . Man setzt über diese Triolen eine 3, und wenn man ihrer zwei zusammennimmt, so schreibt man eine 6 darüber. Der berühmte Herr Franz Benda hat in einer Violinsonate in A-dur fünf gleiche Sechzehntel gegen ein Viertel gesetzt.“

Kein Wort davon, daß seit Gebrauch der Liniensysteme die Schreibarten sowohl mittels der Mischakte, als auch Triolen im einfachen Takt nebeneinander bestan-

den haben! Was die Behauptung von der Entstehung der Triole angeht, so wollen wir Marpurg nicht unterstellen, daß er die Existenz der Triole vom Anbeginn der uns bekannten europäischen Musik an etwa leugnen und die „Entstehung“ ins 18. Jahrhundert verlegen wollte. Was er sagen will, ist vielmehr, daß Triolen früher mit Hilfe von Mischtakten geschrieben wurden, nach moderner Weise aber in einfache Taktarten eingeordnet werden. Er bezieht sich auf das Äußere, die Schreibweise, nicht auf den musikalischen Sinn. Das ganze Büchlein ist voll von derlei Ungenauigkeiten des Ausdrucks, kleinen und großen. Was nun aber seine „Anweisung“ betrifft, so stellen wir dieser die Notierungen bei Frescobaldi, Kerll und Poglietti gegenüber und fragen, wie er die Vertauschungen erklären will und die Tatsache, daß in den Werken dieser Meister die interessanten rhythmischen Kombinationen, wie unter Marpurg 42 a) und b), mit weiten Strecken abwechseln, die so wie bei 43) notiert sind. Die von ihm geforderte, übrigens nur für Mischtakte geltende Angleichung (auf diese Einschränkung wurde unseres Wissens noch nicht genügend hingewiesen) wird denn auch in keiner Weise erklärt. Sie wird einfach als ein „*Recept*“ verordnet, und wir bezweifeln mit Recht Marpurgs Kompetenz in bezug auf die Musik des 17. Jahrhunderts und des Hochbarock. Es bleibt noch zu untersuchen, welche Argumente für oder gegen Angleichung in neuerer Zeit vorgebracht worden sind.

Die erste Neuausgabe des 5. Brandenburgischen Konzerts (Herausgeber Dehn) respektiert die urtextlichen nachschlagenden Sechzehntel und macht keinerlei Vorschlag betreffs deren Abänderung.

Im Vorwort zum selben Konzert in der Bachgesellschaft-Ausgabe von 1871 bespricht Rust die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen und die Originalpartitur aus Kirnbergers Besitz. Auch er erwähnt das etwaige Problem einer „Angleichung“ mit keinem Wort. Diesem Brauch schließen sich auch die Herausgeber der neuen Urtext-Ausgabe, Soldan-Landshoff, an (Peters III 7 I). Spitta schweigt in seiner Besprechung des 5. Brandenburgischen Konzerts<sup>25</sup> ebenfalls über diese Frage. Schweitzer hingegen streift sie mit einer kurzen Bemerkung und tritt für die Angleichung ein<sup>26</sup>.

„Wenn er (Bach), wie z. B. in der *Courante* der ersten *Partita*, notiert:



so ist dies nur die alte, ungenaue Schreibweise für:



Überhaupt findet sich bei ihm noch der alte, mehr summarische als genaue Gebrauch des Punktes.“

Gewiß hat Schweitzer Recht, was Bachs Gebrauch des Punktes anbelangt; nur ist dieser für das vorliegende Problem nicht relevant. Es handelt sich vielmehr um die

<sup>25</sup> *Bach*, Band I, S. 742. 4. Aufl. 1930.

<sup>26</sup> *Bach*, 2. Aufl. 1915, S. 324.

Frage: Hat Bach sich andauernd in den Taktsignaturen vergriffen oder nicht? Wie wir wissen, war die unter b) angegebene Ausführungsweise für Bach notierbar. Der Beweis für die von Schweitzer vertretene Auffassung wird gar nicht angetreten. Unter dem Einfluß solcher Auffassungen ändert Reger das Stimmenmaterial zum letzten Satz des 5. Brandenburgischen Konzerts ab und schreibt es durchweg in Triolen um<sup>27</sup>.

Arnold Dolmetsch soll die Richtigkeit des Regerschen Arrangements wissenschaftlich einwandfrei bewiesen haben. Sein in erster Ausgabe 1916 erschienenes Werk<sup>28</sup> behandelt in Kapitel III *Conventional Alterations of Rhythm*. In der Sektion I dieses Kapitels befaßt er sich ausschließlich mit Problemen, die sich aus der Verwendung des Verlängerungspunktes ergeben. Im Laufe seiner Untersuchung betont er, daß Quantz und Agricola als Autoritäten für die Generation J. S. Bachs zu gelten hätten, Ph. E. Bach und D. G. Türk dagegen für die Ph. E. Bach-Haydn-Mozart-Periode sprächen. Im Zusammenhang der in diesem Abschnitt behandelten Probleme wird nebenbei auch Quantzens, gegen die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen sprechendes Beispiel gebracht (S. 55).

Sektion II befaßt sich mit Mischtakten sowie mit dem sich hierbei und auch bei einheitlicher Signatur ergebenden Problem rhythmischer Angleichung. Die Anwendung von Mischtakten sowie die „Probleme“ der Angleichung werden aus einer Unfähigkeit zu präziser Notation gedeutet. Die rhythmische Interpretation wird ohne weiteres als „kaum jemals zweifelhaft“ bezeichnet (S. 65). Ohne jeden Quellenhinweis (mit einer merkwürdigen Ausnahme am Ende!) geht der Autor jetzt sofort zu Beispielen über, deren niemals erläuterte Deutung er als schlechthin einleuchtende Notwendigkeit hinstellt. Er wählt einige Beispiele aus Corelli, die Mischtakte enthalten, und „beweist“, sie seien „richtig“ mit einheitlicher Signatur zu schreiben, z. B.:  $\frac{12}{8}$  seien „richtig“  $\frac{12}{8}$ , mit Punkten zu versehen und anzugleichen (S 66):

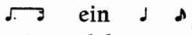
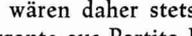
The image shows two musical staves for a piece by Corelli. The left staff is labeled 'Corellí' and has a 12/8 time signature. The right staff is labeled 'Dolmetsch' and has a 4/4 time signature. Both staves show the same melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The Dolmetsch version uses a different rhythmic interpretation to fit the 4/4 time signature.

S. 67:

The image shows two musical staves for another piece by Corelli. The left staff is labeled 'Corellí' and has a 12/8 time signature. The right staff is labeled 'Dolmetsch' and has a 4/4 time signature. Both staves show the same melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The Dolmetsch version uses a different rhythmic interpretation to fit the 4/4 time signature.

<sup>27</sup> Breitkopf und Härtel, Orchesterbibliothek Nr. 2279.

<sup>28</sup> *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries revealed by Contemporary Evidence*, Novello & Co., Ltd. London.

Von hier springt der Autor zum Problem rhythmischer Angleichung bei einheitlicher Signatur. Aus dem Vorigen glaubt er „schließen“ zu können, daß z. B. das Largetto von Händel, Sonate IV für Oboe und Violine, aus einem  $\frac{3}{4}$ -Takt in einen  $\frac{9}{8}$ -Takt umgeschrieben werden müsse; es wird dann aus  ein , aus  ein . (S. 68–69). Nachschlagende Sechzehntel wären daher stets an Triolen anzugleichen. (S. 69–70 folgt Umschreibung der Courante aus Partita I von Bach und des letzten Satzes des 5. Brandenburgischen Konzerts in Triolen). Nach allen diesen Beispielen, die sämtlich einer Epoche entnommen sind, für die nach Dolmetschs eigenen Worten Quantz und Agricola zuständig sind, führt der Autor abschließend als einzigen Gewährsmann für seine Behauptungen Ph. E. Bach an, den er übrigens nicht einmal vollständig, mit allen von diesem gemachten Vorbehalten zitiert, sondern dem er nur das Beispiel entnimmt. Ist es schon höchst sonderbar, daß Dolmetsch hier nun plötzlich den Gewährsmann einer späteren Epoche zu Hilfe holt, so ist es noch viel merkwürdiger, daß er den „zuständigen“ Quantz und dessen deutlich gegen die Angleichung sprechende Ausführung, heranzuziehen nicht für nötig hält, obwohl er im vorigen Abschnitt noch dessen Beispiel angeführt hatte.

In der Nachfolge so berühmter Bachspezialisten wie Schweitzer und Dolmetsch hat sich eine Reihe moderner Herausgeber für die gleiche Auffassung entschlossen.

August Schmid-Lindner, Ausgabe der Sechs Partiten (UE 1932), Erläuterungen, S. IV: (Partita I, Corrente) „Die Sechzehntel haben sich — mit Ausnahme derer in Takt 13, 14, 15, 50, 51, 52, welche eher verkürzt als verlängert werden dürfen, — ebenso den Triolen anzugleichen wie die Auftaktadtel am Anfang des 1ten und 2ten Teils, nicht aber die Achtel bei den beiden Schlußkadenzen, welche ihren vollen Wert behalten.“

Ähnlich summarisch, ohne Beweisführung, verfährt Hans-Peter Schmitz<sup>29</sup>:

„Der Vollständigkeit halber sei in diesem Zusammenhange noch erwähnt daß dahingegen in solchen Sätzen, die im  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  oder  $\frac{4}{4}$  Takt notiert, an sich aber reine  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  oder  $\frac{12}{8}$  Takte sind (sic!) punktiert notierte Noten nicht überpunktiert, sondern im Triolenrhythmus musiziert werden, wie etwa im Schlußsatz des 5. Brandenburgischen Konzerts von Bach. Stehen jedoch punktierte Noten einzelnen Triolen gegenüber, die nicht die rhythmische Struktur des Satzes bestimmen, so sind jene um des Gegensatzes willen besonders scharf zu punktieren.“

Schmitz entscheidet also, daß im Falle des 5. Brandenburgischen Konzerts Bach aus Versehen die  $\frac{2}{4}$ -Signatur statt der ihm durchaus nicht unbekanntenen  $\frac{6}{8}$ -Signatur gewählt habe. Als Quellen nennt Schmitz Quantz (!!), Ph. E. Bach, Reinhard Ide, D. G. Türk und Dolmetsch.

Interessant ist Steglichs Argument zugunsten der Angleichung<sup>30</sup>:

„Drittes Triolenadtel und Sechzehntel stehen im Originaldruck genau übereinander, wie sie Bach in solchen Fällen auch handschriftlich genau übereinandersetzt. Sie sind also gleichzeitig anzuschlagen.“

Dieses Argument wäre nur stichhaltig, wenn das genaue Untereinandersetzen von gleichzeitig anzuschlagenden Noten das einzige Mittel gewesen wäre, diese Absicht erkennen zu lassen. Man bediente sich aber dazu der Notenwerte, und es war sogar

<sup>29</sup> Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert, Bärenreiter-Verlag. Kap. Rhythmus und Zeitmaß, S. 19.

<sup>30</sup> Bach, Sechs Partiten. Urtext. G. Henle Verlag 1952. Anhang Anm. I, 22, 33.

tüblich, in der alten Praxis auf die „Augenhilfe“ des genauen Untereinandersetzens gar keine Rücksicht zu nehmen. Im Urtext des 5. Brandenburgischen Konzerts steht das fragliche Sechzehntel meistens genau unter dem dritten Triolenachtel, öfters aber auch deutlich weit vor diesem und hier und da auch etwas dahinter.

Nur wenige Forscher teilen unsere Auffassung, daß nämlich die „Angleichung“ eine Konstruktion einer späteren Epoche sei. Christian Döbereiner wendet sich gegen die Angleichung unter Berufung auf Quantz<sup>31</sup>. Die bei Ph. E. Bach befürwortete Angleichung „zur Vermeidung des unangenehmen Nachschlags“ tut er ab mit der Begründung: „Wir haben hier eine aus technischen Gründen für das Klavier aufgestellte Spielregel! Untragbar aber ist es, einen aus klaviertechnischen Erwägungen entstandenen Spielmodus, der keineswegs allgemeine Geltung beanspruchen kann, auf die gesamte Instrumental- bzw. Ensemblemusik früherer Zeiten ausdehnen zu wollen.“

Solide Argumente gegen die Angleichung bringt ferner Fritz Rothschild in seinem in vieler Hinsicht verdienstvollen, leider wegen einiger gravierender Irrtümer Angriffsflächen bietenden Werk *The Lost Tradition in Music*<sup>32</sup>. Er kommt auf die Frage der Angleichung dreimal zu sprechen. Auf S. 48 gibt er ein Beispiel im Mischtakt  $\frac{3/4}{9/8}$  aus Bachs Kantate 7, an dem er die Notwendigkeit der Nichtangleichung erläutert. Auf S. 173 bringt er das Quantz-Zitat gegen die Angleichung in englischer Übersetzung. Endlich wendet er sich auf Seite 207 gegen die Auffassung von Schweitzer, unter nochmaliger Berufung auf Quantz und „die deutschen Komponisten zwischen 1700 und 1750“ (keine genaue Quellenangabe).

Keinen Zweifel daran, daß das nachschlagende Sechzehntel notengetreu gespielt werden muß, hegt Hans Mersmann<sup>33</sup>, der die Schönheit der Kombination  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  gegen  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  mit folgenden Worten würdigt: (Französische Suite Es-dur, Courante)

*„So ist auch die Melodie leicht gefügt, wechselnd zwischen diatonischen und akkordischen Bindungen, in großen Kreisen in dem Raum zwischen zwei Octaven schwingend. Dem entspricht eine Harmonik, deren leichte Atmung im stärksten Widerspruch zu der immer wieder in der Unterdominante sich stauenden Kadenz der Allemande steht. Rest ihrer Polyphonie, aber zugleich deren Überwindung ist die wahrhaft änerische Unterstimme, welche den punktierten Rhythmus als Gegenkraft aufrichtet, nur an den Ruhepunkten der Melodie deren Triolenbewegung übernehmend. Die starke Spannung, die eigentlich in dieser Gegenbewegung zwischen Triole und punktiertem Achtel liegt, wird durch ständige Wiederkehr völlig aufgehoben.“*

Wir sind keine Puristen und sehen keinerlei Harm darin, wenn man aus Vorliebe für die weicheren Rhythmen die Angleichung wählt. Nur sollte man sich dabei nicht auf Regeln und Beweise stützen, die nun einmal nicht vorhanden sind, und sich nicht als Wahrer der Barocktradition bezeichnen, wenn man dem Geschmack des späten 18. Jahrhunderts huldigt.

<sup>31</sup> Zur *Renaissance Alter Musik*. Deutscher Musikliteratur-Verlag, Hesses Handbücher der Musik, Band 101. 1950, Seite 50.

<sup>32</sup> London, Adam und Charles Black. Rothschild bezieht eine Bemerkung von Heinichen über Baßfigurationen und deren Behandlung beim Generalbaß-Spiel irrtümlich auf das musikalische Tempo. Es ist zu hoffen, daß vor Neuauflage Revision erfolgt.

<sup>33</sup> *Musikhören*. Sanssouci-Verlag 1938. S. 80.

## Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

409

(6. Fortsetzung)<sup>14</sup>

**LES FÉES OU LES CONTES DE MA MERE L'OYE.** COMEDIE EN UN ACTE. Mise au Théâtre par Messieurs du F<sup>xx</sup>, & B<sup>xxxx</sup>, & 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, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. vi, p. [539]—560 (incl. Front.), 9,5 x 15,7 cm.

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

14 208/6

**La felicità della terra.** *Siehe* Predieri's Astrea placata.

410

Arien und Gesänge aus der Oper: **Felix**, oder Der Findling. In drey Akten. Mit Beybehaltung der Musick von Herrn Monsigny. Aus dem Französischen des Herrn Sedaine. Übersetzt von Johann André.

1783.

20 p., 10 x 16,6 cm.

Loewenberg 1777.

18 440

**La femme repudiée.** *Siehe* Arlequin Hulla ou La femme repudiée.

411

**LE FESTE D'APOLLO, CELEBRATE SUL TEATRO DI CORTE NELL'AGOSTO DEL MDCCCLXIX. PER LE AUGUSTE SEGUITE NOZZE TRA IL REALE INFANTE DON FERDINANDO E LA R. ARCIDUCHESSA INFANTA MARIA AMALIA.**

PARMA. NELLA STAMPERIA REALE.

15, 20, 27, 28 p., 5 Tafeln nach P. A. Martini, Nr. 1 u. 5 von ihm selbst gestochen, die anderen von Helman und C. Baquoy. Vignetten. 18,5 x 24,7 cm.

Avvertimento, Szenarium, Prologo, drei Akte mit den Untertiteln: „Bauci e Filemone“, „Aristeo“ und „Orfeo“. Jedem gehen voraus: Argomento u. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Gluck. Verfasser nicht erwähnt.

Sonneck 492, Vinet 596.

4° R 123

**LE FESTE DELLA TESSAGLIA.** *Siehe* Polis Les Fêtes Thessaliennes.

412

**FESTE NELLE NOZZE** Del Serenissimo D. FRANCESCO MEDICI GRAN DVCA DI TOSCANA, E della Sereniss. sua Consorte la Signora BIANCA CAPPELLO. Con particular Descrizione della Sbarra, & apparato di essa nel Palazzo de' Pitti, mantenuta da tre Cauallieri Persiani contro a i venturieri loro anuersarij.

IN FIRENZE, Nella Stamperia de'Giunti. 1579. Con Licenza de' Superiori.

69 p., 9,5 x 15 cm.

Von Komponisten sind erwähnt P. Strozzi u. Caccini. Die Beschreibung stammt von Raffael Gualterotti.

Solerti<sup>1</sup> 9.

R 403

<sup>14</sup> Vgl. Jahrgang X, S. 388 ff. und 487 ff. sowie Jahrgang XI, S. 54 ff., 168 ff., 321 ff. und 462 ff.

413

**LES FESTES DE L'AMOUR ET DE BACCHUS. PASTORALE.** Représentée par l'Académie Royale de Musique. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVI.

Recueil des Opéras, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. I, 45 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Drei Akte, Avant-Propos, Prologue. Weder der Verfasser Quinault noch der Komponist Lully ist erwähnt.

Vgl. Sonneck 493, Loewenberg 1672.

R 407/1

414

**LES FESTES DE L'AMOUR ET DE BACCHUS, PASTORALE. REPRESENTÉE PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.** Suivant la Copie imprimée A PARIS.

M.DC.LXXXVII.

45 p., 1 Kupfer, 8,5 x 14,4 cm.

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

Vgl. Sonneck 493, Loewenberg 1672.

17880

415

**LA FÊTE D'AMOUR, OU LUCAS ET COLINETTE; PIECE EN VERS ET EN UN ACTE.** Par Madame FAVART. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 5 Décembre 1754. NOUVELLE EDITION, Augmentée de la Musique.

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

Prologue, mit Rollenbesetzung. Ein Akt, ohne Rollenbesetzung. Melodien im Text. Komponist nicht erwähnt. Sonneck verweist auf Fonds Bemerkung, daß als Verfasser des Textes außer Madame Favart auch ihr Gatte und Chevalier mitgewirkt haben. Parfaict teilt außer Favart auch Chevalier mit.

Sonneck 498.

15433/5

416

**LA FÊTE DE LA NYMPHE LUTECE,** Troisième Divertissement. Pour S.A.S. Madame la Duchesse du Maine.

Oeuvres de Monsieur Destouches, Nouv. édition, t. iii, p. [517]—524, 8 x 13 cm.

Fünf Szenen. Text von Philippe Néricault Destouches. Der Komponist, Jean Joseph Mouret, ist nicht erwähnt.

14 215/2

**La fête de Saint Cloud.** Vgl. Les bateliers de Saint Cloud.

**Les fêtes d'Hébé, ou Les talens lyriques.** Vgl. L'amour impromptu, parodie de l'acte d'Eglé dans les talens lyriques.

417

**LES FÊTES DE L'INCONNU,** Divertissement en Musique. Pour S.A.S. Madame la Duchesse du Maine. Donnée à Sceaux le Jeudi 22 Novembre 1714.

Oeuvres de Monsieur Destouches, Nouv. édition, t. iii, Amsterdam et Leipzig 1755, Arkstée & Merkus, p. [505]—516, 8 x 13 cm.

Drei Intermèdes. Text von Philippe Néricault Destouches. Der Komponist Jean Joseph Mouret, ist nicht erwähnt.

14 215/2

418

**LES FETES THESSALIENNES.** OPERA-BALLET ALLEGORIQUE, REPRÉSENTÉ SUR LE GRAND THEATRE DE STOUTGARD POUR CELEBRER L'ARRIVÉE DE LEURS ALTESSES IMPERIALES PAUL PETROVITCH GRAND DUC DE RUSSIE, ET MARIE FEDEROWNA, GRANDE DUCHESSE DE RUSSIE, NÉE PRINCESSE DE WIRTEMBERG — STOUTGARD. LE DU MOIS DE SEPTEMBRE MDCCLXXXII.

A STOUTGARD, de l'Imprimerie de COTTA, Imprimeur de la Cour & de la Chanc.

129 p., 17,3 x 21,2 cm.

Zwei Akte. Italienische Titelseite „Le Feste della Tessaglia“. Deutsch-ital. Text. Verfaßt von Uriot, ins Italienische übertragen von Verazi. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Agostino Poli. 17 785

419

**FIDEI, AC PERFIDIAE EXEMPLA IN PERTHARITO ET GUNDEBERTO AB UNULFO ET GARIBALDO** Demonstrata AC CELSISSIMO ET REVERENDISSIMO S.R.I. PRINCIPI, DOMINO, DOMINO JOANNI ERNESTO, Ex Illustrissimis COMITIBUS DE THUN. ARCHIEPISCOPO SALISBURGENSI, S. Sedis Apostolicae Legato nato, S.R.I. Primati &c. &c. IN SCENAM PRODUCTA à Perillustri, ac Studiosâ Juventute Universitatis Salisburgensis. Apud PP. Ordinis S. Benedicti. Anno M.DC.XCIV.

Typis JOANNIS BAPTISTAE MYR [!], Typographi Aulico-Academici.

[16] p., 13,8 x 18,3 cm.

Synopsis / Inhalt des dreiaktigen Werkes. Prologus. Lateinisch-deutscher Text von Vitus Kaltenkranter. Musik von Heinrich Franz Biber. R 313

420

**FIESTAS,** Que sen han de hacer en Casa del EXCELENTISSIMO SEÑOR PRINCIPE DE LA CATOLICA, EMBAJADOR DE S.M. EL REY DE LAS DOS SICILIAS, con motivo de los Desposorios de los SERENISSIMOS SEÑORES ARCHIDUQUE PEDRO LEOPOLDO, y DOÑA MARIA LUISA, INFANTA DE ESPAÑA.

EN MADRID: M.DCC.LXIV. Por Joachin Ibarra.

[8], 5—232, 50 p., 10,4 x 16 cm. (In Sammelband.)

Enthält: Prologo. „Los Cazadores“, Zarzuela in zwei Akten. „Fin de Fiesta“. 18 500

421

**IL FIGLIUOL PRODIGO** ORATORIO Posto in Musica DAL SIGNOR CARLO FRANCESCO CESARINI.

IN ROMA, nella Stamperia del Bernabò. MDCCVIII. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

[15] p., 15,4 x 20,7 cm.

Zwei Teile. Verfasser nicht erwähnt.

16 854

422

**LES FILETS DE VULCAIN** OU LES AMOURS DE MARS ET DE VENUS. BALLET HEROIQUE. Représenté sur le grand Théâtre, à la fin de chaque acte de l'opera de DIDON ABANDONNÉE. Composé par Mr. LAUCHERY l'ainé, Maître de Danse de la Cour, premier Danseur & Maître des Ballets de S.A.S. Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse. &c. &c.

Imprimé à Cassel chez DAVID ESTIENNE. 1768.

19 p., 17 x 20 cm.

Rollenbesetzung, Szenarium. Namen des Komponisten Joseph Toeschi.

R 384

423

**LA FILEUSE, PARODIE D'OMPHALE**, Représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra—Comique, le 8 Mars 1752.

Vadé, Oeuvres, t. i, La Haye 1785, Gosse, p. [7]–34, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Vaudevilles. Zum Vaudeville de la Fileuse Melodie im Text. Parodie der „Omphale“ von Destouches.

Vgl. Sonneck 822.

19 814/1

424

**FILINTO PERSEGUIDO, E EXALTADO**. Opera que se representou na Casa do Theatro publico da Mouraria.

Theatro Comico Portuguez, t. iv, Lisboa 1761, Luiz Ameno, 115 p., 9,5 x 14,7 cm.

Drei Akte. Argumento. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt. 15 775/4

425

**LA FILLE DE BON SENS. COMEDIE EN TROIS ACTES**, Mise au Théâtre par Mr de Palaprat, & représentée pour la première fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le deuxième jour de Novembre 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iv, p. 97–210, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist und Melodien nicht angeführt.

15 596/4

426

**LA FILLE DE BON SENS. COMEDIE EN TROIS ACTES**. Mise au Théâtre par Monsieur de Palaprat, & représentée pour la première fois par les Comediens Italiens du Roy, dans leur Hostel de Bourgogne, le deuxième jour de Novembre 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iv, p. [79]–162 (incl. Front.), 9,5 x 15,7 cm.

Komponist und Melodien nicht angeführt.

14 208/4

427

**LA FILLE INQUIETE, OU LE BESOIN D'AIMER, COMEDIE, POUR LE THEATRE ITALIEN.**

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

M.DCC.XXVIII.

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

Drei Akte. Der Verfasser, Autreau, ist nicht erwähnt.

14 199/6

428

**LA FILLE MAL GARDÉE, OU LE PEDANT AMOUREUX, PARODIE DE LA PROVENÇALE**. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 4 Mars 1758.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763–77, Duchesne, t. v, 80 p. (p. 45–48 fehlen), 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Ein Akt. Keine Melodien im Text [!], sondern auf p. 49–80 („Ariettes du Pedant amoureux . . .“). Komponist ist Duni. Text von Madame Favart in Zusammenarbeit mit ihrem Gatten und Lourdet de Santerre (Sonneck).

Sonneck 495.

15 433/5

429

**LES FILLES ERRANTES. COMEDIE EN TROIS ACTES,** Mise au Théâtre par Monsieur Regnard, & représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 24. d'Août 1690.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iii, 50 p., 1 Kupfer von F. Erteinger, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist und Melodien nicht angegeben.

15 596/3

430

**LES FILLES ERRANTES. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE** Par Monsieur Regnard, Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hostel de Bourgogne, le 24. d'Août 1690.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iii, 41 p., 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Komponist und Melodien nicht angegeben.

14 208/3

**I filosofi immaginari.** Vgl. Die eingebildeten Philosophen.

**Der Findling.** *Siehe* Felix.

431

**FLAVIO ANICIO OLIBRIO.**

Apostolo Zenò, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. x, p. [383]—476, 12 x 18,5 cm.

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

Allacci 880, Sonneck 517.

15 881/10

432

**LE FLEUVE D'OUBLY, COMMEDIE PAR M. LE GRAND,** Comédien du Roy. REPRESENTÉE PAR LES Comédiens Italiens ordinaires du Roy. A PARIS, Chez BRIASSON, rue S. Jacques, à la Science.

M.DCC.XXVIII.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. v, 44 p., 9,5 x 16,7 cm.

Ein Akt. Komponist nicht erwähnt.

14 199/5

433

**D. FLORIANUS** Patrato ad Onasum Martyriò illustris. Heiliger Florian Der zu Lnnß wider das Heydentum durch Marter-Todt obsigende Glaubens-Held.

Honori Reverendissimorum, Illustrissimorum ac Perillustrium Dominorum Dominorum Statuum Inclytae Provinciae Austriae supra Onasium. Caesareo & Academico Soc. JESU Gymnasio Lincii in Scenam datus, cum gratiosâ munificentia bene meritae de re literaria juventuti proemia decernerentur. Anno Domini M.DCC.XXXVI.

Mense Aprili die Musices Compositore Praenobili ac erudito Domino Melchiore Pichler Serenissimi Principis Lubomirski Capellae Magistro.

Lincij, Typis Joannis Michaelis Feichtinger.

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

Drei Akte, Argumentum, Prologus, Nomina Actorum. Lateinisch-deutsch. Verfasser nicht erwähnt. Musik, wie angegeben, von Melchior Pichler. Im Anhang: Nomina eorum in arena litteraria victorum . . .

R 309

434

**LA FOIRE DES FÉES.** Pièce d'un Acte. Représentée à la Foire de S. Laurent 1722. par les Comédiens Italiens de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orleans, Régent.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. v, p. 365—431, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Sage, Fuzelier, D'Orneval. Musik von Jean Joseph Mouret. Die Melodien am Schluß des Bandes. R 408/5

435

**LA FOIRE RENAISSANTE.** Comédie Française en un Acte. Représentée le 29. Janvier 1719.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 108—111, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie die Gesangseinlagen (Texte). Die Verfasser, Riccoboni und Dominique, sind nicht erwähnt. 14 199/1

436

**LA FOIRE ST. GERMAIN.** COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Messieurs Regnard, & du Fxx, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le 26. de Decembre 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. vi, p. 213—326, 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Regnard und Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes. 15 596/6

437

**LA FOIRE ST. GERMAIN.** COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Messieurs Regnard, & du Fxx, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le 26. de Decembre 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. vi, p. [173]—268, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Regnard und Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes. 14 208/6

438

**FOLETTE, OU L'ENFANT GATÉ;** Parodie du Carnaval & la Folie. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Laurent, le 6 Septembre 1755.

Vadé, Oeuvres, t. ii, La Haye 1785, Gosse, p. [205]—244, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Vaudevilles. Ohne Melodien. Parodie des „Carnaval et la folie“ von Destouches.

Vgl. Sonneck 261.

19 814/2

**La folie de Melpomene.** *Siehe* Arlequin au parnasse ou La folie te Melpomene.

439

**LES FOLIES AMOUREUSES,** COMÉDIE En Vers, & en trois Actes, précédée d'un Prologue en Vers libres, & suivie d'un Divertissement, intitulé: LE MARIAGE DE LA FOLIE, Aussi en Vers libres. Représentée, pour la première fois, le 15 Janvier 1704.

Oeuvres de M. Regnard, t. iii, Paris 1758, p. [133]—230, 8 x 13,4 cm.

Komponist nicht erwähnt.

15 350/3

440

**LA FOLLE JOURNÉE, OU LE MARIAGE DE FIGARO, COMÉDIE EN CINQ ACTES, EN PROSE.** PAR M. DE BEAUMARCHAIS. Représentée pour la première fois, par les Comédiens français ordinaires du Roi, le mardi 27 avril 1784.

En faveur du badinage,

Faites grace à la raison. Vaud. de la pièce.

DE L'IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE-TYPOGRAPHIQUE; Et se trouve à Paris, Chez RUAULT, libraire, au Palais-Royal, près le théâtre, n<sup>o</sup> 216. 1785.

Ll, 199, [1] p., 13,5 x 22 cm.

Fünf Akte, Préface, Rollenbesetzung. p. 199: „S'adresser, pour la musique de l'ouvrage, à M. BAUDRON, chef d'orchestre du théâtre français.“ 14 548

441

**LA FONTAINE DE SAPIENCE. COMEDIE EN UN ACTE,** Mise au Théâtre par Monsieur de Bxxxx & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le huitième de Juillet 1694.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. v, p. 293—334, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Barante oder Biancolelli. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes. 15 596/5

442

**LA FONTAINE DE SAPIENCE. COMEDIE EN UN ACTE,** Mise au Théâtre par Monsieur de Bxxxx & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hostel de Bourgogne, le huitième de Juillet, 1694.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. v, p. 221—251, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Barante oder Biancolelli. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes. 14 208/5

443

**LA FORCE DE L'AMOUR.** Pièce d'un Acte. Représentée à la Foire de S. Laurent 1722. par les Comédiens Italiens de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orleans, Régent.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. v, p. 281—264, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Sage, Fuzelier, D'Orneval, Musik von Jean Joseph Mouret. Die Melodien am Schluß des Bandes. R 408/5

444

**LA FORÊT DE DODONE.** Pièce d'un Acte. Représentée par la Troupe du Sieur Francisque à la Foire de Saint Germain. 1721.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. iv, p. [305]—351, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text laut Anmerkung p. 2/t. iv von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 898.

R 408/4

445

**LA FORTUNE AU VILLAGE, PARODIE DE L'ACTE D'ÉGLÉ;** Par Madame FAVART & M. B. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 8 Octobre 1760.

A PARIS, Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût. Avec Approbation & Privilège du Roi . . . La Musique de M. GIBERT. Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. v, 56 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung, Mitverfasser des Textes sind nach Font (-Sonneck) Favart und Bertrand. Die Arien von P. C. Gilbert im Text. Parodie des „Églé“ von Lagarde. Sonneck 424. 15 433/5

446

**LA FORZA DELLA FORTUNA e DELLA VIRTÙ** o vero GL' AMORI D'IRENA DRAMMA PER MUSICA DI TEOFILO RAPPRESENTATO ALLA CORTE IMPERIALE per solennizzare il Giorno Natalizio DELLA SAC: CES: MAESTÀ DI LEONORA IMPERATRICE Per comando DELLA SAC: CES: MAESTÀ DI LEOPOLDO IMPERATORE Ed à questa humilissimamente consacrato.

IN VIENNA D'AUSTRIA. Appresso Matteo Cosmerovio. Stampatore della Corte, MDC LXI. [6], 90 p., 9 Tafeln nach Burnacini, 19,3 x 29,2 cm.

Drei Akte, Widmung des Verfassers Teofilo, Argomento, Prologo, Licenza p. [5]: „auverti, che dove l'asprezza del mio versoti potesse offendere, la dolcezza della melodia, che il Signor Giacomo Tiberti Maestro di Cappella di Ravenna gli hà contribuito con la sua Musica, le porge tanta soavità, che spero sia per aggradirti . . .“

p. 90: „Qui segue un maestoso, & allegro Balletto delle hore, le quali imitando con le figure l'ordine appunto, con cui mifurano il tempo, terminano leggiadramente l'opera . . . L'Inuentione, e disposizione de' Balletti fu opera del Sig. Santo Venturi Ballerino di S.M.C. . . .“

Biach-Schiffmann 95.

4° R 76

447

**LA FORZA DELLA VIRTU DRAMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO MALVEZZI** L'Anno M.DC.XCIV. Di Domenico Dauid.

DEDICATO All'Eminentissimo, e Reverendissimo SIG. CARDINALE MARCELLO DVRAZZO LEGATO DI BOLOGNA.

In BOLOGNA, per gl'Eredi d'Antonio Pisarri 1694. Con licenza de' Superiori.

82 p., 12 Tafeln nach M. A. Chiarini von Carlo Buffagnoni, 14,5 x 20 cm.

Drei Akte, Widmung, Bologna, 23. Mai 1694, Argomento, Rollenbesetzung, Szenarium, Bemerkung für den Leser. Der Komponist Giacomo Antonio Perti ist nicht erwähnt.

Allacci 375, Sonneck 526.

R 177

**Le fourbe puny.** *Siehe* La fausse suivante.

**Die Frage und die Antwort.** *Siehe* Lisuart und Dariolette.

448

**LA FRASCATANA**, oder das Maedchen von Fraskati. Ein Singspiel in drei Aufzuegen. Die Musik von Paisiello. U.D.E.D.W.B.D.B.

1792.

[46] p., 9,8 x 16,1 cm.

Übersetzung von Johann Friedrich Schmidt.

6 384

449

**LA FREDEGONDA.** Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro TRON in S. CASCIANO l'Anno 1705. DEDICATA A Sua Eccellenza il Signor Marchese D. LORENZO Ver-

zuso Beretti Landi Ambasciadore DI SUA MAESTA' CATTOLICA Al Corpo Elvetico Poesia di Francesco Silvani Servidore del Serenissimo Sig. Duca di Mantova.

IN VENEZIA l'Anno M.DCCV. Presso Marino Rossetti in Merceria ali' Insegna della Pace. Con Lis. de' Sup.

72 p., 7,8 x 14,2 cm.

Drei Akte. Widmung des Verfassers, Venezia 26. Dezember 1704. Vorwort. Rollenbesetzung. Szenarium. Name des Komponisten Carlo Francesco Gasparini.

Allacci 377, Sonneck 533, vgl. Loewenberg 1715. 17 227

450

**LA FUGA DAL SECOLO** DI SAN ROMOALDO ABATE Oratorio per Musica.

IN VENEZIA, MDCCXXIX Con Licenza de' Superiori.

30 p., 10,8 x 16,6 cm.

Zwei Teile. Argomento. Vorwort. Verfasser und Komponist nicht erwähnt. 18 578

451

**LES FUNERAILLES DE LA FOIRE.** Piéce d'un Acte. Per Mrs le S<sup>xx</sup>. & D'Or<sup>xx</sup>. Représentée sur le Théâtre du Palais Royal, par ordre de S.A. Royale MADAME, le Jeudy 6. Octobre 1718.

AVERTISSEMENT. Cette Piéce fut faite sur le bruit qui courut à la fin de la Foire de S. Laurent 1718, qu'il n'y auroit plus d'Opéra Comique. Et comme S.A.R. MADAME la voulut voir représenter, on la fit jouer devant Elle au Palais Royal.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. III, p. [377]—410, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 537.

R 408/3

452

**IL FVOCO ETERNO CVSTODITO Dalle VESTALI.** Drama Musicale Per la Felicissima Nascita Della SERENISS: ARCIDVCHessa ANNA MARIA, FIGLIA. Delle S.S.C.C.R.R. M.M. Dell' IMPERATORE LEOPOLDO, E della IMPERATRICE CLAVDIA FELICE. Et alle Medesime M.M. Consacrato. Posto in Musica dal Sr. ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche Teatrali di S.M.S., & M. di Cap. della dell' Imperatrice ELEONORA. Con l'Arie per li Balletti del Sr. GIO: ERICO SMELZER, V.M. di Capella di S.M.C.

IN VIENNA D'AUSTRIA, Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S.M.C. Anno 1674.

[19], 83 p., 13 Tafeln nach L. Burnacini von Matthaëus Kusel, 22,5 x 33 cm. Blatt mit Proszeniumansicht fehlt.

Drei Akte, Widmung des Verfassers Nicolo Minato, Wien, 23. Oktober 1674, Bemerkung an den Leser, Argomento, Allegoria del Drama, Szenarium, Liste der Machine und Attioni et apparenze.

Allacci 380, Biach-Schiffmann 111, Sonneck 537.

4° R 19

453

**Das Gaertner-Maedchen.** Eine komische Oper, in drey Aufzuegen, herausgegeben von dem Verfasser.

Weimar, bey Karl Ludolf Hoffmann. 1771.

[12], 124 p., 10 x 17,6 cm. (Sammelband).

Vorbericht. Weder der Verfasser, Joh. C. A. Musaeus, noch der Komponist Ernst Wilhelm Wolf erwähnt.

Vgl. Sonneck 540.

20 602

454

**LA GAGEURE, COMÉDIE EN TROIS ACTES ET EN VERS LIBRES, AVEC UN DIVERTISSEMENT.** Par M. DU P<sup>xxx</sup>. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le neuf Février 1741. Remise au Théâtre plusieurs fois, & en dernier lieu le 14 Juillet 1751.

A PARIS, Chez la Veuve CAILLEAU, rue S. Jacques, au-dessus de la rue des Mathurins, à S. André. M.DCC.LII.

Choix de différentes pièces nouvelles, t. iv, 101 p., 9 x 16 cm.

14 210/4

**Der Galan in der Kiste.** *Siehe* Die Amours der Vespetta oder Der Galan in der Kiste.

455

**LE GALANT ESCROC, COMÉDIE EN UN ACTE ET EN PROSE.**

Théâtre de Société, t. i, La Haye 1777, Gueffier, p. [281]—327, 9,5 x 16,7 cm.

Ein Akt. p. 325 Vaudeville mit Melodie. Verfasser (Charles Collé) nicht erwähnt.

14 204/1

456

**LA GALATEA.**

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. xiii, 45 p., 4 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von C. Dall' Acqua, I. Alessandri u. Daniotto, 9,5 x 17,5 cm.

Zwei Akte. Komponist nicht erwähnt.

Vgl. Loewenberg 1746 (Komponist Schürer), 1779 (Komponist Silva).

R 251/13

457

**LA GARA.** Componimento drammatico, scritto dall' Autore in Vienna, e posto in Musica dal REUTTER, l'anno 1755. d'ordine dell'Imperatore FRANCESCO I. ed eseguito negl'interni appartamenti della Regia Imperial Corte, alla presenza Degli Augustissimi Regnanti, dall' A. R. della Serenissima Arciduchessa MARIANNA, e da due Dame del suo seguito; in occasione del felicissimo parto dell'Imperatrice Regina, in cui diede alla luce l'Altezza Reale dell'Arciduchessa MARIA-ANTONIA, poi Delfina, indi Regina di Francia.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXIII, Presso Antonio Zatta, t. xiv, p. 179—187, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt.

R 251/14

458

**LE GÂTEAU A DEUX FÈVES, DIVERTISSEMENT** En un Acte et en Vaudevilles; Représenté, pour la première fois, le Dimanche 6 Janvier 1782, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. ii, London 1785, p. [111]—153, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré.

977/2

459

**Gedruckte, doch nicht unterdrückte Unschuld.** Oder GENOVEFA. Von GOLONE faelschlich verklaget Von Ihrem Ehe-Herren SIFRIDO unschuldig verdammet Von ARCADLO und

THIMASIO gluecklich befreyet Vorgeſtellt auf der Schau-Buehn binnen Arnſberg Von einer Hoch- und Wohl-Edelen / Edelen / auſerleſenen Jugend des Gymnaſii Norbertino-Laurentiani zu Wedinghauſen den 21. 22. und 26. Septembr. 1754. Und Denen Hoch- und Wohl-Edlen, auch Ehren-Veſten HERRN HERRN Burgermeiſteren und Rath der Stadt Winterberg Demuethigſt dedicirt Von F. ANDREA WAHLE, Canoniae Wedinghauſanae Presbytero & Rhetorices Professore ibidem.

Unpaginiert, 16,5 x 20,8 cm.

Drei Akte. Lateiniſch-deuſcher Text. Inhaltsangabe. Syllabus actorum. Komponiſt nicht erwähnt. 18 380

**Das geiſtliche Waldgedicht.** *Siehe Seelewig.*

460

**Die Gelassenheit** wurde an dem hoechſterfreulichen Geburths-Tage der Durchlauehtigſten Fuerſtin und Frauen, FRAUEN Bernhardinen Chriſtianen Sophien, vermaehlten Fuerſtin zu Schwartzburg, gebohrnen Herzogin zu Sachſen, Juelich, Cleve und Berg, auch Engern und Weſtphalen. Landgraefin in Thueringen, Marggraefin zu Meiſſen, gefuerſteten Graefin zu Henneberg, Graefin zu der Marck, Ravensberg und Hohnſtein, Frauen zu Ravenſtein, Arnſtadt, Sondershauſen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg ec. ec. Unſerer gnaedigſten Landes-Fuerſtin und Frauen, als Derſelbe am 5. May 1755. in verneuten Segen abermahl erſchien, in einer Abend-Muſik, auf gnaedigſten Befehl, unterthaenigſt vorgeſtellt von der Fuerſtlichen Hof-Capelle.

Rudolſtadt, gedruckt mit Loewiſcher Erben Schriften.

[8] p., 26 x 40 cm.

Ein Akt. Komponiſt nicht erwähnt.

2° R 43

**Genovefa.** *Siehe* gedruckte, doch nicht unterdrueckte Unſchuld.

**Das geraubte Landmaedchen.** Vgl. Cimaros La Villanella Rapita.

461

**IL GERMANICO AL RENO FESTA TEATRALE**

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte seconda, Firenze 1690, Bindi p. [217]—293, 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Argomento, Szenarium. Komponiſt nicht erwähnt.

Sonneck 553.

4° R 31/2

462

**GERUSALEMME CONVERTITA. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXXVIII.**

Apoſtolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Paſquali, t. viii, p. [383]—416, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponiſt nicht erwähnt. Vertont von Caldara.

Allacci 885.

15 881/8

463

**Das Geſpenſt mit der Trommel.** Ein deuſches komiſches Singſpiel in zwey Aufzuegen, nach Goldoni's Conte Caramella frey bearbeitet. Die Muſik iſt vom Herrn von Dittersdorf. Oels, bey Samuel Gottlieb Ludwig, Herzogl. Hofbuchdrucker.

79 p., 10 x 15,8 cm.

Verfaſſer nicht erwähnt.

Sonneck 554.

17 454

464

**GESÙ, PRESENTATO NEL TEMPIO.** AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXXV.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [447]—478, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt. Vertont von Caldara.

Allacci 886.

15 881/8

**Die Gewalt der Musik.** *Siehe* Thimotheus.

465

**LA GIAELE DRAMMA SAGRO DEL SIG. DANIELE GIUPPONI NOBILE RIMINESE PASTORE ARCADE. DA CANTARSI NELLA CHIESA DELLA MORTE DI JESI PER LA CELEBRE SOLLENNITA' DEL SANTISSIMO NOME DI MARIA L'Anno 1730.**

IN MACERATA, Per gli Eredi del Pannelli Stam. del S. Offizio 1730. Con Licenza de' Superiori. A LORO SPESE.

16 p., 14,5 x 20,2 cm.

Zwei Teile. Argomento. Komponist nicht erwähnt. Ein gleichnamiges Werk wurde von D. Bigaglia vertont.

16 883

466

**LA GIAELE DRAMMA SAGRO DEL SIG. DANIELE GIUPPONI Nobile Riminese Pastore Arcade Da cantarsi per la Festa della solenne Incoronazione DELLA SS.<sup>MA</sup> VERGINE DETTA DEL GLORIOSO Nella Città di SAN SEVERINO il di 16. Settembre 1731. Dedicato al merito sublime Dell'Illustriss., e Reverendiss. Signore MONSIG. DE CONTI DELLA GENGA Governatore dignissimo di detta Città.**

IN MACERATA MDCCXXXI. Per gli Eredi del Pannelli Stamp. del S. Offizio. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

20 p., 14,3 x 20,1 cm.

Zwei Teile. Widmung, Argomento. Komponist nicht erwähnt.

16 884

467

**GIANGUIR.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. ii, p. [183]—280, 12 x 18,5 cm.

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

Allacci 886, Loewenberg 1724, Sonneck 555.

15 881/2

468

**LA GIANNETTA PERSEGUIATA** ò sia L'INCOGNITA RICONOSCIUTA *Dramma giocoso per Musica da rappresentarsi Nel Piccolo Teatro di S.A.S.E. di Sassonia. DRESDA, L'ANNO 1774.*

159 p., 10 x 16,6 cm.

Deutsche Titelseite „Die verfolgte Giannetta“. Deutsch-italienischer Text. Drei Akte. Szenarium. Name des Komponisten Pasquale Anfossi. Der Verfasser, Giuseppe Petrosellini, ist nicht erwähnt.

Sonneck 618.

17 642

469

**GIOAS RE DI GIUDA.** *Azione Sacra scritta dall'Autore in Vienna d'ordine dell'Imperator CARLO VI, ed eseguita la prima volta con Musica del REUTTER nella Cappella Imperiale l'anno 1735.*

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. xi, p. 1—44,  
2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von Daniotto u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.  
Zwei Teile, Argomento. R 251/11

470

**GIOAZ. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXVI.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [177]—207,  
12 x 18,5 cm.  
Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt.  
Allacci 886. 15 881/8

471

**LA GIOCASTA DRAMA MVSICALE**

G. A. Monoglia, Poesie drammatiche, parte seconda, Firenze 1690, Bindi, p. [81]—148,  
18 x 24,9 cm.  
Drei Akte, Argomento mit dem Namen des Komponisten Marc Antonio Cesti.  
Sonneck 559. 4° R 31/2

**Il giocator fortunato.** *Siehe L'Astratto* (Piccinni).

472

**GIONATA. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXVIII.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [239]—266,  
12 x 18,5 cm.  
Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt.  
Allacci 887. 15 881/8

473

**GIVDETTA.** Sacra Rappresentazione DEL REVERENDO PADRE F. GIO. AGNOLO  
LOTTINI. Dell'Ordine de' Serui.

IN FIRENZE, Appresso Michelagnolo Sermatelli. MDCII.

124 p., 11 x 17 cm.

Allacci 412. R 18

474

**GIUSEPPE. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXII.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [87]—116,  
12 x 18,5 cm.  
Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt. Vertont von Caldara.  
Allacci 888. 15 881/8

475

**GIUSEPPE RICONOSCIUTO.** Azione Sacra scritta dall'Autore in Vienna d'ordine  
dell'Imperator CARLO VI. ed eseguita la prima volta con Musica del PORSILE nella  
Cappella Cesarea la settimana Santa dell'anno 1733.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. xi, p. 119—156,  
2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von A. Baratti u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.  
Zwei Teile.

Allacci 418. R 251/11

476

**Der glueckliche Betrug, Oder CLYTIA und ORESTES, Wurde Auf Hochfuerstl. Gnaedigsten Befehl Am Junii 1717. In einer OPERETTE Unterthaenigst aufgefuehret.**

Naumburg/Druckts Balthasar Boßvoegel/Privileg. Stiffts=Buchdr.

[22] p., 19,5 x 33 cm.

Drei Akte, Inhalt, Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt.

4° R 8

477

**Die gluecklichen Jaeger.** Ein Singspiel in drey Aufzuegen. In Musik gesetzt von Hrn. Umlauf.

Gottl. Stephanie d. J., Singspiele, Liegnitz 1792, Siegert, p. [69]—152, 10,5 x 16,5 cm.

Sonneck 569.

18 675

478

**Die Glueckseligkeit,** als eine Frucht des Glaubens, an dem hohen Geburthsfeste des Durchlauchtigsten Fuersten und Herrn, Herrn Johann Friedrichs, Fuerstens zu Schwarzburg, der Vier Grafen des Reichs, auch Grafen zu Hohnstein, Herrn zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg ec. ec. Welches am 8ten Jenner 1757. abermahl nach Wunsch erschienen, auf gnaedigstem Befehl in einer Abend=Music unterthaenigst aufgefuehrt von der Fuerstlichen Hof=Capelle.

Rudolstadt, gedruckt mit Loewischer Erben Schriften.

[8] p., 25,2 x 38,6 cm.

Ein Akt. Komponist nicht erwähnt.

2° R 50

479

**Glueck Stern** So auff dem Hochzeitlichen Ehrnfest / erwuenschter Vermaehlung Desz Durchleuchtigsten Fuersten vnd Herrn/Herrn FERDINANDI CAROL Ertzhertzogen zu Oesterreich / etc. Regierenden Landtfuersten in Tyrol / etc. Mit der Durchleuchtigsten F. F. ANNA Geborner Princessin von Toscana / etc. Den 10. Junij Anno 1646 Auffgangen/ Vnd als ain Vorbott deß lieben Fridens vnd besserer Zeiten / auff offnem Saal deß Ertzhertzogischen Gymnasij der Societet Jesu zu Ynßprugg / mit frewden außgesungen worden. Getruckt bey Hieronymo Paurm Ertzfürstlichen Hofbuechtruckern.

[8] p., 15,6 x 19 cm.

Drei Teile. Vorrede an den Fürsten, Prologus. Nur Inhaltsangabe. Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt.

R 345

480

**GNEO MARZIO CORIOLANO DRAMA MVSICALE FATTO RAPPRESENTARE DA'SIGNORI ACCADEMICI DEL CASINO** Sotto la Protezione del Sereniss. Principe Cardinale FRANCESCO MARIA DI TOSCANA.

G. A. Monoglia, Poesie drammatiche, Firenze 1689, Vangelisti, parte prima, p. [299]—378, 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Argomento u. Vorwort. Musik von Lorenzo Cattani.

Allacci 422, Sonneck 570.

4° R 31/1

481

**LES GRACES, COMÉDIE EN UN ACTE** Représentée le Jeudi 23 Juillet 1744.

Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saintfoix, t. i, Paris 1748, Pault fils, p. [233]—298, 9,5 x 16,4 cm.

Widmung, Vorwort. Der Komponist, Grandval, ist nicht erwähnt.

15 155

482

**LA GRAND-MERE AMOUREUSE. PARODIE D'ATYS. EN TROIS ACTES.** Par Mrs. F<sup>xx</sup> & D'OR<sup>xx</sup> Représentée à la Foire de S. Germain. 1726.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t viii, 65 p., 1 Kupfer nach Bonnart von J. B. Scotin, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 184 (Atys).

R 408/8

483

**GRATIA DIVINA DE POTESTATE TENEBRARUM TRIUMPHANS. SEU MAGNUS ANTONIUS ANCHORETA.** In debirum ac humillimum obsequium Celsissimo & Reverendissimo Sac. Rom. Imp. PRINCIPI AC DOMINO DOMINO IOANNI ERNESTO, Ex Illustrissimis Sac. Rom. Im. Comitibus de Thun, Archiepiscopo Salisburgensi, S. Sedis Apostolicae Legato Nato, Germaniae Primari &c. &c. Ab Illustrissima, Nobili, Academica Juventute Salisburgensi in Scenam productus. Die 2 Mensis Septembr. Anno M.DC.XCIX. SALISBURGI, Typis IOANNIS BAPTISTAE MAYR, Typographi Aulico-Academici.

[18] p., 15,5 x 19,1 cm.

Fünf Akte, Argumentum, Prologus. Nur Inhaltsangabe. Nomina Actorum. Lateinisch-deutscher Text. Verfasser ist Placidus Seitz, Komponist Wolfgang Alexander Felner.

R 304

484

**LE GRAZIE VENDICATE.** Azione teatrale, scritta dall'Autore in Vienna, l'anno 1735, d'ordine dell'Imperator CARLO VI, e rappresentata la prima volta con Musica del CALDARA negl'interni privati Appartamenti dell'Imperial Favorita dalle Reali Arciduchesse MARIA-TERESA (poi Imperatrice Regina) e MARIANNA di lei sorella, e da una Dama della Cesarea Corte, per festeggiare il d 28 Agosto, giorno di nascita dell'Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. x, p. 201—214, 1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

R 251/10

485

**GRISELDA.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iii, 86 p., 12 x 18,5 cm. Drei Akte, Vorwort, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Pollaro 1701; spätere Komponisten: G. Bononcini, A. Scarlatti, Torri.

Allacci 889, Loewenberg 1718, 1721, 1723, Sonneck 577.

15 881/3

486

**GRISELDA. DRAMA PER MUSICA** Da Rappresentarsi in Monaco nel Autunno dell'anno 1723. NEL TEATRO ELETTORALE Festeggiandosi il Felicissimo GIORNO del NOME DELL'ALTEZZA SERENISSIMA ELETTORALE DI MASSIMILIANO EMANUELE Duca dell'Alta e Bassa Baviera, e del Palatinato Superiore, Elettore del Sac. Rom. Imp. Conte Palatino del Reno, Landgraviu di Leuchtenberg, &c. DEDICATO AL MEDESIMO SERENISSIMO ELETTORE, &c. Dal SERENISSIMO PRINCIPE ELETTORALE E da tutta LA SERENISSIMA ELETTORALE CASA &c.

In Monaco il di 12. Ottob. 1723.

ENRIGO TEODORO di Cöllen, Stampatore e Libraro Elettorale in Monaco.

[8], 79, [24] p., 9,5x 15,1 cm.

Drei Akte. Auf den [24] p. deutsche Inhaltsangabe. Argomento, Szenario, Rollenbesetzung. Weder der Verfasser, Apostolo Zeno, noch der Komponist, Pietro Torri, erwähnt.  
Loewenberg 1723. 17 915

487

**Das große Loos.** Eine kleine komische Oper in zwey Aufzuegen. Fuer das Herzogl. Weimarische Hof=Theater. Die Musik ist vom Herrn Capellmeister Wolf.  
Weimar, bey Carl Ludolf Hofmann. 1774.

112 p., 1 Kupfer, 9 x 15,2 cm.

Text von Friedrich Just Bertuch, der nicht erwähnt ist, nach Favarts „Le cocq de village“.

Sonneck 578.

18 601

488

**GUERRAS DO ALECRIM E MANGERONA, OPERA JOCOSERIA** Que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no Carneval de 1737.

Theatro Comico Portuguez, t. ii, Lisboa 1759, Luiz Ameno, p. 187—327, 9,5 x 14,7 cm.

Zwei Akte. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

15 775/2

489

**IL GUERRIERO IMMAGINARIO INTERMEZZO IN MUSICA A CINQUE VOCI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO VALLE** Degl' Illustriss. Sigg. Capranica **NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1783. DEDICATO ALLA NOBILTA'**  
**IN ROMA** Con Licenza de' Sup. Si vendono da Agostino Palombini Libraro in Piazza Navonna all'Insegna di Sant' ANNA.

48 p., 9 x 15,8 cm.

Zwei Teile. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Angelo Tarchi. Verfasser nicht erwähnt.

18 566

490

**HENRI IV, DRAME LYRIQUE, EN TROIS ACTES ET EN PROSE.** Par M. DE ROZOY, Citoyen de Toulouse, &c. &c. Représenté devant Leurs Majestés, à Versailles, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Vendredi 16 Décembre 1774.

A PARIS, Chez VENTE, Libraire des Menus Plaisirs du Roi & des Spectacles de Sa Majesté, au bas de la Montagne Sainte Genevieve. M.DCC.LXXIV. Avec Approbation & Permission.

[4], 77, [1] p., 12,6 x 19,7 cm.

p. [3]: „Vers au Roi, en lui présentant le premier Exemplaire imprimé de Henri IV, drame lyrique.“ Rollenbesetzung. Musik von J. P. E. Martini.

Vgl. Sonneck 591 (Aus. 1775), Loewenberg 1774.

15 157

491

**HERCULE FILANT, PARODIE D'OMPHALE. COMEDIE** Représentée pour la premiere fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Jeudi 15. May 1721.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. ii, p. [41]—86, 9,8 x 15,7 cm.

Ein Akt. Text von Fuzelier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 822.

18 000/2

492

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung von 1731, t. i, p. [115]—162. 17 961/1  
(Wird fortgesetzt)

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Verwirrung der Begriffe\*

VON HERMANN KELLER, STUTTGART

In das deutsche Schrifttum über Musiktheorie droht eine Verwirrung der Begriffe einzubrechen — oder ist schon eingebrochen —, auf die hier aufmerksam gemacht werden soll, ehe es zu spät ist, d. h. ehe sie weiter um sich greift. Meine Kritik gilt drei in den letzten Jahren erschienenen musiktheoretischen Werken angesehener Autoren, die in angesehenen Verlagen herausgekommen und mit dem Anspruch aufgetreten sind, Neues und Besseres zu bieten als die überkommene Musiktheorie: es sind die *Musikalischen Instruktionen* von Jens Rohwer, 1948 im Mösel Verlag Wolfenbüttel erschienen, das *Handbuch der Tonsatzlehre* (1. Band) von Wilhelm Keller und das *Handbuch der Formenlehre* von Helmut Degen, beide 1957 im Verlag Bosse (Regensburg) herausgekommen. Ich bemerke ausdrücklich, daß meine Kritik nicht den Inhalt dieser Werke betrifft, sondern ihre Form, ihren Stil, der Merkmale aufweist, die allen drei Werken gemeinsam sind, so daß man annehmen kann, daß dies nicht zufällig ist, sondern im Zug der Zeit liegt.

Beginnen wir mit dem Unwesentlichsten: das ist die übergroße Zahl von Abkürzungen, die besonders in den beiden erstgenannten Werken das Lesen geradezu zur Qual macht. Ich erinnere mich, daß im ersten Weltkrieg Ludendorff einmal einen Armeebefehl gegen den Unfug der Abkürzungen ausgeben ließ. Darin hieß es: „Daß I.R. Infanterie-Regiment bedeuten soll, weiß jeder — aber daß Fe-Wa Feldwebel der Wetterwarte heißen soll, das kann man nicht wissen!“ Ähnliche Empfindungen mag der Leser haben, wenn er bei Rohwer auf Abkürzungen wie HV (Hauptverschmelzklang), GT (Gebrauchstabelle) vl. S. (Verlängerte Synkope) stößt, oder bei W. Keller auf Hq (harmonische Qualität), Kq (Klangqualität), Mr (rhythmische Melie), Rm (melische Rhythmie), Mph (Monophonie), Hph (Homophonie), Ta (Tonambitus), w (Wellenton), h (Höhenwendton) usw. usw. stößt. Man ist ja stets gezwungen, so weit zurückzublättern, bis man den Ort findet, wo die Abkürzung zum ersten Mal auftritt und erklärt wird. Manche dieser Abkürzungen werden übrigens von den Autoren, nachdem sie aufgestellt sind, kaum mehr gebraucht, sind also mehr als überflüssig. Man bedenke, wie wenig Abkürzungen sich im Lauf einiger Jahrhunderte in der Musik durchgesetzt haben — etwa B.c. —, dann wird man diese Inflation tief bedauern müssen. Hoffentlich macht sie nicht Schule.

Den Abkürzungen verwandt ist eine besonders bei W. Keller hervortretende Neigung zu mathematischen Formeln für musikalische Sachverhalte. Da bedeutet z. B.  $>V$  „labilierte Indifferenz“,  $>$  „passive Indifferenz“,  $<$  „neutrale Indifferenz“. Um zu sagen, daß es von c nach e aufwärts so weit sei wie von e nach c abwärts, benutzt er die Formel

$$\mu^{(1)} : 1 = 1 : \mu^{-1}$$

für die Verallgemeinerung dieser Tautologie die Formel:

$$1 : 0 = 0 : -1$$

Die Gleichung

$$\mu^2(c) \cong \mu^{-1}(c)$$

---

\* Die Schriftleitung hält es für ihre Pflicht, der bitteren Kritik und den keineswegs leicht zu nehmenden Fragen eines verdienten Hochschullehrers Raum zu geben, um so mehr, als nicht nur die gesamte Musikwissenschaft im Augenblick von terminologischen Fragen bewegt wird, sondern auch von jeher klare Begriffe die Voraussetzung verständlichen Lehrens gewesen sind. Die Schriftleitung ist der Meinung, daß ein musikwissenschaftliches Fachblatt sich nicht schlechthin zum laudator temporis acti macht, wenn es einen ernststen Kritiker der Terminologie der Gegenwart zu Wort kommen läßt.

drückt aus, daß ein *gis* (zwei große Terzen über *c*) enharmonisch gleich ist mit dem *as*, das man erreicht, wenn man von der Oktave *c* eine große Terz abwärts steigt. Bei Rohwer finden wir  $Ri^2$  für „den *doppelmixolydischen (doppeldominantischen oder doppelrinantischen) Klang*,  $Glo^4$  für „die *Parallele des mollalterierten lydischen (subdominantischen oder gloydischen) Klangs*“ u. a. m. Schon in diesen wenigen bis hierher gegebenen Beispielen von Abkürzungen und Sigeln hat wohl der Leser eine Anzahl neuer Begriffe kennen gelernt, die ihm bisher nicht geläufig waren. Ich vermehre sie noch um einige weitere Beispiele: es gibt bei Keller „*zeitmelische, raummelische, monodische, kontrapunktische und harmonische Homophonie*“, es gibt „*zentrifugale, interpolare, evolutionäre, paralyisierende Modulation*“ usw., bei Rohwer finden wir den „*Dur-Best-Ton*“, den „*Mittenton (mtorisches moll)*“, den „*nygischen Terzton*“, den „*gloydischen Gleitton*“, den „*Hauptverwandtschaftston*“, den „*rinantischen moll-Best-Ton*“, und schließlich den „*orkrischen oder lokrischen Leitton*“, — der Leser hat soeben eine C-dur-Tonleiter in neuem Gewande an sich vorüberziehen lassen. Wir schweigen von komplizierten Bildungen wie „*glocor, glony, glocorisch, glonygisch, orgloydisch*“ u. a., das sind aber nur Vorstufen. Wissen Sie, was eine „*Spannungs-Kompensations-Artikulation*“ ist (Rohwer)? Nein? Ich auch nicht. Aber was Atmung ist? Das schon eher — aber was ist Simultanatmung? Wenn mehrere Menschen gleichzeitig atmen? Oder Sukzessivatmung? Wenn sie hintereinander atmen? Aber gar romantische Atmung? Es ist ja klar, daß auch Romantiker atmen müssen, aber ob sie das auf romantische Weise tun? Nein, Rohwer versteht unter „*Atmung*“ etwas anderes, nämlich das, was man in der seitherigen Harmonielehre eine Ausweichung (im Gegensatz zur zielstrebigem Modulation) nannte. Er erklärt die „*Romantische Atmung*“ so: „*Unter romantischer Atmung verstehen wir nämlich den klanglichen oder melodischen Ausgriff (Stultan- oder Sukzessiv-Atmung) in h v — klangliche Ausweichungen, d. h. doppel- und zwischendominantische Bildungen, sowie solche, in denen sich, wie im Neapolitaner mit zugefügter übermäßiger Quart, enharmonische HV-Klanglichkeit nahelegt*“. (Also, in a-moll z. B. kann  $d-f-gis-b$  enharmonisch =  $d-f-as-b$  gebraucht werden, was in der Romantik öfter vorkommt — so etwa würde man das in einfacherer Sprache ausdrücken können). Es möge auch die Definition des Begriffs „*Atonalität*“ bei den beiden Verfassern zum Vergleich geboten werden. Rohwer sagt, nachdem er über Polytonalität gesprochen hat: „*Über Atonalität ist in diesem Zusammenhang zu sagen, daß es nur auf saubere tonale Fixierung der melodischen und klanglichen Bildungen ankommt, um kurzschlüssig-enharmonischen Zusammenbrüchen der Zeitgestaltung und damit der Zerreißung der Zeitgestaltung und unverbundlicher Reizklanglichkeit als besonderer Domäne der Atonalität zu entgegen*.“ An einer früheren Stelle definiert er Atonalität als „*bewusste oder unabsichtliche Preisgabe des Tonalimpulses an den akustischen, wobei vorausgesetzt wird, daß jener tatsächlich unterdrückt und vergewaltigt wird*“. W. Keller: „*Wir verstehen unter Atonalität die sonanzmodale Desintegration eines Bezugfeldes. Desintegration ist nicht mit Dezentralisation zu verwechseln. Für tonale Dezentralisation haben wir ja den Begriff ‚Elliptische Tonalität‘*.“

Die gehäufte Anwendung solcher hochtrabenden Fremdworte führt besonders bei Degen zu Satzbildungen, die ich nicht weiter charakterisieren will, aber von denen ich doch wenigstens eine kleine Auswahl anführen möchte. Er teilt die gesamte Musik ein in „*Musik a priori*“ und „*Musik a posteriori*“. Diese Unterscheidung geht bekanntlich auf die in der mittelalterlichen Philosophie aufgeworfene Frage zurück, ob die „*universalia*“ „*ante rem*“ oder ob sie „*post rem*“ seien. In Degens Terminologie bedeutet die „*Musik a priori*“ eine „*Ideengestaltung aus der (sic!) göttlichen ordo*“, während die „*Musik a posteriori* aus der *ins Tonmaterial übertragenen eigenen Vorstellung heraus gebildet ist*“. Bachs Musik ist *a priori*, die von Beethoven a posteriori. „*Gleichordnung von Subjekt und Objekt oder Übergeordnetsein des Subjekts*“. Auf Musik des 16. Jahrhunderts wendet Degen diese

Antithese folgendermaßen an: „Josquin, Willaert, Clemens non Papa, Gombert und schließlich die beiden Heroen der Zeit, Andrea und Giovanni Gabrieli — um nur einige Namen zu nennen — prägen eine lineare Formung auf Grund melodisch-improvisatorischen Fortspinnungstypus, wie er auch im Archaisieren einer Moderne des 20. Jahrhunderts nicht mehr neugeformt werden kann! Er wird Repräsentation (gemeint ist Repräsentant) einer gegenreformatorischen Geisteshaltung, die noch einmal ganz zur apriorischen Ideengestaltung zurückgreift, wenn auch der Empirismus (gemeint ist: die empirisch gehandhabte Kompositionstechnik) einer, ‚objektiven Wortbehandlung‘ schon die a posteriorische Formung einbezieht.“ Ich halte es für möglich, einem gründlichen Kenner der Musikgeschichte in längeren Ausführungen auseinanderzusetzen, was Degen meint; einem Studierenden, der es erst lernen soll, für den aber dieses Handbuch geschrieben ist, müssen diese beiden Sätze völlig unverstänlich bleiben. Über Schuberts *Heidenröslein*, in dem der erste Teil in G-dur steht, während der zweite Teil nach D-dur moduliert, sagt Rohwer: „Mittelstarke perspektivische Immanenzkräfte (jawohl, so steht es da: mittelstarke perspektivische Immanenzkräfte) lassen sich schnell aufzeigen in Schuberts *Heidenröslein*. Die Ausweidung des Mittelteils in den einradig-oberquintigen Raum Mh7 bedingt zweimal eine dur-best-klangliche d-Kadenz“. Oder (Degen): „Die Dynamik als übergeordnete formende Kraft geht von der Unkontrollierbarkeit menschlichen Fühlens aus“. Über ein geistliches Konzert von Schütz sagt Degen: „Das ist Frühbarock: das ist empirisch-aposteriorische, klassizistische Gestaltung in Verbindung mit einem rationalistischen Idealismus, der sich in der Wortdeklamation primär auswirkt“. Mehrstimmigkeit heißt bei W. Keller „Phonalintegration“. Er definiert: „Unter Phonalintegration verstehen wir ein Ineinanderspiel simultaner und sukzessiver Verhältnisse, also Tonzeitraum — oder Tonraumzeitbezüge, die zu Satzformen führen, die wir im allgemeinen als ‚mehrstimmig‘ bezeichnen werden.“ Er unterscheidet dann weiterhin: Melische und harmonische Monophonie (M ph), Heterophonie, Paraphonie, Diaphonie, punktuelle Streuung (z. B. Hoquetus), flächige M ph. Bei der Homophonie (H ph) unterscheidet er: elementare H ph, 2-, 3-, 4stimmige H ph, zeitmelische H ph, räummelische H ph, monodische H ph, kontrapunktische H ph, harmonische H ph usw. Degen unterscheidet: 1) Linear-melodische Satzstruktur ohne tonzentrale vertikale Bindung: a) figürlich-konstruktiv, b) motorisch, c) improvisierend, d) motivisch expansiv, dasselbe dann in 2): Beginnende vertikale Bindung in der linearen Satzstruktur, 3) Lineare Satzstruktur fortspinnender und entwickelnder Art führt zu einer klanglichen Höhepunktsverdichtung der Gesamtstruktur (für all dies werden Beispiele aus der neuesten Musik und zwei aus der alten Musik gegeben). Ich habe diese Systematisierung von Keller und Degen nicht angeführt, um sie inhaltlich zu kritisieren (also etwa zu fragen, ob die angeführten Beispiele den Kategorien entsprechen), sondern um zu zeigen, daß sowohl bei Keller als auch bei Degen so viele aufgestellte Unterscheidungen sich gegenseitig aufheben, d. h. nicht mehr beweiskräftig sind. Die Einführung auch nur eines neuen Begriffs in die Musiktheorie ist eine verantwortungsvolle Angelegenheit, denn der Autor beansprucht damit, wenn auch ohne es auszusprechen, für diesen neuen Begriff, den er zur Erhellung eines Vorgangs in der Musik für notwendig hält, Allgemeingültigkeit. Wie sparsam sind früher die Theoretiker damit verfahren! Oder, um ein Beispiel aus der Kunstgeschichte zu nehmen: mit wie wenigen (nicht einmal neuen) Begriffen kommt Wölfflin in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* aus, und wieviel sagt er damit! Auch von Riemanns Sigeln und neuen Bezeichnungen ist ja nur ein kleinerer Teil Allgemeinbesitz geworden (T, D, S, Tp, Dp, Sp,  $\text{♯}$ , aber schon nicht mehr  $\text{♯} = \text{Tonika-Wechselklang}$ ). Wie werden wir aber in diesen drei Büchern überschüttet mit einer Menge neuer Begriffe, Definitionen, Sigeln, die zum weitaus größten Teil keine neuen Erkenntnisse bringen, sondern Allbekanntes in anderer Form darbieten! Alle drei Bücher wollen Lehrbücher sein; sie sind von Dozenten an Hochschulinstituten verfaßt und für die Studierenden der Musik in Deutschland be-

stimmt. Erfüllen sie diese Aufgabe? Erfüllen sie die weitere: der Musikwissenschaft auf dem Gebiet der Musiktheorie neue Erkenntnisse zuzuführen? Die letztere Frage möchte ich nicht von vornherein (fast hätte ich geschrieben: a priori) verneinen. Aber wie viele Hüllen müssen, eine nach der andern, entfernt werden, bis nach vollzogener Entwicklung der „Kern melodischer Wissenschaft“ zu Tage kommt! Weiter: Sind derartige Werke geeignet, dem Ansehen der deutschen Musikwissenschaft und Musik in der Welt zu dienen? Diese Frage ist sehr ernst gemeint, und aus diesem Grund habe ich mich auch hier eines satirischen oder polemischen Tons enthalten, den ich so leicht hätte anschlagen können, denn es war mir oft *difficile, satiram non scribere*. Das Fachgebiet der Musiktheorie galt früher als langweilig, trocken, aber es war ehrlich. Muß nicht im Namen unserer Wissenschaft schon gegen den Stil dieser Werke Einspruch erhoben werden?

## Die Entwürfe zu Mendelssohns Violinkonzert e-moll

VON HANS CHRISTOPH WORBS, BERLIN

Unter den Mendelssohn-Autographen der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin findet sich auch ein Band bisher unausgewerteter Skizzen und Entwürfe. Zwei Entwürfe zum ersten Satz des e-moll-Violinkonzerts, von denen der erste allerdings nicht so weit gediehen ist wie der fast den gesamten Satz umfassende zweite, erwecken dabei besonderes Interesse. Beide Entwürfe sind in einem geringstimmigen Klaviersatz notiert. Nur an vereinzelten Stellen finden sich Instrumentationshinweise.

Es ist bekannt, daß Mendelssohn oft Jahre hindurch an einer Komposition feilte, bis er sie der Öffentlichkeit übergab. Sein langjähriger Freund Ferdinand Hiller berichtet, daß so manche Platte gänzlich umgestochen werden mußte, wenn der kritisch Gesinnte noch während des Druckes eine Verbesserung wünschte, daß einmal bei der Komposition eines Chorliedes nicht eine einzige von zwanzig vorliegenden Versionen den Meister befriedigen konnte<sup>1</sup>. Erst vier Jahre nach seinem Tode wurde aus diesem Grunde die *Italienische Sinfonie*, deren *Saltarello-Finale* Mendelssohn nie ganz zufrieden stellte, als Partitur veröffentlicht, und erst nach tiefgreifender Umarbeitung fanden Kompositionen wie der *Elias* oder *Die erste Walpurgisnacht* ihre endgültige Gestalt.

Auch das e-moll-Violinkonzert, das Mendelssohns Freund Ferdinand David am 13. März 1845 im Leipziger Gewandhaus zur ersten Aufführung brachte, ist nicht die Frucht spontaner Einfälle. „*Ich möchte Dir wohl auch ein Violinkonzert machen für nächsten Winter; eins in e-moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe läßt*“, schrieb Mendelssohn schon am 30. Juli 1838 an Ferdinand David<sup>2</sup>.

Liebevoll drängte der Freund: „*Ich verspreche Dir es so einzuüben, daß sich die Engel im Himmel freuen sollen*“<sup>3</sup>. Doch Mendelssohn zögerte: „*Brillant willst Du's haben, und wie fängt unsereins das an?*“<sup>4</sup> Für Jahre trat die Realisierung des Vorhabens zurück. Erst im Sommer des Jahres 1844 reifte in Bad Soden das Werk seiner Vollendung entgegen. Doch selbst noch im Winter 1844/45 feilte Mendelssohn an seinem neuen opus. Von Frankfurt am Main aus wandte er sich in dem Brief vom 17. Dezember 1844 an Ferdinand David: „*Auch in der Prinzipalstelle sind manche Änderungen, und, wie ich hoffe, Verbesserungen. Über all das hätte ich nun gar zu gern Deine Meinung, ehe ich es der unwiderruflichen Öffentlichkeit übergebe*“<sup>5</sup>. Mendelssohn hatte unter anderem eine neue Kadenz geschrieben. „*Mir gefällt sie sehr viel besser. Ist sie aber auch spielgerecht und recht geschrieben?*“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ferdinand Hiller: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*; Köln 1878, S. 132/33, 141.

<sup>2</sup> Julius Eckardt: *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*; Leipzig 1888, S. 94.

<sup>3</sup> Eckardt, Brief vom 3. 8. 1838, S. 97.

<sup>4</sup> Eckardt, Brief vom 24. 7. 1839, S. 118.

<sup>5</sup> Eckardt, S. 224/25.

Allen von David unterbreiteten Änderungsvorschlägen hat Mendelssohn zugestimmt. Wie Joseph Joachim seinen Freund Johannes Brahms bei der Komposition von dessen Violinkonzert eingehend in geigentechnischen Fragen beriet, hat auch David im Gedankenaustausch mit Mendelssohn in technischen Fragen Einfluß auf die Gestaltung des Geigenparts gewonnen. Bei der endgültigen Formung der thematischen Einfälle dürfte jedoch Mendelssohn selbst das entscheidende Wort gesprochen haben. Sowohl das Hauptthema als auch der Seitengedanke und das zweite Thema des ersten Satzes haben, wie die Entwürfe zeigen, erst in der letzten Fassung die uns vertraute Form gewonnen.

Durch das mit einem größeren Notenwert hervorgehobene  $g'''$  wird in der ersten Fassung des hier auf dem vierten Viertel des zweiten Taktes einsetzenden Hauptthemas eine Stauung hervorgerufen, die einen melodischen Fluß von vornherein unterbindet.



Schon die zweite Fassung ist der endgültigen Gestalt des Themas nähergekommen. Nur die rhythmische Schärfe der punktierten Werte ist einer noch gesanglicheren Führung der Melodiestimme gewichen.



Blaß, floskelhaft in der Kadenz, etwas unbeholfen in der tongetreuen Wiederholung der ersten zwei Takte mutet der Seitengedanke im ersten Entwurf an.



Die in sich gerundete und erfüllte gesangvolle Melodieführung, die in der endgültigen Form des Konzerts trotz der Reduzierung auf vier Takte weiter ausschwingt als im ersten Entwurf, ist hier noch nicht gefunden.



Wie in der letzten Fassung erhebt sich auch im zweiten Entwurf (der erste war noch nicht bis zu dieser Stelle gediehen) das zweite Thema über einem Orgelpunkt auf g.



Doch wie weich und gesangvoll fließt gegenüber dieser etwas spröden, scharf durchschnittenen Melodieführung das Thema in der endgültigen Fassung!



Selbstverständlich beschränkt sich der Unterschied der beiden Entwürfe zur endgültigen Fassung des Konzerts nicht nur auf die Thematik. So ist zum Beispiel die Fortspinnung des zweiten Themas in der letzten Fassung — um mehr als zehn Takte gekürzt — geformter, fester als die frei schweifende, improvisatorischere Fortspinnung des zweiten Entwurfs. So hat Mendelssohn, wahrscheinlich um einer rhythmischen Gleichförmigkeit aus dem Wege zu gehen, vor dem Einsatz des zweiten Themas die bereits am Anfang des Satzes hervortretenden Triolen des Geigenparts durch eine Achtelbewegung ersetzt. Besonders aufschlußreich aber ist die im einzelnen belegte Arbeit an der Thematik. Anders als Beethoven oder Brahms, die sich bei der letzten Formung ihrer musikalischen Gedanken um Kürze und Prägnanz bemühten, ähnlich wie Schubert, der, in Tönen schwelgend, erste thematische Einfälle auszuweiten liebte, gestaltete Mendelssohn in der letzten Fassung des Violinkonzerts seine Themen kantabler, weiter ausschwingend als in den oft etwas spröde anmutenden Entwürfen.

### *Rätsel um einen Beethoven-Brief*

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Dieser Artikel hätte eigentlich einen anderen Titel und einen anderen Inhalt haben sollen. Er war bestimmt, den Text eines lücken- und fehlerhaft veröffentlichten Beethoven-Briefes klarzustellen. Statt dessen bleibt hauptsächlich zu berichten, welche seltsamen Umstände — außer einigen unbewältigten Schwierigkeiten der Entzifferung — das ursprüngliche Vorhaben vereitelten. Was davon im folgenden in kurzer Zusammenfassung erzählt wird, handelt von einer Korrespondenz, die sich über anderthalb Jahre erstreckte.

Der betreffende Brief, der an den Verlag Schott gerichtet ist, wurde — zum ersten Mal, soweit feststellbar — in dem von der GEMA herausgegebenen Buch *Musik und Dichtung, 50 Jahre Deutsche Urheberrechtsgesellschaft*, München 1953, veröffentlicht, und zwar die erste und letzte Seite in Faksimile, der ganze Brief in Umschrift, mit dem Vermerk „Nach Vorlagen aus dem Archiv des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz“.

Da die Umschrift eine Reihe von Lücken (nicht entzifferte Worte), nur versuchsweise entzifferten Worten und offensichtlichen Lesefehlern enthält, bat ich den Verlag Schott um eine Photokopie des Briefes. Die Antwort lautete, daß „die sämtlichen Briefe (Beethovens an den Schottverlag) durch den letzten Schott im Jahre 1874 durch letztwillige Verfügung der Mainzer Stadtbibliothek übereignet“ worden seien. Gleichzeitig wurde mir freundlicherweise eine Abschrift „bzw. eine Übersetzung“ des fraglichen Briefes aus dem Schottischen Archiv übersandt. Das half nicht weiter, da auch diese Abschrift Lücken und fragliche oder falsche Lesarten aufweist und überdies in Einzelheiten von der gedruckten Umschrift abweicht.

Eine wiederholte, durch Karl H. Wörner liebenswürdigerweise unterstützte Anfrage über das Autograph bei der Mainzer Stadtbibliothek ergab schließlich, daß der gesuchte Brief dort nicht vorhanden ist.

Die daraufhin vorgenommene Erkundigung bei der Pressestelle der GEMA, woher die Vorlage für ihre Veröffentlichung stamme, wurde zunächst aufschiebend beantwortet: ein Bescheid bedürfe noch mehrerer Rückfragen; und eine Erinnerung an den in Aussicht gestellten Bescheid wurde — an den Schott-Verlag weitergeleitet.

Daraufhin teilte mir der Verlag Schott mit, es habe sich inzwischen herausgestellt, daß Herr Friedrich, der Redakteur des GEMA-Buchs, die Druckvorlage tatsächlich vom Verlag Schott erhalten habe, es lasse sich jedoch nicht mehr feststellen, woher sie beschafft worden sei. Danach mußte das Autograph, wie ich nun an Ludwig Strecker schrieb, entweder entwendet worden oder noch im Schottischen Archiv aufzufinden sein. Eine Antwort von Strecker persönlich brachte eine überraschende Aufklärung: nicht das Original des Briefs, sondern eine Photokopie stammte aus dem Verlagsarchiv. Das Autograph war lange vor dem zweiten Weltkrieg dem Verlag Schott aus Sachsen angeboten worden, ohne daß eine Einigung über den Erwerb erfolgt war. Der Name des damaligen Eigentümers war Strecker nicht mehr erinnerlich. Die Photokopie sei ohne sein Vorwissen, in der Annahme, daß das Autograph sich in der Mainzer Stadtbibliothek befinde, der GEMA zur Verfügung gestellt worden. Erstes Rätsel (dessen Lösung allerdings nur noch akademische Bedeutung hat): Wie ist ein einzelnes Stück der Beethoven-Briefe an Schott in fremde Hände gelangt? Es muß schon frühzeitig durch eine Versteigerung oder in eine größere Sammlung gegangen sein, denn es trägt am Kopf in dicker lateinischer Handschrift die Registrierung „Nr. 3958. Ludwig Beethoven. Berühmter Musicus u. Tonsetzer in Wien... [?]Künstler=Lex.“ Zweites Rätsel: Wo befindet sich das Autograph jetzt?

Da nicht abzusehen ist, ob oder wann diese Frage beantwortet wird, mußte wenigstens die von der GEMA benutzte Photokopie bzw. eine Reproduktion davon beschafft werden; denn die Faksimiles der beiden Briefseiten in *Musik und Dichtung* sind sehr unendlich, und vor allem ist ja, wie schon erwähnt, das Mittelstück des Briefes überhaupt nicht reproduziert.

Obwohl Herr Maahn von der GEMA mich schon auf den schlechten Zustand der benutzten Vorlage vorbereitet hatte, wurden doch meine schlimmsten Befürchtungen übertroffen, als ich vom Verlag Schott auf meine Bitte die Photokopie der „Originalkopie“ erhielt. Vermutlich hat die Originalkopie (an deren von Anfang an schlechten Zustand Maahn sich erinnerte) durch die Reproduktion noch gelitten, denn die Photokopie — „das Alleräußerste, was wir herausbekommen haben“, wie Strecker schrieb — ist noch viel weniger brauchbar als das Faksimile; ganze Zeilen sind fast ausgewischt. Die unangenehmste Überraschung aber: das Mittelstück fehlt; der Verlag Schott besitzt nur die Photokopie der beiden Seiten, die in *Musik und Dichtung* faksimiliert sind! Damit entfällt die Möglichkeit, die Umschrift der mittleren Briefseite nachzuprüfen bzw. Lücken der Übertragung auszufüllen.

Immerhin ergab sich noch ein neues Rätsel: Die gedruckte Umschrift in *Musik und Dichtung* und die aus dem Archiv des Schott-Verlags stimmen, wie erwähnt, an mehreren

Stellen nicht überein. Das erklärt sich ohne weiteres für die erste und letzte Seite; aber woher kommen Abweichungen in der Umschrift der mittleren Seite? Hans Eberhard Friedrich antwortete mir auf meine Anfrage, er habe die Vorlage von Schott erhalten, eine andere Quelle kenne er nicht. Sollten Versehen in der mir übersandten Abschrift unterlaufen sein?

Die weiteren Rätsel geben teils Beethovens Handschrift, teils die Beschaffenheit des Faksimiles auf. Möglicherweise beeinträchtigen die Ausbleichung von Schriftzügen und der Verderb des Papiers die Lesbarkeit im Autograph weniger als in der Reproduktion. In mehreren Fällen, in denen das Faksimile uns im Stich läßt, wäre denkbar, daß das Autograph, wenn es zutage treten sollte, helfen könnte. Der eine Fall betrifft das Datum des Briefs. Vor dem eindeutig lesbaren „8ten März 1820“ steht in blasserer Schrift ein Charakter, der wie ein lateinisches E aussieht. Er bedeutet bestimmt keine „2“ (28ten), wie die Umschrift ihn wiedergibt. Auf der letzten Seite ist die erste von zwei „Palimpsest“-Zeilen, d. h. solchen, in denen Beethoven den ursprünglichen Text mit anderen Worten überschrieben hat, im Faksimile unleserlich, während das Autograph vielleicht erlauben würde, die Stelle besser zu entwirren, als dies in der fragwürdigen gedruckten und in der eher einleuchtenden Schottischen Umschrift geschehen ist.

Der Brief beginnt mit der Mitteilung, daß der König von Preußen die Widmung der „Sinfonie in D moll mit Chören“ genehmigt habe. Daß Beethoven wußte, wie man „Moll“ schreibt, dürfte wohl niemand bezweifeln. Trotzdem gibt die Umschrift „D mol“ — weil das zweite l — wie auch das „m“ des folgenden Wortes „mit“ — nahezu unlesbar verlöscht ist.

Sonst enthält die Umschrift der ersten Seite außer zwei weiteren harmlosen Lesefehlern nur einen sinnentstellenden: Beethoven schreibt nicht „Sie können also schon auf's Titelblatt drucken u. die übrigen embleme [folgende Seite:] der königlich preußischen . . .“, sondern: „Sie können also schon auf's Titelblatt die kön. (= königlichen) u. die übrigen embleme“.

In der gedruckten Umschrift der letzten Seite ist — im Gegensatz zu den korrekten Versionen der Schottischen — zweimal das Zeichen # für „Dukaten“ fortgelassen und statt „ein quartett“ fälschlich „mein“ gelesen. Die Versuche, den Gegenstand einer Sendung zu deuten, für die Beethoven mit anscheinend abgekürzten Bezeichnungen dankt, sind in beiden Umschriften unbefriedigend. Meine Hoffnung, einen Anhaltspunkt, um was es sich handeln könne, in einem vorhergehenden Brief von Schott an Beethoven zu gewinnen, zerschlug sich durch die Mitteilung von Strecker, daß die Briefentwürfe, die damals als Kopien dienten, nicht mehr vorhanden seien.

Eine geradezu groteske Fehldeutung aber läßt sich berichtigen. In der Schottischen Umschrift (deren zweite zur Wahl gestellte Lesart noch verstümmelt in die gedruckte Umschrift übernommen ist) lautet ein Satz: „Apollos Söhne sind etwas schwer zu verstehen, wie schon Horne in dem Liede darstellt [heißt vielleicht auch: wie schon Horner in den Händen darstellt].“ Statt „verstehen“ dürfte „versöhnen“ zu lesen sein — wie denn der folgende Satz beginnt „Zur Sühne sind 3 Fuder Johannesberger zu schicken“ — nach „versöhnen“ aber schrieb Beethoven: „wie schon Homer in der Iliade darstellt“. (Auf welche Stelle des Epos sich das bezieht, mag ein guter Homer-Kenner ausfindig machen.)

Offene Fragen bleiben dann noch der Schluß des Briefs, wo dem Sinne nach ein Infinitiv fehlt, und natürlich die nicht oder nur versuchsweise entzifferten Stellen im mittleren Teil des Briefes.

Um den Leser für die mit dem Verfasser mitgefühlte Enttäuschung wenigstens etwas zu entschädigen, sei der Wortlaut des Briefs, soweit er bis jetzt feststeht oder — was die mittlere Seite angeht — richtig zu sein scheint, hier wiedergegeben. (Die Querstriche im Text bezeichnen den Anfang einer neuen Seite.)

[?] Wien

[?] 8ten März

1820

Euer Wohlgebohren!

Heute erhalte ich durch den preussischen Gesandten allhier, daß S. Königliche Majestät genehmigen, ihnen allerhöchst die Sinfonie in D moll mit chören zu widmen. Sie können also schon auf's Titelblatt die kön. u. die übrigen embleme / der königlich preussischen . . . [?] u. ausführen lassen, damit kein Verstoß sondern ein wohlgebildetes Titelblatt erscheine. — Die Metronomisierung sowohl der Messe als Sinfonie u. quartett nächstens. . . [?] würde ich vielleicht ein neues quartett geben können [;] so wenig ich gewiss / um des Honorars wegen schreibe, so erfordern doch meine Umstände hierauf rücksicht zu nehmen, was aber nun, wenn ich auf meinen Brief wo ich 60 # für ein quartett verlangte, noch die Antwort zu erhalten habe!! Da wirklich die so grosse Konkurrenz das Honorar noch höher bestimmt hat!! — ich will . . . [?] daß ich jetzt für ein solches quartett mindestens 80 # in Gold erhalte. Für die überschiedten . . . [?] meinen verbindlichen Dank — Apollons Söhne sind etwas schwer zu versöhnen, wie schon Homer in der Iliade darstellt. Zur Sühnung sind 3 Fuder Johannesberger zu schicken u. auf jedem Fass muss sich ein Bachant

ihr

Ergebenster

Beethoven

## Bemerkungen zum Mittelsatz von Chopins Klavierkonzert op. 2 1

VON KARL RICHARD JÜTTNER, BERLIN

Fast alle Biographen Chopins sind der Ansicht, daß der Meister zur Komposition des Mittelsatzes des f-moll-Konzerts op. 21 durch die Liebe zu der Sängerin Konstantia Gladkowska inspiriert worden sei. So schreibt Adolf Weissmann in seinem *Chopin* (S. 30): „Über dem f-moll-Konzert schwebt als guter Geist sein Ideal. Ihm dient er bereits seit einem halben Jahr treu, ohne mit ihm zu sprechen, von ihm träumt er, seinem Andenken gilt das Adagio.“ Hugo Leichtentritt sagt (S. 40): „Der zweite Satz, *Larghetto*, ist eins der Stücke von ‚surprenante grandeur‘, von denen Liszt spricht. Constantia Gladkowska inspirierte das Stück: ‚In Gedanken bei diesem holden Wesen komponierte ich das Adagio in meinem neuen Konzerte...‘.“ Paul Egert Friedrich Chopin schreibt (S. 72): „So entsteht zum Gedenken an seine schwärmerisch geliebte Konstanze Gladkowska das wundervolle Adagio im f-moll-Konzert . . .“.

James Huneker *Chopin der Mensch / der Künstler* (Ausgabe 1921, S. 254), neigt wohl auch dazu, indem er schreibt: „ . . . das f-moll-Konzert trägt eine Widmung an die Gräfin Delphine Potocka. Die letztere Zueignung zeigt, daß er in Gegenwart der entzückenden Potocka auch sein einziges Ideal vergessen konnte.“ (Gemeint ist mit diesem Ideal Konstantia Gladkowska). In der Besprechung des f-moll-Konzerts heißt es bei Herbert Weinstock (S. 256): „Der zweite, *Larghetto* überschriebene Satz gehörte nach Chopins eigenen Worten (Brief an Titus Wojciechowski vom 3. Oktober 1829) seinen Gedanken an Konstantia Gladkowska.“ Selbst Alfred Cortot schreibt in dem 1954 erschienenen Buch *Chopin Wesen und Gestalt* (S. 55): „Es könnte sein, daß ich — zu meinem Unglück — ein Ideal hätte, dem ich seit sechs Monaten treu diene, an das ich nicht das Wort zu richten wage, von dem ich unablässig träume und dessen Andenken das Adagio meines Konzertes gewidmet ist.“

Der Zweck dieses Beitrages ist, den Quellen und Spuren nachzugehen, ob wirklich die Konservatoriumsschülerin Gladkowska gleichsam die Initialzündung zum *Larghetto* in op. 21 war oder gewesen sein könnte. Ich möchte zunächst noch einmal den Auszug aus dem Briefe

vom 3. Oktober 1829 (Scharlitt: *Chopins gesammelte Briefe*, S. 59) wiedergeben: „Du wirst gewiß selbst die Notwendigkeit meiner Rückkehr nach Wien einsehen. Doch wahrlich nicht um Fräulein Blahetkas willen, von der ich Dir, wie ich glaube, geschrieben habe. Sie ist eine junge, hübsch spielende Person. Besitze ich doch — vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal, dem ich, ohne mit ihm zu sprechen, bereits ein halbes Jahr treu diene, von dem ich träume, zu dessen Andenken ich das Adagio zu meinem neuen Konzerte komponiert habe . . .“. (Ich halte mich möglichst an Chopins Briefe als die beste Quelle während der Entstehungszeit seiner Klavierkonzerte.)

Am Warschauer Konservatorium war der kollegiale Verkehr der männlichen und weiblichen Schüler sicherlich ganz anders, als man es sich heute vorstellt. Daß ein junger Mann von 20 Jahren, wie es Chopin 1829 war, als sein op. 21 entstand, seine Blicke auf junge Damen richtete, ist selbstverständlich, aber daß er sich seiner Angebeteten nicht selbst näherte, sondern erst nach seinen Erfolgen in Wien im Herbst 1829 über seine Freunde, vornehmlich über Titus Wojciechowski, ist uns heute unverständlich. Chopin hat die Gladkowska nach seinem Brief vom 3. 10. 1829 (Scharlitt, S. 29) nur schwärmerisch verherrlicht, aber nach den damaligen Anstandsregeln nie versucht, mit ihr zu sprechen. Ganz anders war seine Einstellung jungen Damen gegenüber, wenn sie ihm vorgestellt worden waren, wie die 20jährige Pianistin Blahetka in Wien. Seine Liebe fing damals schnell Feuer, mit Mut und Freude suchte er der Damenwelt in Wien zu gefallen, wie der Brief vom 12. September 1829 (Scharlitt, S. 56) zeigt. Sogar nach seiner Rückkehr aus Wien dachte er noch an Fräulein Blahetka, aber die Gladkowska stand einen Monat später in der Heimat dem liebehungrigen jungen Mann viel mehr vor Augen als ein halbes Jahr vorher. Als Chopin von seiner erfolgreichen Konzertreise aus Wien zurückkehrte, trachtete er danach, durch Konzerte in der Heimat der breiten Öffentlichkeit, und damit auch seiner angebeteten Geliebten, Beweise seiner Kunst zu zeigen. Er ließ den Plan, noch einmal nach Wien zu reisen (Scharlitt, S. 59), fallen und strebte danach, in der Heimat mit einem Klavierkonzert zu debütieren. Da op. 21 im wesentlichen während der letzten Studienzeit im Frühjahr 1829 fertiggestellt war, mußte er sein Augenmerk darauf richten, seinem Konzert den letzten virtuosen Schliff zu geben. Aus seinem Brief vom 20. Oktober 1829 sieht man aber, daß er seine Zeit nicht völlig darauf verwandte, op. 21 zu vollenden: „Mein Konzert-Adagio wurde von Elsner gelobt. Er sagte, es sei etwas Neues darin, über das Rondo aber will ich noch von niemandem ein Urteil hören, denn ich selbst bin damit noch nicht ganz zufrieden.“ Wenn Chopin das Adagio in einem Atemzuge mit dem Rondo nennt, so ist unzweifelhaft op. 21 gemeint. M. E. kann in dem Schreiben vom 3. Oktober nur das Adagio zum e-moll-Konzert gemeint sein, wie auch Scharlitt (S. 29, Fußnote) schon bemerkt hat. Karasowski stimmt dieser Auffassung bei, nur Leichtentritt bestreitet sie (S. 135, Fußnote 23). Es kann nach dem Schreiben vom 3. Okt. 1829 (Scharlitt, S. 59) gar nicht zweifelhaft sein, daß Chopin das Adagio zu seinem Konzert op. 11 gemeint hat, denn es heißt an dieser Stelle „Zu meinem neuen Konzert“. Dieser Wendung wird von den oben zitierten Biographen keinerlei Bedeutung beigelegt und Cortot läßt das Wort „neuen“ überhaupt in der von ihm angeführten Briefstelle fort. Gerade dieses Wort ist die wichtigste Quelle und gibt am besten darüber Aufschluß, in welcher Komposition Chopin sein Ideal verherrlicht hat. Auch an anderen Stellen gebraucht er, wenn er das e-moll-Konzert erwähnt, das Wort „neu“ (Scharlitt, S. 72, S. 74).

Das Adagio op. 21 ist m. E. ein wunderbares Nocturne, dessen Neuartigkeit von Elsner wohl in dem Rezitativ zwischen Klavier und Orchester bemerkt worden ist. Chopin selbst äußert sich nirgends darüber. Dagegen spricht er sich später (Scharlitt, S. 78) zum Adagio op. 11 ausführlich darüber aus, durch welche Eindrücke er beeinflusst worden ist, dieses Adagio zu schreiben. Dabei verrät er, daß ihm beim Entwurf der ganzen Komposition durch die Augen etwas ins Herz geraten sei, das dort drückt „vielleicht in ganz verkehrter

Weise — obwohl ich es gern habe und lieblose“. Denn im Mai 1830 bemerkte er wohl, daß sich seine Angebetete mit ihrer Freundin, der Sängerin Wolkow, von russischen Offizieren den Hof machen ließ. Aber Chopin konnte sich innerlich noch nicht von ihr losreißen, sondern strebte mit allen Kräften darnach, daß das Konzert op. 11 bei seinem Abschied aus Warschau unter Mitwirkung der beiden Sängerinnen gegeben wurde. Besser vorbereitet mit kleinen Orchesterproben, als die Konzertabende mit op. 21 am 17. und 22. März 1830, wurde op. 11 am 11. 10. 1830 zum ersten Male öffentlich aufgeführt, und alles verlief zur größten Zufriedenheit.

### Marcello: A. oder B.?

VON ERNEST T. FERAND, NEW YORK

Die von Albert Van der Linden<sup>1</sup> behandelte Frage, welcher der beiden Marcelli, A (Alessandro) oder B (enedetto), der Komponist des von J. S. Bach als Klavierkonzert (BWV 974) bearbeiteten Oboenkonzerts gewesen sei, hat auch bei mir einen wunden Punkt berührt. In meiner Sammlung *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*<sup>2</sup> hatte ich den langsamen Mittelsatz dieses Konzerts in der verzierten Fassung Bachs mit der darübergestellten schlichten Oboenstimme des Originals wiedergegeben<sup>3</sup> und als dessen Komponisten Benedetto Marcello genannt.

Damals war mir die wenig beachtete und offenbar auch Van der Linden nicht bekannte Mitteilung *A Little Bach Discovery* von Frank Walker<sup>4</sup> noch nicht zu Gesicht gekommen, in der dieser auf Grund des gleichen, auch von Van der Linden herangezogenen Beweismaterials schon damals festgestellt hat, daß der Komponist des fraglichen Oboenkonzerts nicht Benedetto Marcello, sondern dessen Bruder Alessandro gewesen sein muß. Dieser Sachverhalt kann heute wohl kaum mehr angezweifelt werden<sup>5</sup>.

Übrigens soll sich laut Mitteilung von Putnam Aldrich<sup>6</sup> eine Handschrift des Oboenkonzerts von Marcello in Bologna, Biblioteca Musicale „G. B. Martini“ befinden (oder befunden haben); ich selbst konnte trotz eifrigster Mithilfe von Napoleone Fanti und Luigi Fernando Tagliavini, den Leitern der Bibliothek, anlässlich eines Besuchs in Bologna im Jahre 1955 eine solche nicht finden.

### Herstellung leicht ansprechender Streichinstrumente

VON ERNST ROHLOFF, LÜBECK

Drei Eigenschaften stehen im Vordergrund bei der Beurteilung eines Streichinstruments: Klangcharakter, Tragfähigkeit und Ansprache. Während über den Klangcharakter der Geschmack weitgehend entscheidet, die Tragfähigkeit nur vom Hörer beurteilt werden kann, vermag der Spieler über die Ansprache eines Instruments sehr sicher sein Urteil zu fällen. Er empfindet sofort, ob ein Instrument leicht anspricht, denn nur das sofortige, schlackenfreie Hervorquellen der Töne unter dem Bogen ermöglicht ein sauberes Spiel eines schwierigen Musikstückes.

Um ein leicht ansprechendes Instrument herzustellen, wurde folgender Weg eingeschlagen: Ein neu gebautes Instrument wurde zunächst mit zu starken Platten zusammengeleimt und

<sup>1</sup> Jahrgang XI, 82 f. dieser Zeitschrift.

<sup>2</sup> „Das Musikwerk“, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Köln 1956.

<sup>3</sup> Nr. 32, S. 128 f. mit Bemerkungen und Quellennachweisen auf S. 17/b und 162/b.

<sup>4</sup> In *Music & Letters* XXXI (1950), S. 184.

<sup>5</sup> Laut Feststellung von Bernhard Paumgartner (*Nochmals „Zur Frage J. S. Bach—Marcello“*, Die Musikforschung, Jg. XI, S. 342) ist das Oboenkonzert Alessandro Marcellos bei Jeanne Roger 1716 erschienen.

<sup>6</sup> In *The Musical Quarterly* XXXV (1949), S. 33 f.

spielfertig gemacht. Der Klang war schlecht, zu hell, nâselnd, die Ansprache war meist schwierig, nur mit Mûhe konnte man schnellere Tonfolgen zum Klingen bringen. Nun wurde von dem Instrument die Decke wieder vorsichtig abgelöst und von der Innenseite der Decke (damit die äußere Wölbung die gleiche blieb) eine dünne Holzschicht mit der Ziehklänge entfernt. Um im weiteren Verlauf der Versuche ein sich vielemals wiederholendes Aufleimen und Ablösen zu vermeiden (der Boden blieb immer an den Zargen festgeleimt), wurde die Decke wieder auf die Zargen gelegt und mit etwa neun (beim Cello mehr) leichten Stahlklammern festgeklammert. In der Gegend, in der beim Spielen die linke Hand bei höheren Lagen den Instrumentenkörper berührt, ferner dort, wo das Kinn beim Spielen liegt, sowie in den Einbuchtungen zwischen den Ecken wurden keine Klammern angesetzt, um das Spielen nicht zu erschweren. Die Klammern wurden an den Stellen, wo sie auf Decke und Boden auflagen, mit einem Lederschutz versehen. So konnte man in kurzer Zeit das Instrument wieder spielfertig machen. Eine Verschiebung der Decke trat im allgemeinen nicht ein, da die kleinen Unebenheiten, die sich beim Ablösen der Decke auf Zargen und Decke gebildet hatten, dies verhinderten. Der Klang des Instruments wurde durch die Klammern im allgemeinen nicht beeinflußt, man mußte aber darauf achten, daß Decke und Zargen überall zwanglos gut aufeinander paßten und daß die Klammern nur dort Decke und Boden berührten, wo von innen die Zargen und Reifchen dagegedrückt, also entsprechend der Befestigung eines Kinnhalters. Stellte sich nun beim Spiel dieses so zusammengeklammerten Instruments heraus, daß die Ansprache besser geworden war, so wurde von der Innenseite der Decke wieder eine dünne Holzschicht entfernt, und so fort, bis die Ansprache schlechter wurde. Darauf wurde vom Boden eine dünne Holzschicht entfernt, und die Ansprache besserte sich sofort wieder. Man mußte also jeweils zur anderen Instrumentenplatte übergehen, wenn die Fortnahme von Holz von der einen Platte zu einer Verschlechterung der Ansprache geführt hatte. So wurde allmählich eine normale Plattenstärke erreicht und damit bei bester Ansprache auch ein guter Klangcharakter<sup>1</sup>. Das Erstaunliche war, daß sich bereits bei viel zu stark gehaltenen Decken und Böden eine gute Ansprache erzielen ließ. Die Ansprache eines Instruments ist demnach nicht oder nur wenig von den absoluten Stärken der Platten abhängig, wohl aber von dem Verhältnis, in dem die Stärken der Platten zueinander stehen.

Da die Platten von innen her in der Stärke verändert wurden, konnten auch lackierte Instrumente in der Ansprache geändert werden. Sehr eindrucksvoll war z. B. der Erfolg an einer schwer ansprechenden Geige, die sich seit Jahrzehnten im Besitz des Verfassers befand. Nur zweimal wurde vom Boden eine sehr dünne Holzschicht entfernt, und die Ansprache wurde sehr gut. Der Klangcharakter und die Tragfähigkeit änderten sich dabei nicht.

Gelegentlich wurde mit Erfolg auch von außen her Holz fortgenommen, wie bereits Hansen<sup>2</sup> vorgeschlagen hat und wie es z. B. Meinel<sup>3</sup> mit anderem Ziel getan hat. Auch gelang es, mit feinen Feilen an verstellbaren langen Griffen durch die F-Löcher hindurch Stärkeänderungen der Platten und damit Anspracheänderungen zu erzielen.

Die Wirkung örtlicher Stärkeänderungen auf Klang und Ansprache wurden ebenfalls geprüft. Als sehr günstig erwies es sich z. B., den Boden zwischen Stimme und Unterklotz

<sup>1</sup> E. Rohloff: *Der Klangcharakter altitalienischer Meistergeigen* in Zeitschrift für angewandte Physik, Springer-Verlag Berlin-Göttingen-Heidelberg und J. F. Bergmann München 1950, Bd. 2, S. 145—150.

— *Der Klangcharakter altitalienischer Meistergeigen* in Zeitschrift für Naturforschung, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung Wiesbaden 1948, Bd. 3 a, S. 184—185.

<sup>2</sup> Ch. J. Hansen: *Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschungen im Klavier- und Geigenbau* in ZfMw, Verlag Breitkopf und Härtel Leipzig 1922/23, Bd. 5, S. 430—432.

<sup>3</sup> H. Meinel: *Über die Beziehungen zwischen Holzdicke, Schwingungsform, Körperamplitude und Klang eines Geigenkörpers* in Elektrische Nachrichtentechnik, Verlag J. Springer, Berlin 1937, Bd. 14, S. 119—134.

etwas dünner zu halten als zwischen Stimme und Oberklotz, was Stradivari offenbar des öfteren getan hat, wie aus den Zahlenangaben von Möckel-Winkel<sup>4</sup> hervorgeht.

Bei Instrumenten, die aus Holz hergestellt waren, das entsprechend Erfahrungen der Geigenbauer als schlecht zu beurteilen war, wurde die erzielte Ansprache auf den beiden tiefen Saiten nicht so gut wie bei gutem Holz, was im Hinblick auf Ungleichmäßigkeiten der Elastizität, inneren Reibung, Dichte usw.<sup>5</sup> verständlich zu sein scheint. In diesen Fällen wirkten sich Stärkeänderungen der Zargen, ja sogar des Halses, günstig auf die Ansprache und den Klangcharakter aus. Ganz entscheidend konnten Ansprache und Klangcharakter solcher fehlerhaften Geigen dadurch geändert werden, daß an geeigneten Stellen der Innenseiten von Decke und Boden dünne Rippen angeleimt wurden, deren günstigste Stellen durch Befestigung mit Klebwachs ausprobiert wurden.

Schließlich fiel auf, daß trotz der erheblichen Stärkeänderungen, die die Instrumente im Laufe der Behandlung erfuhren, ein Teil des Klangcharakters unverändert offenbar durch die Holzstruktur gegeben ist, daß also z. B. eine Geige, die mit zu starken Platten bereits weichen und dunklen Klangcharakter hat, nicht hell und strahlend klingen kann, wenn man die Platten in ihren Stärken abschwächt.

Der Einfluß des Lacks (6 Gramm Mastix, 12 Gramm Sandarak, 70 Gramm Spiritus), mit dem die neu gebauten Instrumente nach der Fertigstellung lackiert wurden, war kaum merklich. Die Untersuchungen wurden an sechs Geigen und einem Cello durchgeführt.

#### Zusammenfassung:

Die leichte Ansprache von Streichinstrumenten hängt weitgehend von dem Verhältnis ab, in dem die Stärken von Decke und Boden zueinander stehen. Dies ergab sich aus Versuchen an sechs Geigen und einem Cello, bei denen nach einem bestimmten Schema die Stärken der Platten abwechselnd geändert wurden, wobei die Überprüfung der Ansprache des Instruments nach jeder Stärkeänderung durch Spiel des Instruments erfolgte.

## 7. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Köln (23. bis 28. Juni 1958)

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Der 7. Kongreß der IGMW — der erste auf deutschem Boden — war die umfangreichste Veranstaltung dieser Art seit der Gründung der Gesellschaft. Von über 600 ursprünglich angemeldeten Personen waren schließlich noch immer mehr als 560 aus rund 25 Ländern erschienen<sup>1</sup>; das wissenschaftliche Programm umfaßte neben den drei traditionellen öffentlichen Vorträgen drei Generalthemen und drei allgemeine Sektionen mit insgesamt 131 angemeldeten Referaten, dazu — als wesentliche Neuerung in der Organisation musikwissenschaftlicher Tagungen — zehn Arbeitsgemeinschaften, die der vorbereiteten Diskussion eingeladener Spezialistengruppen vorbehalten waren. Umfassende Internationalität und die wachsende, thematisch weitverzweigte Lebhaftigkeit musikwissenschaftlicher Arbeit konnten kaum eindrucksvoller demonstriert werden als in solchen Zahlen, die freilich ebenso nachdrücklich zeigen, daß die Musikwissenschaft hier an der äußersten Grenze dessen ange-

<sup>4</sup> O. Möckel und F. Winkel: *Die Kunst des Geigenbaues*, Verlag B. Fr. Voigt, Berlin-Steglitz 1954, S. 169—174.

<sup>5</sup> E. Rohloff: *Über die innere Reibung von Geigenholz* in *Zeitschrift für Physik*, Verlag J. Springer, Berlin 1940, Bd. 117, S. 64—66.

— *Über die innere Reibung und die Strahlungsdämpfung von Geigen* in *Annalen der Physik*, Verlag J. A. Barth, Leipzig 1940, 5. Folge, Bd. 38, S. 177—198.

<sup>1</sup> Die stärkste Delegation stellte mit mehr als 360 Teilnehmern die west- und mitteleuropäische Musikwissenschaft, was bei der Wahl des Tagungsortes nur natürlich war; die nächststärksten Gruppen kamen aus den USA, aus Frankreich, England, der Schweiz, den Niederlanden, Italien und Österreich.

langt war, was ein Kongreß traditioneller Organisationsform zu leisten vermag. Die ursprünglichen Ziele einer jeden wissenschaftlichen Tagung — umfassende Leistungsschau, Mitteilung möglichst vieler und thematisch verschiedenartiger neuer Ergebnisse, Aufzeigen der bewegenden Probleme des Faches, intensives fachliches und persönliches Gespräch — lassen sich bei solchem Teilnehmeraufgebot weder durch eine freie Ansammlung von Referaten noch durch einen Kompromiß zwischen freier und durch Themenkonzentration gelenkter Kongreßform, wie er hier nach dem Vorbild der letzten Kongresse der Gesellschaft für Musikforschung gesucht worden war, ganz befriedigend verwirklichen. Ein Überblick über den Stand des Faches war, selbst wenn man sich auf die Generalthemen und Arbeitsgemeinschaften beschränkte, bei der zeitlichen Parallelität von jeweils fünf Arbeitsgemeinschaften nicht zu gewinnen; die wünschenswerte umfassende Resonanz der Generalthemen wurde durch die gleichzeitig laufenden allgemeinen Sektionen gefährdet; Diskussionen konnten sich fast in allen Sitzungen aus Zeitmangel nicht entfalten, und selbst zum persönlichen Gespräch fand man unter 560 Teilnehmern nicht immer die gewünschte Muße. Für den wissenschaftlichen Ertrag wird man sich also an den Kongreßbericht zu halten haben, der hoffentlich bald erscheinen wird. Für die Organisation künftiger, wahrscheinlich noch weit umfangreicherer Kongresse wird man neue Lösungen finden müssen, wobei die Konzentration des ganzen Programms auf wenige, wesentliche Themen aus inneren und äußeren Gründen in den Vordergrund treten dürfte. Die Arbeitsgemeinschaften, die für einen ersten Versuch auf diesem Gebiet teilweise bemerkenswert glückliche Ergebnisse zeitigten, scheinen hier einen gangbaren Weg zu weisen. Der Mitarbeit an der Darstellung und Durcharbeitung solcher wesentlichen Themen- und Problemkreise wird sich auf die Dauer niemand entziehen können, dem an einer sinnvollen Entwicklung des Faches über die unverbundene Einzelarbeit hinaus liegt. Das gilt um so mehr, als schon bei diesem Kongreß die drei Generalthemen und die Themen der Arbeitsgemeinschaften sehr deutlich zeigten, daß die Musikwissenschaft im Begriff ist, ihre historischen Begrenzungen zu sprengen und methodisch wie thematisch zu neuen Ufern zu streben — ein Prozeß, der in der allgemeinen Krise und notwendig werdenden Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften steht und nicht aufzuhalten ist, auch wenn man manche seiner Auswirkungen bedauern mag. Man muß den Veranstaltern dankbar sein, daß sie dieser Lage Rechnung getragen und eine Anzahl fest umgrenzter Themen, die im Mosaik der Einzelarbeit als wesentliche Aspekte immer deutlicher hervortreten, in den Mittelpunkt des Programms gestellt hatten. In dieser Abkehr vom bisherigen Kongreßschema der IGMW, das noch in Utrecht und Oxford herrschte, lag zu einem guten Teil die Bedeutung der Tagung, auch wenn der angestrebte und erreichte Kompromiß nicht ganz befriedigte.

In der Darstellung und Einkreisung wesentlicher Fragen der heutigen Musikwissenschaft ergänzten sich öffentliche Vorträge, Generalthemen und Arbeitsgemeinschaften durchweg sehr instruktiv. Programmatisch am Beginn stand der öffentliche Vortrag von Constantin Brailoiu über *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, der sinnfällig machte, daß die Musikwissenschaft längst aufgehört hat, ein rein historisches Fach zu sein. David D. Boyden berichtete über *The Violin and its Technique. New Horizons in Research* und gab eine wohl definitive Bewertung (oder besser Abwertung) des „Bach-Bogens“, wobei grundsätzliche Grenzen „historisch getreuer“ Aufführungspraxis ebenso wie die in diesem Punkt besonders enge und gravierende Verbindung von musikwissenschaftlicher Forschung und musikalischer Praxis deutlich wurden. Im letzten der öffentlichen Vorträge brachte Hans Engel teils neue, teils zusammenfassende und ordnende Gedanken über *Werden und Wesen des Madrigals* zur Sprache. Hielt sich in diesen Vorträgen Historisches und Systematisches noch etwa die Waage, so zeigten die Generalthemen und Arbeitsgemeinschaften das Vordringen systematischer, methodischer und philologischer Gesichtspunkte, die wachsende Bedeutung bisher vernachlässigter Randgebiete und schließlich das Zurücktreten rein histo-

rischer Aspekte und demonstrierten damit die seit längerer Zeit zu beobachtende Ausweitung und grundsätzliche Wandlung des Faches, die hier zum ersten Male ihr internationales Forum fand. (Um so bedauerlicher war die im allgemeinen Zeitmangel begründete Unmöglichkeit, zu den Generalthemen eine intensive Diskussion zu eröffnen.) Das erste Generalthema demonstrierte an den *Kategorien des musikalischen Rhythmus in europäischer und außereuropäischer Musik* die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit musikethnologischer Methoden und Ergebnisse für die Untersuchung systematischer Grundfragen und bot neben zwei grundsätzlichen Hauptreferaten (Walter Gerstenberg, *Grundfragen der Rhythmus-Forschung*, und Marius Schneider, *Vorschläge zu einer Theorie des Rhythmus*) in Kurzreferaten eine Fülle neuer historischer und systematischer Aufschlüsse und Thesen. Das zweite Generalthema untersuchte *Die Improvisation in der Aufführungspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts* in Hauptreferaten von Denis Stevens (*Ornamentation in Monteverdis Shorter Dramatic Works*) und Hellmuth Christian Wolff (*Orientalische Einflüsse in der Improvisationspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts*) und zehn Kurzreferaten; das dritte suchte *Grundlagen und Wandlungen des Harmoniebewußtseins* in ihrer ganzen historischen und systematischen Breite und Tiefe von der Antike bis zur Gegenwart aufzurollen. Die Hauptreferate hielten hier Heinrich Hüschen (*Der Harmoniebegriff im Musiksdrifttum der Antike und des Mittelalters*) und Jens Rohwer (*Der Sonanzfaktor — Tonigkeit, Tonverwandtschaft, Harmonik — im Aufbau von Tonsystemen*).

Auch bei den Arbeitsgemeinschaften hatten systematische, soziologische und praktische Fragen den Vorrang vor primär historischen Problemen; eher als um konkrete Antworten ging es dabei um die Fixierung und Abgrenzung wesentlicher und aktueller Themen. Terminologische und methodische Fragen standen bei den Stichworten *Der Terminus Variation* (Leitung: Marius Schneider) und *Klassifikation der Operngeschichte* (Donald J. Grou) zur Diskussion, soziologische in den Themen *Der Musiker in der mittelalterlichen Gesellschaft* (Walter Salmen) und *Komponist und Verleger 1500—1850* (Alexander Hyatt King), musikethnologische und -geographische bei einer Diskussion über die *Musikalische Stratigraphie Afrikas* (Paul Collaer). Ein Gespräch über *Lauten- und Gitarrentabulaturen* (Wolfgang Boetticher) setzte die Arbeit der vorjährigen Pariser Tagung zum Studium der älteren Lautenpraxis<sup>2</sup> fort. *Die Revision des traditionellen Tonalitätsbegriffes im Licht der ethnologischen und historischen Musikforschung* (Jacques Chailley) ergänzte und vertiefte die grundlegenden Gesichtspunkte des ersten und dritten Generalthemas. (Leider brachten sich hier, wie in einigen anderen Arbeitsgemeinschaften, die Teilnehmer durch vorzeitigen Abbruch der Diskussion aus Zeitnot um die besten Früchte ihrer Bemühungen.) Die wachsende Bedeutung editionstechnischer Probleme in einer Zeit enzyklopädischer Bestandsaufnahme, Sicherung und praktischer Auswertung des Überlieferten spiegelte eine sehr lebhaft, leider etwas eng auf die Probleme der Mozart- und Haydn-Ausgabe zugeschnittene Diskussion über *Editionsprobleme des späten 18. Jahrhunderts* (Jens Peter Larsen). Die Notwendigkeit solcher Gespräche konnte nicht eindrucksvoller demonstriert werden als durch die gegensätzlichen Auffassungen, die teilweise schon in grundsätzlichen philologischen Fragen bestanden. Angesichts der steigenden Flut der Denkmäler-Publikationen und der Notwendigkeit und Möglichkeit, wenigstens über die Grundlagen editionstechnischer Arbeit zu einer Einigung zu kommen, wäre eine internationale Arbeitstagung über Editionsprobleme nicht nur des 18. Jahrhunderts dringend zu wünschen. Von gleich großer unmittelbarer Bedeutung für Wissenschaft und Praxis war die Arbeitsgemeinschaft über *Dynamik und Agogik in der Musik des Barock* (Walter Kolneder), in der die traditionellen Vorstellungen von objektivem Musizierstil, Motorik, Terrassendynamik usw., die das Musikideal einer ganzen, offensichtlich zu Ende gehenden Epoche bestimmt haben, sehr weitgehend revidiert wurden. Die praktischen Auswirkungen dieses neuen Ansatzes, der dem

<sup>2</sup> Vgl. Jg. XI, 1958, S. 214, dieser Zeitschrift.

Neo-Barock das Fundament zu zerstören droht, sind kaum abzusehen; die Verflechtung und wechselseitige Bedingtheit von Praxis und Forschung in einem weitgehend historistischen Kunstbetrieb zeigt sich hier mit exemplarischer Deutlichkeit. Mit der zentralen Frage der gegenwärtigen Choralforschung, dem hypothetischen fränkischen Ursprung der „gregorianischen“ im Gegensatz zu einer älteren römischen Choral-Überlieferung beschäftigte sich die Arbeitsgemeinschaft über *Die Tradition des altrömischen und des gregorianischen Chorals* (Joseph Smits van Waesberghe), wobei gewichtige Argumente gegen die genannte Hypothese vorgebracht wurden.

Die Vielfalt der Referate in den drei allgemeinen Sektionen war in parallelen Teilsektionen nach Sachgruppen geordnet worden, soweit es die Einzelthemen zuließen. So hörte man am ersten Tage neue Forschungsergebnisse zur Klassik und Romantik, Akustik und Ästhetik und zur katholischen Kirchenmusik; am folgenden Tage Untersuchungen zum Frühbarock und wichtige quellenkundliche Mitteilungen; in der dritten Sektion schließlich Beiträge vorwiegend biographischer Art zur abendländischen Musikgeschichte von Stoltzer bis Haydn und neue Ergebnisse der Musikethnologie und Instrumentenkunde (Einzelheiten können in diesem Rahmen naturgemäß nicht erörtert werden).

Der offizielle, der gesellschaftliche und der künstlerische Teil des Kongresses waren so glanzvoll, wie es einem internationalen Ereignis dieser Art zukommt; veranstaltende und gastgebende Organisationen, das Land Nordrhein-Westfalen, die Stadt Köln und der Westdeutsche Rundfunk, hatten keine Mühe zur würdigen Repräsentation gescheut. Zur Eröffnungsfeier im glanzvollen Gürzenich-Saal sprachen der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Friedrich Blume, der Ministerpräsident von Nordrhein-Westfalen, Fritz Steinhoff, Ministerialdirektor Paul Egon Hübinger vom Bundesministerium des Innern, der Oberbürgermeister der Stadt Köln, Theo Burauen, und der Präsident der IGMW, Paul Henry Lang, Worte der Begrüßung und des Dankes; Empfänge im Gürzenich und in Schloß Brühl schlossen sich in den folgenden Tagen an. Die Generalversammlung der IGMW wählte das neue Direktorium, das seinerseits einstimmig Friedrich Blume zum Präsidenten der Gesellschaft bestellte. Die überaus reichen künstlerischen Eindrücke, die den Ruf der Musikstadt Köln in glänzender Weise bewährten, gipfelten in zwei vom Westdeutschen Rundfunk veranstalteten Konzerten von bedeutendem Format. In einem (trotz „historischer“ Instrumente ungemein lebendigen) Abend der *Cappella Coloniensis* unter der Leitung August Wenzingers mit Vokal- und Instrumentalmusik von Layolle bis Lully konnte das unvergleichliche *Deller Consort* mit Werken von Layolle, de Rore, Monteverdi, Cesti und Wilbye einen triumphalen Erfolg feiern. Den äußersten Gegensatz hierzu bildete ein nicht weniger eindrucksvolles Konzert mit Standardwerken der „ars nova“ unseres Jahrhunderts — Anton Weberns *Passacaglia* op. 1, Arnold Schönbergs a-cappella-Chor „*Friede auf Erden*“ und Luigi Nonos ergreifendem „*Canto sospeso*“, vor dessen tiefem Ernst die Frage nach der Berechtigung extremer musikalischer Mittel fast unerheblich wurde. Die Aufführung der Werke unter Hermann Scherchens souveräner Leitung war der Vollkommenheit nahe. Weniger überzeugend wirkten zwei Auftragskompositionen für die Eröffnungsfeier des Kongresses, ein Impromptu von Bernd Alois Zimmermann und ein Prélude von Wolfgang Fortner, die vom Gürzenich-Orchester unter der Leitung der Komponisten aus der Taufe gehoben wurden. Die Kölner Oper steuerte statt Fortners *Bluthochzeit*, die leider ausfallen mußte, eine eher szenisch als musikalisch überdurchschnittliche Aufführung von Puccinis *Turandot* bei; die Hochschule für Musik bot mit Haydns *Apotheker* ein reizendes, wenngleich noch durchaus anspruchsloses Intermezzo. Unfreiwillige Heiterkeit weckte eine Vorführung elektronischer Musik aus den Laboratorien der Funkhäuser Mailand und Köln; das Bewußtsein dessen, was Musik bisher war, ist offenbar bei Musikhistorikern noch so weitgehend verbreitet, daß die Akzeption dieser merkwürdigen Experimente als Musik auf einige Schwierigkeiten stößt.

Wer bei der Überfülle der Termine Zeit und Kraft fand, der vielfältigen akustischen Illustration die optische zu gesellen, konnte in bedeutenden Sonder-Ausstellungen der Kölner Museen (Exotische Musikinstrumente im Rautenstrauch-Joest-Museum, Musik im Bild im Wallraf-Richartz-Museum, Musikalische Dokumente im Historischen Archiv der Stadt Köln) reiches Anschauungsmaterial finden. Den elastischen Rahmen für das gesellige Kongreßleben bot ein Restaurant am Dom, wo sich zum zwanglosen persönlichen Gespräch allabendlich Gelegenheit bot; eine Rheinfahrt nach Bonn und Bad Godesberg, wissenschaftlich legitimiert durch die Besichtigung des Beethovenhauses, bildete den traditionellen Abschluß des Kongresses. Die mustergültige technische Organisation, die hier wie stets in dieser strapaziösen Woche geräuschlos, unaufdringlich und perfekt funktionierte, sei am Ende nicht vergessen: ihr vor allem hat der Dank der Kongreßgäste zu gelten. Man darf sagen, daß sich die gastgebende Gesellschaft für Musikforschung in dieser wie in jeder Hinsicht der nicht geringen Ehre, zum ersten Male einen Kongreß der IGMW auf deutschem Boden betreuen zu dürfen, würdig erwiesen hat.

### „Rhythmische Verwechslung?“

VON RUDOLF STEGLICH, ERLANGEN

Die Ausführungen Karl Hlawiczkas über *Die rhythmische Verwechslung* (S. 33 ff. des Jahrgangs XI der „Musikforschung“) sind gewiß ein bemerkenswerter Versuch, ein besonderes Rhythmusproblem zu ergründen. Ist nicht aber schon der Begriff „Verwechslung“ in diesem Zusammenhang bedenklich? Dieses Wort bezeichnet ja nicht einen absichtlich vorgenommenen Wechsel z. B. der Taktgliederung, sondern einen unabsichtlichen, irrtümlichen, dasselbe wie englisch *mistake*, französisch *confusion*, was hier doch nicht gemeint ist. Z. B. meint doch „den Platz wechseln“ nicht dasselbe wie „den Platz verwechseln“. Und daß sich der sprachlich wie sachlich ebenfalls zwielichtige Terminus „enharmonische Verwechslung“ eingebürgert hat, kann weitere solche Wortbildungen wohl kaum rechtfertigen. Wäre somit statt Verwechslung nicht besser Wechsel zu sagen, und dann statt „rhythmischer Wechsel“, was als periodisch wiederkehrender Wechsel verstanden werden müßte, besser etwa Taktgliederungswechsel?

Aber auch Hlawiczkas Definition des Rhythmus ist anfechtbar, weil zu eng. Rhythmus sei, so sagt er, „die aus der Tätigkeit der Gliederung und der Synthese hervorgegangene Ordnung der zeitlichen Verhältnisse in der Musik“. Noch aufschlußreicher formuliert er im Chopin-Jahrbuch 1956 (S. 123) den Rhythmus als „die Anordnung der zeitlichen Verhältnisse, welche durch verschiedene Mittel ausgedrückt werden und welche den Eindruck einer ‚Bewegung‘ hervorrufen“. Das Wesentlich-Eigentliche des Rhythmus ist ihm also nur die „Anordnung der Zeitmaße“, die zwar den Anschein einer „Bewegung“ hervorruft, somit aber nicht Bewegung ist, die denn als sozusagen motorische Täuschung nur in Gänsefüßchen genannt werden darf. Hören wir über diese allerdings nicht seltene wirkliche Verwechslung François Couperin in seiner *L'Art de toucher le Clavecin*: „Je trouve que nous confondons la Mesure avec ce qu'on nomme Cadence ou Mouvement. Mesure définit la quantité et l'égalité des temps; et Cadence est proprement l'esprit et l'âme qu'il y faut joindre.“ So urteilt auch Stößels *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexikon* 1737: das Mouvement gebe „erst das rechte Leben, ohn welches alles gleichsam todt und sehr höltzern klinget; und ist dieses eine Affaire der Erfahrung, des Judicii und des gusto“. Beiden ist die Bewegung also das eigentliche Lebenselement des Rhythmus, ohne das die Zeitmaßordnung starr und tot bleibt. Schon Augustin charakterisiert ja die musikalische „modulatio“ als „*quaedam peritia movendi*“.

Der Gegensatz dieser Rhythmus-peritia und Hlawiczkas Theorie sei am Beispiel der „sogenannten Walzersynkopen“ dargelegt. Hlawiczka meint, sie alle seien nichts anderes als Hemiolen: Verwechslung der Taktzeitgruppierung 2 mal 3 in 3 mal 2, zum Beispiel im A-dur-Walzer aus Schuberts Op. 50a und Gounods Faust-Walzer (Beispiele S. 44); auch das 2. Thema des letzten Satzes von Schumanns Klavierkonzert gehört hierher (Beispiel S. 38). Die durchaus in Ganztaktten schwingende Walzerbewegung wird aber dabei keineswegs aufgegeben, sonst müßten ja die Tänzer in solchen Walzern jämmerlich aus dem Takt kommen! Handelt sich's doch beim Walzer um die typisch romantische Taktbewegung, die schon Hegel im 3. Teil seiner *Vorlesungen über Ästhetik* als die „Hauptsache“ beim instrumentalen Musizieren beschrieb, nämlich das „rein musikalische Hin und Her, Auf und Ab der harmonischen und melodischen Bewegung“, jene Bewegung, die Brahms im Gespräch mit Billroth „Hin- und Widerbewegung“ nannte und als „Naturschönes“ charakterisierte, das heißt als naturgegebene, nicht willkürlich konstruierte Bewegungsordnung: „wie beim Tanz der mächtigste Faktor für die Schönheit!“ (Billroth und Brahms im Briefwechsel. Berlin und Wien 1935, 476 f.) Versuchen wir, diese Bewegung mitbewegend zu erfassen: immer setzt der Takthauptakzent mit leicht schrägabwärts-seitwärts geführtem Schwung ein, immer beginnt im 2. Taktviertel der Wiederaufschwung, immer schwingt das 3. Viertel vollends empor, immer wendet sich der folgende Takthauptakzent zum Gegenschwung zurück, wiederum leicht schrägabwärts-seitwärts. Auch hier kommt es in der Musik eben nicht auf den bloßen Augenschein des Notenbildes und mit ihm etwa anzustellende Rechnungen an, sondern auf die wesentliche, tragende Bewegung. Jene nur fürs Auge hemiologischen Melodiebildungen bedingen somit keineswegs eine wirklich hemiologische Taktbewegung, also auch keine Änderung der Tripeltakt-Bewegung. Im Gegenteil: sie „betonen“ melodisch das Charakteristische der jeweiligen Bewegungsphase dieses  $\frac{3}{4}$ -Takts: nach dem Schwungansatz des ersten Viertels das Aufschweben zur Höhe im dritten, wonach durch die Bindung in den Umschwung zum nächsten Takt hinüber der Beginn des zweiten Taktschwunges um so mehr in der Schwebelage gehalten wird, danach im zweiten Viertel des 2. Takts die Wendung zum Wiederaufschwung empor. All das macht die Leichtigkeit und Weite der rhythmischen Taktschwingungen und damit ihre entschwerend-beschwingende und — es sei erlaubt zu sagen: beglückende — Kraft nur besonders sinnfällig. Deshalb sind gerade auch solche Walzer besonders beliebt geworden.

Was aber wirkliche Hemiolen sind, das möge man nachprüfen etwa an J. S. Bachs im  $\frac{3}{4}$ -Takt notierter Melodie „Dir, dir, Jehova, will ich singen“. Der Rhythmus ihres zweiten Achtaktters sei hier angedeutet:

$\cup$  | —  $\cup$  | —    +    — | —     $\cup$  | —  $\cup$  | —    +    — | — ||  
 daß ich es tu im Namen Jesu Christ, so wie es dir durch ihn gefällig ist.

## Zu Silbermanns „Prinzipien der Musiksoziologie“

VON HELMUT REINOLD, KÖLN

Es sei gestattet, der umfangreichen Besprechung, die A. Silbermanns *Prinzipien der Musiksoziologie* in der „Musikforschung“<sup>1</sup> gefunden haben, einige kurze Hinweise anzufügen. Die Leser der „Musikforschung“ könnten sonst an einem zweifellos wichtigen Buch vorübergehen.

Wer trotz der erwähnten Rezension Silbermanns Musiksoziologie zur Hand nimmt, wird zunächst erstaunt sein, nicht eine konfuse „Broschüre“, die in gebrochenem Deutsch abge-

1 Jg. XI (1958), S. 349 ff.

faßt ist, sondern ein logisch und systematisch aufgebautes Buch vor sich zu haben. Es verdient, festgehalten zu werden, daß es sich hier um die erste systematische Gesamtdarstellung der Musiksoziologie, nicht nur in deutscher Sprache, sondern, soweit zu sehen, überhaupt handelt. Manches für den Geisteswissenschaftler Problematische in dieser Darstellung erklärt sich aus der Problematik der Soziologie; denn, was S. unternimmt, ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als die Anwendung der Begriffe und Methoden der heutigen Soziologie auf die Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft. Manche der Vorwürfe des Rezensenten sind daher, vielleicht unbewußt, an die falsche Adresse, nämlich nicht gegen S. sondern gegen die Denkweise der Soziologie im allgemeinen, gerichtet. Selbst wer glaubt, es hätte in diesem Buche dieses oder jenes knapper gefaßt werden können, worauf der Verfasser entgegen kann, daß es auch für ein allgemeiner interessiertes Publikum gedacht ist, kann aber doch S. kaum ernstlich einen Vorwurf daraus machen, daß er sich die (übrigens sehr präzise und sehr reale) Frage: „Wovon lebt die Musik?“ und nicht die „Was ist Musik?“<sup>2</sup> vorlegt, wozu man bemerken könnte, daß diese zweite, fundamentale Frage „Was ist Musik?“ bis heute auch von der Musikwissenschaft nicht beantwortet worden ist.

Für jeden, der auch nur etwas Einblick in die Denkweisen und Möglichkeiten der modernen Soziologie hat, ist diese Rezension völlig unverständlich. Kann man mit einem Teilaspekt an der Gesamproblematik „die Gruppe“, wie sie S. aufrollt, Kritik üben?<sup>3</sup> Soll man R. König als Familiensoziologen bezeichnen, weil er unter vielem anderen auch über die Familie geschrieben hat? Warum wird an S.s Definition der Musiksoziologie an Hand zweier Zitate Kritik geübt<sup>4</sup>, zwischen denen buchstäblich, nämlich auf S. 67 des Buches, die genaueste Definition der Musiksoziologie steht, die bisher gegeben worden ist? Warum findet der Rezensent auf fast zehn Spalten (!) keinen Raum, zu der grundsätzlichen (und zutreffenden) Kritik S.s an seinen eigenen gelegentlichen musiksoziologischen Veröffentlichungen Stellung zu nehmen? Er hätte S.s Argumente auf S. 59 des Buches gefunden.

Über diese seltsamen Dinge hinaus zeigt die Rezension deutlich, wie weit Musikwissenschaft und Soziologie noch auseinanderliegen. Nur so kann das Mißverständnis um S.s (soziologisch richtigen) Begriff „Musikerlebnis“ zustande kommen<sup>5</sup>, nur daraus erklärt sich wohl, daß die Punkte, an denen man Fragezeichen setzen könnte, übergangen werden. Die Einordnung der Interpreten in die Kategorie der Konsumenten, die Mißfallen erregt<sup>6</sup>, indes ist allerdings sehr soziologisch gedacht, und der entscheidende Schritt, daß die „Interdependenz der Strukturkomponenten“ (S. 102 ff. des Buches) in die Diskussion eingeführt wird, wäre der Erwähnung wert gewesen.

Ob (oder: daß) in dieser Rezension gewisse ideologische Reminiszenzen ihr Wesen treiben, ist in einer wissenschaftlichen Zeitschrift nicht zu erörtern. Aber man sollte, wenn eine Rezension schon zum guten Teil aus bunt zusammengewürfelten Zitaten besteht, es wenigstens durch Angabe der jeweiligen Seitenzahlen zu erkennen geben.

Über die Grenzen und Möglichkeiten der Kunstsoziologie wie aller Kunstwissenschaften kann man vielerlei Ansichten hegen, doch wird niemand, der sich mit musiksoziologischen Fragen befassen will — und es sind brennende Fragen — an S.s Buch vorbeigehen können. Es spiegelt genau wider, was der Musiksoziologie heute möglich ist und was nicht. Man wird gut daran tun, es zu lesen.

<sup>2</sup> ebenda, S. 349, linke Spalte.

<sup>3</sup> S. 352, linke Spalte.

<sup>4</sup> S. 350, linke Spalte.

<sup>5</sup> S. 351, linke Spalte.

<sup>6</sup> S. 352, linke Spalte.

## Besprechungen

Carl Parrish: *The Notation of Mediaeval Music*. W. W. Norton & Co., New York, 1957. XVII u. 228 S. mit 62 Tafeln. In den letzten Jahren ist das Studium der Musikwissenschaft in den Vereinigten Staaten in Hochkonjunktur geraten. Aus diesem Treiben hat sich an vielen Universitäten ein gewisser gesunder Lehrplan entwickelt, der dem Studenten die für seine wissenschaftliche Tätigkeit erforderlichen Werkzeuge und Kenntnisse vermitteln soll. Zum Studium der Musikwissenschaft gehört deswegen zum großen Teil auch das Eindringen in die Notation der mittelalterlichen Welt des Abendlandes.

Schon um die Wende zu unserem Jahrhundert brachte Johannes Wolf eine grundlegende Studie über die Notenschrift des 14. bis 16. Jahrhunderts in seiner *Geschichte der Mensural-Notation* heraus; Ergänzungen dazu erschienen ein Jahrzehnt später in seinem *Handbuch der Notationskunde*. Für die Übertragung praktischer Beispiele bot Wolf auch seine *Schrifttafeln*, am Anfang der 20er Jahre. Die nächste umfassende Arbeit über die ältere Aufzeichnungsart der Musik erschien kurz nach dem zweiten Weltkrieg in W. Apels *The Notation of Polyphonic Music*, die in ihrer Art eine hervorragende Leistung ist. In neuerer Zeit hat auch F. Gennrich eine Reihe wertvoller Heftchen herausgebracht, die die großen Kenntnisse dieses ehrwürdigen Gelehrten zeigen, wenn sie auch mehr für den Seminargebrauch bestimmt sind. Zu diesen Arbeiten gesellt sich jetzt die vorliegende Arbeit.

Die Veröffentlichung ist nun eigentlich eher eine Besprechung der 62 verschiedenen Faksimiles, die dem Buch beigelegt sind, als eine umfassende Studie. Geboten werden Nachdrucke aus 11 verschiedenen Choralhandschriften (Tafeln I—XII), aus 6 Minnelieder enthaltenden Codices (Tafeln XIII bis XIX), während die übrigen die mehrstimmige Musik betreffen und aus 24 Quellen stammen.

Leider ist das Resultat aber weniger als befriedigend. Der Verf. ist selbst kein Spezialist auf diesem Gebiet und nur imstande, die einzelnen Meinungen einiger Fachleute wiederzugeben, während er im großen ganzen unparteiisch bleibt. Da aber das Problem der Übertragung der rhythmischen

Werte der mittelalterlichen Weisen und seine Erforschung zu den wichtigsten Aufgaben der heutigen Musikwissenschaft gehören, ist es verfrüht, einfache Ergebnisse als bewiesene Tatsachen darzulegen, ohne zuerst zu versuchen, sie zu ergründen. Man führt Fußnoten nicht aus bloßem Vergnügen an, sondern um die vertretenen Meinungen vor dem interessierten Leser zu bekräftigen. Der Verf. unterläßt es im wesentlichen, seine Thesen zu begründen; damit verliert die Arbeit an wissenschaftlichem Wert und erfüllt nur den pädagogischen Zweck.

Als Lehrmittel ist das Werk ganz brauchbar, aber es tritt ein anderes Moment hinzu. Ein wissenschaftliches Werk darf Fehler haben, denn die erfahrenen Benutzer werden die einzelnen Angaben schon kontrollieren und verbessern. Dagegen muß ein Lehrheft technisch einwandfrei sein, da sonst die angehenden Kollegen auf falsche Ausführungen und Gewohnheiten stoßen werden, ohne dabei imstande zu sein, sich selbst zu helfen. Bei den Fremdtiteln und Namen liest man eher *El Còdex musical de Las Huelgas* als „El codex musical de Las Huelgas“; *Madrid, Biblioteca Nacional* statt „Nacionale“ usw. Die Auflösung der Abkürzungen gibt öfters noch weniger Auskunft als der Text im Buch selbst. So findet man *Flo* (statt dem allgemein üblicheren *F*) als Abkürzung für *Florence Codex* Plut. 29. I; da Florenz über verschiedene reichhaltige Büchersammlungen verfügt, wäre es wünschenswert, wenn die *Laurenziana* an dieser Stelle vermerkt würde.

Seltsamerweise fügt der Verf. seiner Studie eine Bibliographie bei, die wohl nur aus pädagogischen Gründen zu erklären ist. Hierbei haben sich doch einige Titel in das Abkürzungsverzeichnis eingeschlichen; solch ein Durcheinander sollte den Studenten nicht als Vorbild einer bibliographischen Zusammenstellung gegeben werden.

Aber auch der Inhalt dieser Bibliographie verwirrt; grundlegende Arbeiten hervorragender Gelehrte fehlen. Vergebens sucht man nach Wolfs *Geschichte der Mensuralnotation*, findet aber nur Ludwigs Rezension dazu. Eine Erwähnung von Ludwigs bahnbrechendem Repertorium fehlt. Wolfs Abdruck des Traktats von Groceo wird aufgeführt, aber die neuere Literatur (ohne welche der Traktat nicht voll bewertet werden kann) von E. Rohloff, sowie die Text-

ergänzungen von Roth werden nicht mitaufgenommen. Die wichtigsten Aufsätze von Handschin, die die Probleme der besprochenen Kompositionen behandeln, fehlen. Endlich sind die Forschungen der jüngeren Kollegen, wenigstens die in USA zugänglich sind, nicht erwähnt. So sind die reichhaltigen Sammlungen von Übertragungen in den Dissertationen von L. Spiess, E. Thurston und W. Waite gänzlich unberücksichtigt geblieben. Wenigstens eine meiner Schriften, über die Ligaturen der Montpellier-Handschrift, hätte erwähnt werden sollen. Dafür aber sind einige zweifelhafte Werke angegeben, die nur den Vorteil haben, daß sie in englischer Sprache verfaßt sind. Aus pädagogischen Gründen aber ist es öfter vom Vorteil, Bücher in Fremdsprachen für Studenten vorzuschreiben, besonders in einem Lande, wo das Sprachbewußtsein nicht von Hause aus stark entwickelt ist.

Noch einige Einzelheiten! Es wird im Buch viel von den vier Notre-Dame-Handschriften geredet. Dabei meint der Verf. im Anschluß an Ludwig, die Codices, die das Notre-Dame-Repertoire enthalten. In der Studie wird die Handschrift W2 nicht berücksichtigt, obwohl sie Ansätze zu einer mensuralen Aufzeichnung aufweist. Diese Handschrift wird auch mit falscher Signatur, wie in verschiedenen anderen Fällen, bezeichnet. Sie soll *Helmstad. 1099* heißen, denn Heinemanns Nr. 1206 wird, nach freundlicher Mitteilung von Herrn Kästner, nicht mehr von der Bibliothek anerkannt; das Gleiche gilt für *W 1 (Helmstad. 628; statt Nr. 677)*. Eine fünfte Quelle der Notre-Dame-Musik ist wenigstens seit 1923 in der verschollenen Bibliothek von Johannes Wolf bekannt; eine Ausgabe erscheint demnächst. Der Verf. zitiert die Handschrift *W 1* nach der von Baxter (*An Old St. Andrews Music Book*, statt *Manuscript*) und von Hughes (Inventar dazu) weiter benutzten neuen Foliierung. Welches Chaos diese wieder aufgefrischte, zu Fehlschlüssen führende Foliierung mit sich bringt, ist kaum abzusehen.

Die Bücher des Verlages Norton in New York stellen in der Regel hervorragende Leistungen dar, besonders die beiden Studien von G. Reese. Es ist deswegen unerklärlich, weshalb der Verlag das vorliegende Werk jemandem anvertraut hat, der auf diesem Gebiet kein Spezialist ist, oder weshalb der Redakteur nicht erst mit

Fachleuten in Verbindung trat. Es ist schade, daß in den USA das Lehrbuch gedeiht, während die wissenschaftlichen Leistungen im Verhältnis dazu nur in bescheidenem Maße erscheinen.

Luther Dittmer, New York

Joseph Smits van Waesberghe: *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini. Musicologica Medii Aevi I*, Amsterdam 1957, 172 S., 4 Reproduktionen.

Neben den Musikabhandlungen eines Boethius, Cassiodor und Isidor gehört namentlich und vor allem der *Micrologus* Guido von Arezzo zu denjenigen musiktheoretischen Lehrwerken des Mittelalters, die eine sehr weite Verbreitung gefunden haben und die sehr häufig kommentiert worden sind. Vier dieser *Micrologus*-Kommentare werden vom Hrg., der sich durch eine *Micrologus*-Edition (vgl. Besprechung in *Die Musikforschung* X, 1957), durch eine Guido-Monographie (vgl. Besprechung ebd. XI, 1958) sowie durch zahlreiche Einzelstudien über den Aretiner in der musikwissenschaftlichen Forschung der Gegenwart einen Namen gemacht hat, im Druck vorgelegt: der *Liber Argumentorum* (S. 19–30), der *Liber Specierum* (S. 31–58), der *Metrologus* (S. 67 bis 92) und der bereits durch C. Vivell, Wien 1917, veröffentlichte *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini* (S. 99–172).

Die beiden erstgenannten Abhandlungen, der *Liber Argumentorum* und der *Liber Specierum*, sind nach der Ansicht des Hrg. zwischen 1050 und 1100 wahrscheinlich in Italien entstanden. Sie haben sich in drei Hss. erhalten: Rom, Bibl. Vat. lat. 9496 (12. Jahrhundert), Paris, Bibl. Nat. lat. 7211 (12. Jahrhundert) und Cambridge, Trin. Coll. 1441 (15. Jahrhundert). Der *Liber Argumentorum* enthält 40 Kapitel und handelt von den Tonbuchstaben, den Tonabständen, der Definition der Musik und der Komposition einer gregorianischen Melodie. Der *Liber Specierum* umfaßt 48 Kapitel, hat nahezu den gleichen Inhalt wie die vorerwähnte Schrift und unterscheidet sich von ihr nur durch die Anwendung griechischer Tonbezeichnungen, durch die Beifügung mehrerer Diagramme zur Veranschaulichung der Tonabstände sowie durch den im letzten Kapitel enthaltenen kurzen Hinweis auf die frühe Mehrstimmigkeit, die Diaphonie. Im *Liber Argumentorum* werden Boethius,

Guido und ein gewisser Enchirias, den der Hrsg. — die Bezeichnung als Personennamen interpretierend — für den Autor der *Musica enchiriadis* und der *Scholia enchiriadis* hält, als Gewährsmann aufgeführt, im *Liber Specierum* hingegen nur Guido.

Der *Metrologus* ist nach der Meinung des Hrsg. zwischen 1200 und 1300 vermutlich in England geschrieben worden. Das Werk läßt sich in sieben Hss. nachweisen: Rom, Bibl. Vat. Reg. lat. 1146 (14. Jahrhundert), Siena, Bibl. Com. L. V. 30 (14. Jahrhundert), Oxford, Bodl. Libr. 515 (15. Jahrhundert), Lincoln, Cath. Libr. 229 (15. Jahrhundert), London, Brit. Mus. Landsdowne 763 (15. Jahrhundert), Brit. Mus. Arundel 130 (15. Jahrhundert) und Brit. Mus. Add. 4912 (18. Jahrhundert); die letztgenannte Hs. erweist sich bei näherem Zusehen als eine Kopie des Ms. Landsdowne 763. Im *Metrologus*, in dem nur Ausschnitte aus dem *Micrologus*, nämlich die Kapitel 2, 4—6 und 10—16, kommentiert werden, ist die Rede vom Ursprung und von der Wirkung der Musik, ferner von ihrer Definition und Klassifikation sowie von den Tonbuchstaben, den Tonsilben, den Tonabständen und den Tonarten. Die Definition „*Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*“ und die Klassifikation „*Musica est harmonica vel organica vel rhythmica*“ sind von Isidor übernommen, der mehrfach erwähnt wird. Der Autor des *Metrologus* erblickt bemerkenswerterweise den Urheber des *Micrologus* nicht in Guido von Arezzo, sondern in Guido de Sancto Mauro, einem in der Abtei Saint-Maur-des-Fossés bei Paris lebenden Schriftsteller des 12. Jahrhunderts, der gleichfalls mehrmals genannt wird.

Der *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini* scheint in den Jahren zwischen 1070 und 1100 entstanden und möglicherweise in oder bei Lüttich geschrieben worden zu sein. Er ist in drei Hss. auf die Nachwelt gekommen: Wien, Hofbibl. cpv 2502 (12. Jahrhundert), München, Staatsbibl. clm 14663 (12.—13. Jahrhundert) und Florenz, Bibl. Med. Laur. Acq.e doni 33 (12.—14. Jahrhundert); C. Vivell hat sich bei seiner Textedition einzig und allein auf die Wiener Hs. gestützt. Inhaltlich weicht dieser umfangreichste unter den vier *Micrologus*-Kommentaren kaum vom *Metrologus* ab, lediglich die Darstellung des Stoffes erfährt eine größere Breite und Ausführlich-

keit. Als Gewährsmänner werden wiederum Boethius und Guido, dazu der vorerwähnte Enchirias zitiert.

Die vier anonymen *Micrologus*-Kommentare geben ein beredtes Zeugnis von der großen Beliebtheit, derer sich die hervorragendste Lehrschrift Guidos von Arezzo im zentralen und späten Mittelalter erfreute. Sie beweisen zugleich den starken Einfluß, den der Aretiner auf die mittelalterliche Musiktheorie und Musikpädagogik bis in die Zeit des Humanismus und der Renaissance ausgeübt hat. In ihnen offenbart sich, ebenso wie in ihrer gemeinsamen Vorlage, mit aller Deutlichkeit der Übergang von der theoretisch-spekulativen Musiklehre boethianischer Prägung zur praktisch-empirischen Musikunterweisung, zu der sich die mittelalterlichen Musikschriftsteller seit Guido von Arezzo in zunehmendem Maße bekannt haben. Die Erstveröffentlichung des *Liber Argumentorum*, des *Liber Specierum* und des *Metrologus* bedeutet eine willkommene Bereicherung des bisher in Druckausgaben zugänglichen musiktheoretischen Quellschrifttums des Mittelalters.

Der mit einem umfangreichen kritischen Apparat versehenen Textedition der vier *Micrologus*-Kommentare sind vier Reproduktionen beigelegt, durch die der Leser einen Eindruck vom Schriftbild der verschiedenen Hss. erhält. Es bleibt zu hoffen und zu wünschen, daß die vom Hrsg. ins Leben gerufene und mit dem vorliegenden Band begonnene neue Veröffentlichungsreihe *Musicologica Medii Aevi* mit gutem Erfolg fortgesetzt wird. Heinrich Hüsch, Köln

Sören Sörensen: Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie. Ejnar Munksgaard, Kopenhagen 1958. XI u. 335 S. u. 56 S. Notenbeilage.

Nach Pirros (1913) und Hedars (1951) Forschungen erscheint nun auch die dritte Buxtehude-Monographie größeren Umfangs im Ausland, ein Vorgang, der einer Ausweitung und Komplettierung des Buxtehudebildes nur dienlich sein, freilich auch nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß eine deutsche Buxtehudedarstellung, die den Lübecker weniger dem Buchstaben als der Substanz nach aus seiner Herkunft — jener unter barocker Mystik und Italiens Sinnlichkeit erblühten hanseatischen Organisten-

praxis — verstünde, noch auf sich warten läßt.

S. gliedert seine Arbeit, die er im Untertitel als „*Studien zur Entwicklungsgeschichte der evangelischen Kirchenkantate*“ bezeichnet, in fünf Hauptabschnitte: „*Opgave og materiale*“, „*Bibel- og devotionskantaterne*“, „*Koralkantaterne*“, „*Liedkantaterne*“, „*Bemærkninger til stilen*“. Eingehende Erörterungen der Buxtehudebiblio- und -biographie, kurze Anmerkungen zur Werküberlieferung und ein umfangreiches Kantatenverzeichnis leiten die Untersuchung ein (Kap. I). (Unter der Bezeichnung „Kantate“ subsumiert S. das gesamte Vokalwerk Buxtehudes mit Ausnahme der Abendmusiken, der *Missa brevis*, der Motette „*Benedicam Dominum*“, der Trauermusik „*Mit Fried und Freud*“ und der Hochzeitscarmina, insgesamt 120 Werke.)

Der Hauptteil des Buches ist der Werkanalyse (Kap. II–IV) gewidmet: nacheinander werden alle 120 Kantaten — mit geringen Abweichungen und Nuancierungen an Hand der Blumeschen Gliederung aus Peters-Jahrbuch 1940 — beschrieben und stilkritisch — hauptsächlich unter form- und strukturanalytischem Aspekt — untersucht. Drei wichtige gattungsgeschichtliche Exkurse über die Spruch-, Choral- und Liedkantate (Kap. II, S. 45–59; Kap. III, S. 142–173; Kap. IV, S. 174–182) sowie eine zusammenfassende „*Übersicht über Buxtehudes Anwendung der verschiedenen Stilfaktoren*“ (Kap. V) runden die Darstellung ab.

Besonderes Interesse verdienen S.s Einzelanalysen (die in dankenswerter Weise auch mit den noch nicht edierten Werken bekannt machen): sie enthalten eine Fülle wichtiger Einzelbeobachtungen, kommen freilich seltener der Erarbeitung einer für Buxtehude und die wechselnden Gattungen seines Vokalwerks charakteristischen Verhaltensweise zugute. Für manche ihrer offenkundigen Schwächen an Stelle einer detaillierten Kritik, die in diesem Rahmen leider nicht erfolgen kann, ein — freilich extremes — Beispiel: S. reflektiert angesichts der „*eine Terz tiefer notierten*“ (so S. 231) Flötenstimme zu „*Jesu meines Lebens Leben*“ angestrengt über Chor- und Kammer-ton im norddeutschen Raum, obwohl es lediglich den schlichten (allen 15 Systemen des Manuskripts deutlich vorgezeichneten) französischen Violinschlüssel zu identifizieren gälte!

Auf den 41 Seiten Stilbetrachtung (Kap. V), die offenbar das Resümee der Arbeit darstellen, hätten sich Buxtehudes Melodik, Rhythmik, Harmonik und Satztechnik in manchem zwingender und folgerichtiger charakterisieren lassen. Problematisch scheint es u. a., Buxtehudes Kantatenmelodik einseitig in das Schema Rezitativ-Arioso-Arie pressen zu wollen: solche Klassifizierungen, zum Prinzip erhoben und auf ein Jahrhundert fließender Formen angewandt, dienen mehr der Verschleierung als der Erhellung des Sachverhalts und begünstigen außerdem unbeabsichtigte Mißverständnisse. Hier etwa wäre eine systematische Untersuchung einzelner Melodistrukturen von Nutzen gewesen. Auch konkrete Vergleiche, mit italienischer Vokalmusik oder norddeutschem Tastenstil beispielsweise, hätten näher an „Buxtehude“ heranzuführen können, desgleichen eine Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses, sofern sie sich nicht in einer Aufzählung von Madrigalisten (deren „*verkündenden Charakter*“ S. freilich betont) erschöpft: die eigentliche Begegnung des Musikers mit dem Text erschließen andere, tiefere Schichten.

Für die sehr zu Recht betonte Abhängigkeit Buxtehudes von italienischen Vorbildern führt S. — leider ohne konkrete Hinweise — Carissimi als Kronzeugen an; indes dürften auch die in der Dübensammlung vertretenen jüngeren Italiener wie Albrici und Peranda Buxtehude in mancher Hinsicht mehr geboten haben als seine selbst „italienisch lernende“ hanseatische Umwelt.

Die Art der Überlieferung des Buxtehudeschen Vokalwerks berücksichtigt der Verf. innerhalb seiner stilkritischen Untersuchungen noch nicht; hier bringt die (hoffentlich bald im Druck vorliegende) Berliner Dissertation Dietrich Kilians wesentliche, für die künftige Buxtehudeforschung unentbehrliche Ergebnisse.

S.s Arbeit — nach Umfang und Großzügigkeit der Anlage ein zweiter Pirro — will „*die evangelische Kirchenkantate der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch eine systematische Untersuchung der vokalen Werke eines einzelnen Komponisten von zentraler Bedeutung... beleuchten*“. Obwohl der Verf. dieser Zielsetzung nicht immer gerecht wird — man hätte der Darstellung in ihren stilkritischen wie in ihren historischen Hinsichten schärferes Profil ge-

wünscht —, hat sein Werk die Historiographie der protestantischen Kirchenkantate um einen wesentlichen Beitrag bereichert. Als willkommene Informationsquelle dürfte es namentlich im dänischen Sprachraum auf größtes Interesse stoßen.

Abschließend einige spezielle Anmerkungen:

Zu S. 27—43: S.s Kantatenverzeichnis spiegelt den neuesten Stand der Forschung und bereichert die grundlegende Aufstellung Friedrich Blumes (Peters-Jahrbuch 1940, S. 17—22) um neuere, zum Teil wesentliche Ergebnisse. Einzelheiten sind zu berichtigen:

S. 27: Von den beiden Kantaten „*Herr, wenn ich nur dich hab*“ und „*Herr, wenn ich nur dich habe*“ ist nur die zweite in dem verschollenen Lübecker Tabulaturenband vertreten.

S. 27: „*O clemens, o mitis*“ ist in Lund in Partitur, nicht in Stimmen überliefert.

S. 39: Die Tabulatur zu „*Jesu dulcis memoria*“ I wird in der Dübensammlung unter der Signatur 85 : 50 aufbewahrt.

S. 40: „*Wo ist doch mein Freund geblieben*“ befindet sich in Brüssel nicht nur in Partitur, sondern auch in Stimmen.

S. 40: Der Lübecker Stimmensatz zu „*Lauda Sion*“ wurde unter Mus A 334 aufbewahrt.

S. 29: Unter „*In te Domine speravi*“ lies: Psalm 31, 2.

S. 30: Unter „*Nun danket alle Gott*“ lies: Sirach 50, 24—26. Da sich Kapitel- und Verseinteilung von Vulgata und Luthertext nicht immer decken, ist ihre gleichzeitige Berücksichtigung bei der Zitierung lateinischer Bibelstellen irreführend; der Verf. hätte sich für eine Lesart entschließen sollen.

An Neueditionen sind nachzutragen (Neuaufgaben sowie die kürzlich bei Bärenreiter und Merseburger erschienenen ausgenommen): „*In te Domine speravi*“: Ed. Krompholz; „*Alles, was ihr tut*“: Ed. Breitkopf & Härtel und Ed. Schwann (gekürzt); „*Heut triumphieret Gottes Sohn*“: das Schluß-Alleluja in DDT XIV, S. 167 ff. und als Ed. Hänssler; „*Ihr lieben Christen, freut euch nun*“, „*Kommst du, kommst du, Licht der Heiden*“ und „*Surrexit Christus hodie*“: Ed. Hänssler.

Leider gibt das Kantatenverzeichnis die originalen Werktitel nicht zuverlässig wieder: der Titel des Kantatenzyklus „*Membra Jesu Nostri*“ beispielsweise enthält ein Dutzend Ungenauigkeiten (S. 32); im Titel der

Leichenpredigt des Mauritius Rachelius (S. 17) wird diese Zahl noch überschritten.

Die von S. — teilweise erstmals! — erbrachten Nachweise von Textdichtern bedürfen in Einzelfällen der Überprüfung: manche Angaben divergieren mit denen der einschlägigen Gesangbuchbibliographien.

Zu S. 4 f.: Angesichts des Eifers, mit dem S. den Dänen Buxtehude apostrophiert, überrascht es, daß er die offenbar älteste lexikographische Nachricht über Buxtehude in Schachts „*Musicus Danicus*“ unerwähnt läßt.

Zu S. 14: Meno Hanneken war nicht Bischof, sondern Superintendent zu Lübeck.

Zu S. 15: Von einem „*Lobgesang*“ ist in den Widmungsversen Buxtehudes für Theiles Passion nicht die Rede.

Zu S. 16: Ist es unerläßlich, von einem inneren Zusammenhang zwischen „*der ruhigen und harmonischen Lebensführung*“ Buxtehudes und der „*Ruhe und Harmonie seiner Kunst*“ zu sprechen? Kretzschmar (Bach-Kolleg, S. 26) erkannte in ihm den „*aus der Ruhe gebrachten Norden*“.

Zu S. 21: Nicht erst Königslöw, sondern bereits Ruetz ließ die reiche Musikhandschriftensammlung der Lübecker Marienkirche bis auf wenige Stücke vernichten.

Zu S. 57: Andreas Hammerschmidt sollte man nicht als süddeutschen Musiker bezeichnen.

Zu S. 310 f.: Unverständlich ist die Begründung, mit der S. die Entstehung der Kantaten „*Ecce nunc*“ und „*Accedite gentes*“ vor 1668 ansetzt: der Schreiber der Quelle habe sie gemeinsam mit einer Komposition des 1668 gestorbenen Clemens Thieme kopiert.

Zu S. 318—324: Die willkommenen Schlußbetrachtungen in deutscher Sprache hätte man gern in einwandfreiem Deutsch gelesen.

Zu S. 1 ff.: Wünschenswert wäre eine sorgfältigere Durchsicht des Anmerkungsapparates und der Literaturangaben gewesen. Die verhältnismäßig zahlreichen Druckfehler des Werks stören vor allem dort, wo es sich um Werktitel (u. a. S. 41: „*Postisierende Jugend*“) oder Namen (u. a. S. 48: „*Ramlah*“; der also apostrophierte Wilhelm Kamlah muß sich auch im Namensregister unter R führen lassen!) handelt. Kaum mehr als Druckfehler können die vielen falschen Zahlenangaben gelten, allein auf dem ersten

Dutzend Seiten fand der Referent neun: Busby geht im 2. Band seiner Musikgeschichte auf Buxtehude ein (anders S. 6); die Spittasche Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes erschien 1875/76 (anders S. 7); Carl Stiehl wurde 1826 geboren (anders S. 7); der erste Teil von Eitners „Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke“ erschien als Beilage zu seinen Monatsheften 1870 (anders S. 7 u. 12); Maxton fand „Das jüngste Gericht“ nach eigenen Angaben im Vorwort der Neuausgabe 1924 auf (anders S. 9 u. 12); das Blume-Zitat aus Peters-Jahrbuch 1940 steht dort S. 15 f. (anders S. 9, Zeile 23); die Kieler Dissertation von Lorenz stammt aus dem Jahre 1951 (anders S. 11); S. bezieht in seine Untersuchung 120 Werke ein (anders S. 11); Blume nennt in seinem Kantatenverzeichnis außer den zwei parodierten weitere sechs weltliche Carmina (anders S. 12).

Martin Geck, Kiel

Festschrift Richard Münnich zum achtzigsten Geburtstage. Beiträge zur Musikästhetik, Musikgeschichte und Musikerziehung. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1957. 152 S. Die Festschrift zum 80. Geburtstag des Musiktheoretikers und enthusiastisch-energisches Pädagogen bemüht sich mit Beiträgen zur Musiktheorie und -pädagogik sowie über Franz Liszt — Münnich lebt seit zwei Jahrzehnten in Weimar — um äußere und manchmal auch innere Nähe zum Werk Münnichs, der vor dem ersten Weltkrieg zwischen den Konsonanztheorien C. Stumpfs und H. Riemanns zu vermitteln suchte und in den 20er Jahren das Jale-Tonsilbensystem entwickelte. (Eine biographische Skizze schrieb Albrecht Krauss.)

Hans Fischners Abhandlung über die Vorgeschichte einiger im theoretischen Werk Jean Philippe Rameaus behandelter Probleme ist mehr der Unterscheidung progressiver und konservativer Tendenzen als den sachlichen Schwierigkeiten gewidmet, die, oft diskutiert, aber noch kaum gelöst, vor allem auf der Tatsache beruhen dürften, daß Rameau seine Theorie nicht als geschlossenes System entwickelte, sondern in verschiedenen Werken verschiedene Probleme unter verschiedenen Voraussetzungen behandelte. P. zeigt mehr Sympathie für den Empirismus eines John Locke (und Mattheson) als für den Cartesianismus Rameaus, scheint sich allerdings des nicht geringen Unterschieds zwischen metaphysischem Em-

pirismus und wissenschaftlicher Empirie kaum bewußt zu sein. Unklar ist auch die Grenze, die er zwischen der progressiven These, die Partialtonreihe sei das Naturvorbild des Durakkords, und dem konservativen Hang zu „pythagoreischer Zahlen-spekulation“ zu ziehen versucht (27). Denn „Spekulation“ ist nicht schon die Tatsache, daß der Quinte die Proportion 2 : 3 entspricht, sondern erst das Dogma, die Einfachheit der Proportion sei der metaphysische „Grund“ der Konsonanz. „Spekulation“ ist aber andererseits auch die „Entdeckung“, daß der Durakkord auf das Naturvorbild der Partialtonreihe zurückzuführen sei, denn der Durakkord ist eine geschichtliche und keine Naturtatsache.

Das cartesianische „Réduire à un seul principe“ bezieht sich in Rameaus *Traité de l'Harmonie* nicht auf ein mathematisch-physikalisches Prinzip der Musik (11), sondern auf den Terzenbau der Akkorde. Der Ausdruck „*Contrapunctus simplex*“ bezeichnet nicht den vierstimmigen Satz (33), sondern den Satz Note gegen Note. Der Dur- und Mollakkord sind nach Zarlino nicht die „*Urform aller Konsonanz*“ (33), sondern dreitönige Konsonanzen, die als „*Harmonien*“ gelten, weil sie, wie die zweitönigen, auf ausgezeichnete Zahlenproportionen zurückgeführt werden können. Der Satz „*De Octavis idem est Judicium*“ bezieht sich nicht auf die „*Règle d'Octave*“ (35), sondern auf die Oktavidentität. Und Zarlinos Bemerkung, der Halbton sei die „*Würze des Gesanges*“, deutet keine „*Erkenntnis der Leittonwirkung*“ an (38), sondern ist ein Topos des Mittelalters.

Fritz Reuter (*Über die Lage des musiktheoretischen Unterrichts an den Ausbildungsstätten für Musik*) verteidigt mit polemischer Kraft, wenn auch schwachen Argumenten den „*Polarismus*“ Sigfrid Karg-Elerts. Nach R. macht es einen „*hilflosen Eindruck*“, daß H. Riemann in der letzten Auflage seines *Handbuchs für Generalbaßspieler* die Medianten nicht funktionsharmonisch erklärte, sondern als III. Stufe bezeichnete (60). Doch wird man in Riemanns Revision eher das Zeugnis einer wissenschaftlichen Ehrlichkeit sehen müssen, die nicht der Logik des Systems die Tatsachen der Erfahrung opfern wollte, während R. meint, „*eine echte Theorie (dürfe) niemals abhängig sein von Erscheinungsformen*“ (61). Auch Siegfried Bimberg (*Notwendiges*

Vorwort zur Harmonielehre) versucht zu zeigen, daß der „Polarismus“ auf „naturgesetzlichen Grundlagen fuße“ (53). Dur soll auf der „Steigerung der Schwingungsgeschwindigkeiten“, Moll auf der „Vergrößerung der schwingenden Masse“ beruhen (51). Aber das reziproke Verhältnis von Wellenlänge und Schwingungszahl ist nicht aufzulösen in Proportionen von Schwingungszahlen, die nur für Dur, und Proportionen von Wellenlängen, die nur für Moll relevant sein sollen. Und ist es nicht ein Vorurteil, daß die Gleichberechtigung von Dur und Moll und ihre Gegensätzlichkeit denselben Grund haben müssen — genügt es nicht, die Gegensätzlichkeit auf die melodischen Tendenzen der großen und kleinen Terz zurückzuführen (Kurth) und die Gleichberechtigung auf die Zusammensetzung der Akkorde aus Konsonanzen derselben Verschmelzungsstufen (Stumpf)? — Mit der Meinung, daß in C-Dur das Intervall *c-d* ein großer Ganzton sei, in a-moll dagegen ein kleiner (49), gerät B. in Widerspruch zu der These seines zweiten Beitrags (*Das Jale-Silbensystem Richard Münnichs als Grundlage der Erziehung zum Melodiebewußtsein*), daß das Jale-System die Differenz der Ganztöne ausdrücke; denn daß in der Silbenfolge Ja-Le-Mi-Ni-Ro-Su-Wa (*c-d-e-f-g-a-h*) dem großen Ganzton ein starker Vokalwechsel (*a-e*) und dem kleinen ein schwacher (*e-i*), gilt nur für Dur, aber nicht für Moll (69). — Aber B.s Meinung (67 f.), das Jale-System „symbolisiere“ die tonalen Funktionen, verrät den falschen Ehrgeiz, ein bloßes Instrument der Pädagogik in eine umfassende Theorie zu verwandeln. Denn obwohl der pädagogische Nutzen von Tonsilbensystemen unbestreitbar ist — weil Schüler die Differenz zwischen relativen Tonstufen und absoluten Tonhöhen ohne eine terminologische Unterscheidung kaum verstehen können — und obwohl Münnichs Jale-System sich durch logische, phonetische und mnemotechnische Vorzüge auszeichnet, wird man doch zweifeln dürfen, ob die Beschränkung der Tonstufen auf bestimmte tonale Funktionen noch pädagogisch motiviert ist und das musikalische Bewußtsein erweitert oder ob sie es verengt — so wird etwa die Bezeichnung „Gleiteton“ den Funktionen der IV. Stufe in Dur zweifellos nicht gerecht. Unter dem Titel *Franz Liszt und die nationalen Schulen in Europa* sammelt Günther Kraft biographische Zeugnisse — über

Liszts tätige Sympathie für die „*jungrussische Schule*“, sein patriotisch gefärbtes Interesse an der Zigeunermusik, seine Bach- und Beethoven-Aufführungen, sein soziales Engagement bei Wohltätigkeitskonzerten, seine Ironie gegenüber feudaler Arroganz —, in deren unverbundener Folge man nur dann einen Zusammenhang zu erkennen vermag, wenn man in der Verbindung von nationalem Pathos mit sozial progressiven und ästhetisch-konservativen Tendenzen (die aber Liszt kaum zugeschrieben werden können) eine notwendige, in der Natur der Sache oder dem Zug der geschichtlichen Entwicklung begründete Einheit sieht. — Werner Felix (*Die Reformideen Franz Liszts*) zeigt einige Zusammenhänge zwischen Liszts Artikel *Zur Stellung der Künstler* (1835) und einer Eingabe der Leipziger Tonkünstlerversammlung an die preußische Regierung aus dem Jahre 1848.

Paul Michel (*Musikalisches Hören, Musikalität und menschliches Großhirn*) behandelt die Frage, ob „*die Hörfasern die vom Cortischen Organ kommenden Erregungen Punkt für Punkt im Schläfenlappen abbilden*“ (119), mit sympathischer Skepsis. Die Vorstellung einer „*statischen Lokalisation*“ der Musikalität müsse „*durch die eines dynamischen Zusammenwirkens vieler Teile der Großhirnrinde ersetzt*“ werden (125). Und es scheint — wenn ein Laie urteilen darf — überhaupt erst nach einer genaueren Beschreibung einer größeren Zahl von Phänomenen sinnvoll zu sein, nach den materiellen Vorgängen im Zentralnervensystem zu fragen. Denn die Voraussetzung mancher physiologischer Untersuchungen, daß man die „Musikalität“ in ein Aggregat von Klangbildern, Bewegungsbildern usw. auflösen könne, die an verschiedenen Stellen im Großhirn lokalisiert seien, krankt an dem Irrtum des Sensualismus, daß die Inhalte des Bewußtseins nichts anderes als Zusammensetzungen von Impressionen seien. Wie allerdings die physiologische Forschung Beobachtungen wie etwa der, daß einem an Aphasie Erkrankten ein Wort nur in bestimmten Situationen zur Verfügung steht und in anderen nicht, gerecht werden soll, ist kaum abzusehen.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Erwin R. Jacobi: Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau. (Collection d'études

musicologiques Vol. 35). Strasbourg 1957, P. H. Heitz. X, 38 S.

Der Verf. sagt vom Thema seiner Arbeit, daß es „von der Fachliteratur des europäischen Kontinents bisher fast völlig unbeachtet gelassen, aber auch in England selbst nur sehr unvollständig behandelt“ worden sei. Wer nun eine ausführliche Abhandlung über dieses wichtige Gebiet erwartet, wird leider enttäuscht, da hier (laut Titelblatt Rückseite) nur ein Teildruck (von der Länge eines Zeitschriftenaufsatzes) vorliegt, der das erste Kapitel (von Rameau 1764 bis A. Day 1845) enthält. Von den drei anderen Kapiteln wird nur ein summarisches Inhaltsverzeichnis vorgelegt, das klangvolle Namen wie Macfarren, Stainer, Prout und Niecks aufweist. Es handelt sich offenbar um ein Bruchstück einer Baseler Dissertation. Was den Verlag zu dieser von seiner bisherigen Praxis abweichenden Veröffentlichungsform (die eine ausführliche Stellungnahme ausschließt) bewogen hat, ist nicht ersichtlich. Nach dem hier Vorliegenden zu urteilen, hat der Verf. sorgsam, kritisch und umsichtig gearbeitet. Vielleicht entschließt er sich, die „Entwicklung der Musiktheorie in England“ einmal vollständig zu behandeln, dann aber auch „Fragen der musikalischen Akustik, Philosophie, Psychologie, Ästhetik, Soziologie u. a. m.“ nicht nur zu streifen! Bei seiner guten Quellenkenntnis und seinem kritischen Verständnis wäre er wohl der richtige Mann dazu!

Reinhold Sietz, Köln

Ivo Supičić: La Musique Expressive. Presses Universitaires de France, Paris 1957. 132 S.

Versteht man Musikästhetik als philosophische Analyse musikalischer Erfahrungen, so wird man Supičić die Legitimation nicht absprechen dürfen, denn er verbindet das Talent zur Unterscheidung der Begriffe mit musikalischen Kenntnissen, die zwar auf die Konzert- und Opernmusik der letzten 200 Jahre beschränkt, aber reich genug sind, um leere Spekulationen zu verhindern. Nur selten wird ein Dilettantismus, dem das Kunstwerk in „schöne Stellen“ und tote Übergänge auseinanderfällt, störend deutlich: „... souvent il n'y a que de rares moments au cours de l'audition de l'œuvre, qui s'imposent vigoureusement, soit par leur beauté, soit par leur force expressive, à toute notre attention, en la conquérant

avec puissance et en nous ébranlant profondément“ (75).

Erörterungen über S.s blassen Platonismus wären so nutzlos wie ein Streit über die Begriffe der „produktiven Interpretation“ (85 ff.) und der „Inspiration“ (91 ff.); wesentlich an dem Buch ist S.s Versuch, die Kategorie des Ausdrucks genauer zu bestimmen.

Wenn es eine einfache Tatsache der Erfahrung ist, daß Musik expressiv sein kann, so ist die Frage, wie es möglich sei, daß sie es ist, ein so schwieriges Problem, daß auf eine Lösung kaum zu hoffen ist. Das Verfahren, den Ausdruck von Musik in poetische Paraphrasen zu fassen, gilt als veraltet und suspekt; in der poetischen Beschreibung könnte der Ausdruck als das, was er ist, nur erscheinen, wenn Musik ihrem verborgenen Wesen nach Poesie wäre (wie man im frühen 19. Jahrhundert meinte)—sonst wird er in ihr zu etwas anderem, als er ist. Aber auch der Versuch, ihn im psychologischen Experiment „dingfest“ zu machen, ist vergeblich; statt deutlicher zu werden, verschwindet das Phänomen, und manche Psychologen, wie H. Schole, leugnen es (aber daß die Begriffe und Methoden versagen, bedeutet nicht, daß die Sache ein Phantom sei).

Es scheint, als könne man das Phänomen des Ausdrucks weder leugnen noch erklären und es nicht anders als metaphorisch beschreiben, wenn man herauskommen will aus der unglücklichen Alternative zwischen einem Formalismus, der zu Recht die ungenügenden Erklärungen, aber zu Unrecht auch die Tatsache verwirft, und einer Ausdrucksästhetik, die zu Recht auf der Tatsache, aber zu Unrecht auf ungenügenden Erklärungen beharrt. Die Schwierigkeit ist offenbar in dem Widerspruch begründet, daß Form und Ausdruck in der unmittelbaren Erfahrung nicht zu trennen sind — was S. konzidiert (48) —, in der philosophischen Analyse aber auseinandergelegt werden müssen, wenn man sie begreifen will. Wie weit darf man sie in der Abstraktion trennen, ohne die Tatsachen der Erfahrung zu verzerren und das Getrennte nicht mehr verbinden zu können?

Form und Ausdruck sind verschiedene Momente der Sache, aber nicht verschiedene Sachen. Der Gefähr, den ästhetischen Ausdruck zu einem Ding zu verfestigen, ist S. nicht immer entgangen. „La musique ex-

*pressive est-elle expressive de quelqu'un ou de quelque chose? Étant un produit de l'esprit humain, elle est en effet tout d'abord l'expression de quelqu'un, de son créateur, mais forcément elle est aussi l'expression de quelque chose*" (25). Zwar „gehört“, so scheint es, zum ästhetischen Ausdruck sowohl jemand, der etwas ausdrückt, als auch etwas, das ausgedrückt wird. Aber das, was ausgedrückt wird, ist nicht etwas — quelque chose —, das man auch für sich, vom ästhetischen Ausdruck getrennt, betrachten könnte; es ist nichts als das, was im ästhetischen Ausdruck ausgedrückt wird; es ist etwas nur im ästhetischen Ausdruck, und außer ihm ist es nichts.

Obwohl S. nicht zum Apologeten der dogmatischen Ausdrucksästhetik gegen den Formalismus werden will, kann er den Begriff von etwas, das im ästhetischen Ausdruck ausgedrückt ist, nicht denken ohne ein „fundamentum in re“, im außermusikalisch Gegebenen, einem Gefühl oder Vorgang, vermittelt durch die „*vie intérieure*“ des Komponisten. Doch ist der Ausdruckswert immer nur eine „zweite Natur“ der Musik, die ohne die erste, formale als festen Grund nicht bestehen kann (39, 54). Und wenn Musik als „Zeichen“ dient, so nicht als „formales“, das nur Zeichen ist und sonst nichts, sondern als „instrumentales“, das auch für sich, außer seiner Zeichenfunktion, etwas ist (55 f.).

So schwierig es ist, zwischen dem ästhetischen Ausdruck und dem, was ausgedrückt ist, zu unterscheiden, ohne in Psychologismus zu geraten, so schwierig ist es, an der Einheit von Ausdruck und Form festzuhalten, ohne in Formalismus zu verfallen. Denn wenn man die Korrelation von Form und Ausdruck nicht auflösen kann, ohne daß der Ausdruck zu etwas anderem wird, als er ist, und wenn andererseits zwar nicht der Ausdruck, wohl aber die Form für sich bestehen kann, so liegt die Konsequenz des Formalismus nahe, die Einheit des Verschiedenen als einfache Identität zu begreifen. S., der dem Psychologismus Konzessionen machte, hat den Formalismus glücklich vermieden. Zwischen der „*expression formelle*“, der Gesamtheit kompositorischer Mittel und Techniken, und der „*expression psychologique*“ versucht er durch den Begriff der „*expression immanente concrète*“ zu vermitteln (32 ff.). Die „*expression immanente concrète*“ ist einerseits das Beson-

dere des einzelnen Werkes in Wechselwirkung mit dem Allgemeinen der kompositorischen Mittel und Techniken, andererseits der ästhetische Ausdruck in Wechselwirkung mit dem psychologischen (35).

Um das ästhetische Programm, das im Begriff der „*expression immanente concrète*“ steckt, ganz zu erfüllen, müßte S. zum Historiker werden und die Wechselwirkung in exemplarischen Analysen zeigen. Seine Schwäche aber ist der Mangel an kompositionstechnischen und historischen Kenntnissen — sonst würde er kaum meinen, vokale Programmmusik sei „*par définition*“ unmöglich (67) und in der Musik vor Beethoven sei der Ausdruck „*de la part du créateur plutôt vécue et implicite dans la création que consciente et tout à fait explicite*“ (42); wenn Allegorie und Darstellung von Affekten „Ausdruck“ sind, so war er so „*explicite*“, wie der romantische es nicht war; und wenn sie kein „Ausdruck“ sind, so war er nicht „*implicite*“, sondern fehlte.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Solingen und des Bergischen Landes. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 26.) Köln 1958, Arno Volk-Verlag. 95 S.

In der vorliegenden Veröffentlichung sind die auf der Jahrestagung 1957 der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte gehaltenen Referate zusammengefaßt. Einleitend gibt R. Haase einen knappen Bericht über *Zwei Jahrhunderte Solinger Musikgeschichte*, aus dem hervorgeht, daß ein lutherisches Gesangbuch vom Jahre 1697 als frühestes musikgeschichtliches Dokument der Stadt nachweisbar ist. Nachrichten über Gesangvereine sowie über das Musikleben bis zur Gegenwart schließen sich an. — H. Paffrath berichtet auf 2½ Seiten kurz über *Jacob Salentin von Zuccalmaglio* (1775—1838), den Begründer des bergischen Musiklebens. Zuccalmaglios Tat war die Gründung der Musikakademie in Burscheid (1812). — Der gehaltvollste Beitrag stammt von K. Dreimüller, der über den Orgelbauer *Franz Wilhelm Sonreck* (1822—1900) berichtet. Umfassende Quellenkenntnisse und Archivistudien befähigen den Verf. zu einer eindrucksvollen Darstellung eines interessanten Kapitels aus der Orgelbauergeschichte des mit einschlägigen Studien nicht gerade gesegneten 19. Jahrhunderts. Sorg-

fältig ausgearbeitete Verzeichnisse schließen sich an. — Einen kleinen, aber erfreulichen biographischen Beitrag über *Clemens Lemacher* (1861—1926) liefert H. Lemacher. — Auf seine demnächst erscheinende Dissertation über *Ewald Sträßer* (1867 bis 1933) weist J. Schwermer in einer gut angelegten monographischen Studie hin. — Die Verdienste des *Solinger Künstlerbundes*, dem zahlreiche wertvolle Konzerte zu danken sind, skizziert H. Lemacher. — Eine kurze *Bibliographie zur Musikgedichte der Stadt Solingen* steuert R. Haase bei.

Richard Schaal, Schliersee

Luigi Ferdinando Tagliavini: *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*. Padova 1956, Cedam. Kassel und Basel 1956, Bärenreiter. 290 S.

Der vielseitige Verf., Bibliothekar und Organist von internationalem Ruf, stellt sich uns hier als Experte des Bachschen Kantatenwerks vor und entwickelt mit verblüffender Gewandtheit und Sachkenntnis einen Fragenkomplex, dessen zusammenfassende Behandlung eine längst fällige Aufgabe der Wissenschaft war. Das Problem der Bachschen Textvorlagen ist nicht neu; schon Zelter hat sich mit ihm herumgeschlagen, und bis in die jüngsten Publikationen hinein hat es Forscher und Musiker ständig beschäftigt. Die Tatsache, daß eine derartige Arbeit auf italienischem Boden entstanden ist, bringt nun notwendigerweise manche Akzentverlagerung gegenüber der landläufigen Betrachtungsweise mit sich, die sich auf der einen Seite in weiser Beschränkung, auf der anderen in unerwarteter Bereicherung äußert. So werden alle theologischen Fragen (etwa zum Standpunkt des Dichters innerhalb der verschiedenen Zeitströmungen) ausgeklammert, und auch die Möglichkeiten germanistischer Stilkritik werden nicht voll ausgeschöpft — hier werden weitere Forschungen einzusetzen haben. Andererseits rücken Fragen wie die nach der Sangbarkeit des Textes stärker als bisher in den Vordergrund und verleihen dem Problem neue Aspekte. Hätten sich Kapitel wie die über die Geschichte der Kantate oder das evangelische Kirchenlied für den deutschen Leser knapper fassen lassen, so ist man an anderer Stelle wieder dankbar für die umfassende und sorgfältige Materialsammlung über Leben und Werke der namentlich bekanntesten Textdichter Bachs, die hier erstmals in sol-

cher Vollständigkeit vor uns ausgebreitet wird.

Überhaupt scheint mir die Stärke der Arbeit T.s — ähnlich wie in dem bekannten Buch Hans Beschs — in erster Linie in der übersichtlichen und umfassenden Darstellung der bisherigen Forschungsergebnisse zu liegen. So orientiert uns (nach zwei einleitenden Kapiteln rein informatorischen Charakters) das „*l poeti*“ überschriebene Kapitel über die biographischen Daten der namentlich bekannten Dichter, über ihre Dichtungen; es zählt die von Bach vertonten Kantatentexte auf und nennt endlich diejenigen Kantaten Bachs, deren Texte mutmaßlich dem betreffenden Dichter zugewiesen worden sind. An diesem Punkt hypothetischer Zuweisungen wird jedoch die künftige Forschung gleichfalls weiterzuarbeiten haben. Denn man hat nicht den Eindruck, als seien bei den ausgesprochenen Zuweisungen — sie fußen meist auf Wustmann, Terry, Brausch u. a. und werden von T. lediglich zitiert — wirklich alle der heutigen Forschung zu Gebote stehenden Mittel angewandt worden.

Als Beispiel seien die Mariane von Ziegler zugeschriebenen Kantaten genannt. Außer den für die Dichterin gesicherten Werken nennt T.

- a) eine Gruppe von Werken, die in ihrer kirchenjahreszeitlichen Bestimmung auf die gesicherten folgen und zu gleicher Zeit entstanden sein könnten: BWV 39, 88, 187, 45, 102, 17,
- b) eine Gruppe von Werken, die den gleichen textlichen Aufbau zeigen, sich jedoch kirchenjahreszeitlich mit der nachweislich echten Ziegler-Gruppe überschneiden und offensichtlich früher entstanden sind: BWV 67, 166, 86, 37, 44,
- c) vier einzelne (d. h. nicht durch ihren diplomatischen Befund als zeitlich zusammengehörig erkennbare) Kantaten, die gleichfalls in Aufbau und Reimschema den echten Ziegler-Kantaten nahestehen und daher von Brausch der Dichterin zugewiesen werden: BWV 144, 6, 42, 79,
- d) endlich noch eine Reihe, deren Zuweisung an M. v. Ziegler durch Brausch (BWV 104, 105, 154, 81, 20, 78, 94, 178) und Spitta (BWV 43) ihm wenig überzeugend scheint.

Zunächst wäre einzuwenden, daß M. von Ziegler ihren 1728 nur bruchstückhaft veröffentlichten Jahrgang im darauffolgenden

Jahre vervollständigt hat. Es wäre also zu klären, warum die obengenannten Texte nicht mit den veröffentlichten übereinstimmen. Sollte das nicht die Autorschaft der Dichterin insbesondere bei Gruppe a) weitgehend ausschließen? Das Vorwort der Gedichtsammlung macht aber auch ein dichterisches Schaffen auf dem Gebiet der Kantate vor dem veröffentlichten Jahrgang recht unwahrscheinlich, so daß auch die Zuweisung der Gruppe b) problematisch wird; zudem wird diese Gruppe auch Christian Weiß senior zugewiesen (durch Wustmann und Terry), so daß nach T. über sie das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Endlich muß den Argumenten Brauschs entgegengehalten werden, daß Anlage und Reimschema der Kantatendichtung um 1720 bis 1730 überhaupt nicht so zahlreiche Varianten zeigen, daß sie zur Bestimmung des Dichters bereits Wesentliches beitragen können.

Entscheidend für die gesamte Beweisführung scheint mir jedoch die Frage zu sein, ob wir überhaupt auf dem rechten Wege sind, wenn wir ständig versuchen, ausgerechnet denjenigen Dichtern noch weitere Kantaten zuzuschreiben, deren Werk uns einigermaßen überschaubar ist. Sollte es, wenn schon keine neuen Funde glücken wollen, nicht aussichtsreicher sein, unter den bisher noch anonymen Dichtungen nach Stil und Inhalt einzelne Gruppen zu bilden, die vermutlich demselben Dichter zuzuweisen sind, und auf eine namentliche Zuordnung zunächst einfach zu verzichten? Ansätze hierzu finden sich schon bei Wustmann und auch bei T.; aber sie scheinen mir noch ausbaufähig zu sein. Vielleicht können dabei auch die inzwischen angefallenen Neuerkenntnisse zur Chronologie des Kantatenschaffens weiterhelfen, die bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit noch nicht gewonnen waren, so daß T. den Bau seiner mitunter recht scharfsinnigen und durchdachten chronologischen Kombinationen noch auf der inzwischen als nicht mehr tragfähig erkannten Grundlage der Spittaschen Datierungen errichten mußte.

Das folgende Kapitel „*Il contributo di Bach ai testi delle sue cantate*“ ist das an eigenen Forschungen ertragreichste. Es bietet zum ersten Mal eine systematische Übersicht über die vermutlich von Bach selbst stammenden Dichtungen, angefangen bei den „*lievi varianti*“ über die „*rielaborazioni e rifacimenti*“ und die „*parodie*“, einmün-

dend in eine Erörterung über das Problem der dichterischen Tätigkeit Bachs. Sorgfältig sind dazu alle Dichtungen zusammengetragen, bei denen sich ein Argument für Bachs Autorschaft oder Mitarbeit finden läßt. Über Einzelheiten wird man dabei freilich verschiedener Meinung sein können; — bei dem oft sehr hypothetischen Charakter, den derartige Erwägungen notgedrungen haben müssen (gibt sich doch Bach nirgends ausdrücklich als Dichter zu erkennen!), ist das verzeihlich. So scheint der Grundsatz, daß beim Auftreten von Varianten innerhalb der Textwiederholungen in Arien die letzte Lesart in der Regel die endgültige sei (S. 141), nur sehr bedingt richtig. Oft ist gerade die letzte Lesart durch Nachlässigkeit entstanden (z. B. in BWV 128: „*Auf, auf mit hellem Schall!*“; später schreibt Bach „*mit großem Schall!*“, doch ist in den Stimmen alles in die Lesart „*hellem*“ korrigiert), und in vielen Fällen wird man überhaupt nicht mit Sicherheit sagen können, welche Lesart beabsichtigt ist. Schon daß in den meisten derartigen Fällen eine nachträgliche Vereinheitlichung unterblieben ist, deutet eher auf Unachtsamkeit als auf bewußte dichterische Korrektur.

Der Wert der Bachschen Änderungen an den von ihm vorgefundenen (d. h. genauer: uns im Druck mit abweichenden Lesarten überlieferten) Texten wird von T. meist recht hoch veranschlagt, uns will scheinen, manchmal etwas allzu enthusiastisch. Wenn z. B. Bach den Salomon Franckschen Text „*ein auserwählter Christ, der seinen Glaubensbau auf diesen Eckstein gründet, weil er dadurch Heil und Erlösung findet*“ in BWV 152 ändert in „*der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget*“, so scheint mir der Sachverhalt durch das Urteil, die neue Version sei „*più musicale e meglio 'musicabile', ma non certo ortodossa*“ doch allzu milde beurteilt. Sollte Bach hier nicht einfach im Eifer des Komponierens den Franckschen Text und den vom Dichter beabsichtigten Reim vergessen und ganz unabsichtlich textlichen Unsinn niedergeschrieben haben?

Die reichste Fundgrube für Varianten zwischen dem gedruckten und dem von Bach komponierten Text sind wiederum die Dichtungen der Mariane von Ziegler. T. widmet ihnen eine ausführliche und weithin restlos überzeugende Darstellung. Allein, es scheint auch hier, als blieben noch Fragen

an die künftige Forschung offen, die hier nur kurz skizziert werden können:

1. Seit es feststeht, daß Bach die Ziegler-Kantaten drei Jahre vor ihrer Druckveröffentlichung vertont hat, darf man den Text, der Bach vorgelegen hat, nicht mehr so bedenkenlos mit der Druckfassung gleichsetzen, wie dies bisher geschehen ist. Man muß vielmehr unterscheiden zwischen

- a) dem handschriftlichen Text, der Bach von der Dichterin vorgelegt wurde,
- b) dem von Bach komponierten Text,
- c) dem 1728 gedruckten Text.

Nicht jede Abweichung von b) gegenüber c) braucht daher notwendigerweise von Bach zu stammen; auch die Dichterin selbst könnte nach dem Entwurf a) noch Änderungen in c) angebracht haben. Daß aber mindestens eine große Zahl von Änderungen d o c h auf Bach zurückgeht, ist von T. (S. 148—150) bewiesen worden mit Argumenten, die größtenteils durch die chronologische Neuordnung nicht berührt werden. Immerhin muß aber auch mit Ausnahmen gerechnet werden.

2. Von T. nicht weiter behandelt, aber doch nicht unwesentlich ist die Frage, ob die in den Zieglerkantaten nachweisbaren Parodien (BWV 74/2, 68/2, 68/4, 175/4) schon beim Entwurf der Dichtung geplant worden waren, oder ob Bach sie wegen zufälliger Eignung des Textes spontan vorgenommen hat. Bei BWV 74/2 möchte man das erste vermuten; denn auch der Eingangsschor dieser Kantate ist eine Umarbeitung aus demselben Werk (Kantate 59), dem auch die Parodievorlage entstammt; bei allen übrigen Sätzen ist jedoch das Strophenschema von dem der Parodievorlage derart abweichend, daß man eher das zweite annehmen möchte.

3. Bei der Frage nach einer eventuellen Zusammenarbeit zwischen Bach und der Dichterin ist wieder zu unterscheiden, ob sich diese auf die Ausarbeitung des Entwurfstextes a) oder der Kompositionsfassung b) erstreckt haben könnte. Nimmt man an, die vier Parodiesätze — oder wenigstens BWV 74/2 — seien von vornherein mit dem Plan der Parodie gedichtet worden, so kommt man auch um die Annahme einer Zusammenarbeit Dichterin-Komponist nicht herum, und zwar bei Herstellung des Entwurfstextes a); denn keine einzige Veränderung der Parodietexte in der Kompositionsfassung b) läßt sich auch nur einigermaßen überzeugend

aus dem Bestreben erklären, den Text zur Vornahme der Parodie geeigneter zu machen! Demgegenüber ist eine Zusammenarbeit bei der Herstellung der Kompositionsfassung, wie sie Smend vermutet (T., S. 148, Anm. 4) und T. für unwahrscheinlich hält (S. 148—150), kaum nachzuweisen.

Ähnliches gilt natürlich auch für die Abweichungen in den Textdrucken der übrigen Dichter; doch wird man, je größer der Unterschied zwischen Druck- und Kompositionsfassung ist, mit desto geringerer Sicherheit sagen können, ob tatsächlich Bach der Urheber der Änderungen gewesen ist oder ob nicht doch der Dichter selbst — oder ein anderer — eine frühere Dichtung als Modell der Neufassung genommen hat. In einem Falle freilich läßt sich eine Änderung durch Bach überzeugend nachweisen: Bei der Vertonung des Franckschen Textes „*Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele, und blicke mit Augen der Gnade mich an*“ in Kantate 147 beginnt Bach zunächst mit den Worten „*Beziehe die*“, ändert dann aber in „*Mein Heiland, erwähle die glaubende Seele...*“ (BB Mus. ms. Bach P 102).

Sehr hypothetisch scheinen mir endlich die umfangreichen Zuweisungen ganzer Kantatentexte an Bach im Abschnitt „*Il problema dell' attività poetica di Bach*“, und zwar mit Angabe sehr verschiedenartiger Beweismittel. Prüft man die Gründe, die T. zu derartigen Zuweisungen veranlassen, so lassen sich bestimmte Gruppen aufstellen:

- a) Kantaten, deren Dichtung aus verschiedenen vorgefundenen Teilen (Bibelwort, Choral, Strophengedicht) zusammengesetzt ist, wobei die Zusammenstellung und Ergänzung von Bach herrühren (oder mit Hilfe Bachs geschaffen sein) könnten: BWV 15, 71, 43.
- b) Parodien oder Umarbeitungen, bei denen die Rücksichtnahme auf die Vorlage die Hilfe Bachs ohnehin erforderte und deren Textdichtung daher mutmaßlich von Bach stammt: BWV 147, 186, 70, 66, 134, 173, 184.
- c) Werke, die zu Zeiten entstanden sind, in denen Bach vermutlich kein Textdichter zur Verfügung stand: BWV 23, 245, 75, 76, 194 (im Druck kein Textdichter genannt).
- d) Kantaten, die der Form nach verwandt sind und in Inhalt und Ausdruck auf Bach als Textdichter deuten: BWV 63, 40, 64, 190, 153, 65, 16 (?).

e) Kantaten, deren Zuweisung an Bach durch Wustmann und Terry infolge ihrer Ähnlichkeit mit den obengenannten gerechtfertigt scheint: BWV 35, 51, 27, 56, 58, 143.

Außerdem bringt T. natürlich mehrfach noch zusätzliche Argumente zu denen, unter denen sie hier eingeordnet wurden.

Hier ist nun jedoch die Frage nach dem Stil der Dichtungen Bachs zu stellen. Wenn bei Bachs Änderungen in den Texten der Mariane von Ziegler eine auffällige Neigung zu parataktischer, asyndetischer Satzkonstruktion festzustellen war (z. B. S. 155), so möchte man wissen, ob sich ähnliches auch in anderen Bach zugeschriebenen Texten findet. Wenn Bach ferner ein verunglückter Text wie der der Eingangsarie zu BWV 35 wegen seiner „seltsamen Grammatik“ (Wustmann; vgl. S. 220) gesprochen wird, so fragt man sich, mit welchem Recht demselben Bach dann wiederum andere Texte zugesprochen werden, deren Abfassung besonders geglückt scheint (etwa BWV 51, 56 u. a.) oder besonderes Geschick erforderte (Gruppe b). Auch hier wird die künftige Forschung noch weiterzuarbeiten haben.

Das folgende Kapitel „*Il corale nelle cantate di J. S. Bach*“ gibt einen Überblick über die von Bach verwendeten Choräle und ihre Geschichte und geht schließlich auf die textlichen Umdichtungen der Choräle in den Choralkantaten ein.

Ein abschließendes Kapitel „*Poesia e musica nelle cantate di J. S. Bach*“ beleuchtet die Probleme der Textausdeutung in Tonmalerei und Symbolik und wendet sich gegen eine selbstzweckhafte, isolierte Betrachtung dieser Erscheinungen, einmündend in die Feststellung: „*La grandezza di Bach (ed è questo che vorremmo aver messo in chiaro) non sta, come vorrebbe taluno, nell' avere creato un sistema di simboli e di correlazioni esteriori, ma nell' aver sempre saputo rivivere, nell' attimo della creazione dell' opera vocale, la poesia dei suoi testi.*“

Alfred Dürr, Göttingen

Hermann Pfrogner: Der zerrissene Orpheus. Von der Dreigliederung zur Dreiteilung der Musik. Verlag Karl Alber, Freiburg-München 1957. 44 S.

Angesichts einer Schrift wie der von Pfrogner muß die wissenschaftliche Kritik, wenn sie nicht satirisch werden will, verstummen, denn für die seltene Mischung eines reichen

philologischen Apparats mit wirrer geschichtsphilosophischer Spekulation fehlen ihr die Begriffe. Ganz verstehen kann man die Schrift wohl nur, wenn man an das Verhältnis der Sekten zur Geschichte denkt, die ihnen als ein Arsenal von Begriffen und Fakten dienen muß, aus dem sie auswählen, was in das „Weltbild“ paßt.

Der Weg der Musikgeschichte führt nach P.s Überzeugung von der Kosmik der Antike über die Anthropozentrik des Christentums zur Egozentrik seit Beethoven. Am Anfang war das Chaos; der Mensch, der noch nicht Mensch ist, gerät durch Klangmagie außer sich. Dem Menschen aber, der zu sich kommt und dem sich das Chaos zu einer Welt ordnet, wird sein tönendes Inneres, die *musica humana*, zu einem Abbild der Weltordnung, der *musica mundana*. Der Verlust der *musica mundana* bedeutet den Abfall der *musica humana* ins Anthropozentrische und schließlich ins Egozentrische. In unserem Jahrhundert ist die Musik zerrissen in dionysische Atonalität, apollinische Tonalität und die Elektronik, die den Zusammenhang mit dem tönenden Inneren des Menschen verloren oder noch nicht gefunden hat.

P.s Gebrauch der Begriffe ist willkürlich, unklar oder leer-abstrakt. Der Ausdruck *musica humana* z. B. bezeichnet nicht das tönende Innere des Menschen, sondern ist in der empedokleischen Naturphilosophie und der hippokratischen Medizin begründet. Wenn P. von Materialismus spricht, verrät er mit keinem Wort, ob er den ethischen, metaphysischen oder historisch-dialektischen meint. Und die Forderung einer „*Harmonie zwischen Tonalität, Atonalität und Elektronik*“ (26), die Pointe der Schrift, ist ein haltloses Postulat in der dünnen Luft der Abstraktionen. Carl Dahlhaus, Göttingen

Siegfried Kross: Die Chorwerke von Johannes Brahms, Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee und Wunsiedel/Ofr. 1958. 665 Seiten.

Im vorliegenden handelt es sich um das umfangreichste Buch, das einer Einzelgruppe von Werken bei Brahms bislang gewidmet wurde. Das liegt begründet in der Feststellung des letzten Kapitels (S. 630 ff.), daß die Brahms'schen Chorwerke sich in Gruppen zusammenschließen und daß diese Gruppen wichtige Marksteine in der Entwicklung des Künstlers bedeuten. Über die frühen Chor-

werke, in denen der Kanon bedeutsam hervortritt, führt der Weg zur zweiten Phase seines Instrumental- und Liedschaffens. Die Chorwerke mit Orchester leiten zur Sinfonie hin, und die Gruppe der späten Motetten bereitet eine letzte Reife des Stils vor. Der Mittelteil des Buches berichtet aufs genaueste über Entstehungszeit, Texte, Formen, Charakteristiken der einzelnen Werke. Viele neue Datierungen werden gesichert vorgetragen, und viel stärker als in früheren Darstellungen tritt zutage, wie lange Zeit Brahms vielfach an seinen Werken feilte, wie weit Entstehung, Ausarbeitung und Veröffentlichung oft auseinanderliegen.

Lehrreich ist die an mehreren Stellen belegte Erscheinung, daß Brahms bei einem ersten Werk auf einem neuen Gebiet mit Sicherheit das Richtige, ihm Vorschwebende fand, beim zweiten und dritten Werk unsicher und zögernd vorging.

Ein umfangreicher Raum wird der Zusammenstellung alles dessen gewidmet, was mit der Kanon-Messe der Frühzeit zusammenhängt, an die Brahms immer wieder heranging. Ein einziges Überbleibsel enthält die Motette op. 74 I; der im letzten Kriege eingetretene Verlust zweier Abschriften der Messe aus dem Besitz von Julius Otto Grimm ist tief zu bedauern. Bei dem *Brautgesang* wäre doch die Beziehung zum op. 43 I *Von ewiger Liebe* erwähnenswert gewesen (vgl. Kalbeck I. S. 386). Daß die *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 zwar als Dankeswidmung für die Ernennung zum Ehrenbürger seiner Vaterstadt dienten, ist richtig; daß ihre Entstehung aber ganz anderen Strebungen zu verdanken ist, scheint mir ein wichtiges Resultat der Untersuchungen.

Aus dem dritten, systematischen Teil ist die Aufstellung der verschiedenen Grundlagen des Brahms'schen Chorschaffens wesentlich. K. weist hier besonders auf Josquin und später auf H. Schütz und die Venezianer hin. Eingehend wird der ganze Umkreis der sogenannten Palestrina-Renaissance erörtert, ihre Bedeutung für Brahms und umgekehrt. Das Gipfelt in der Feststellung . . . „und es ist vielleicht eine der Sternstunden der Musikgeschichte gewesen, daß an dieser Stelle ein Mann der geistigen Größe und der formenden (und umformenden) Kraft eines Brahms stand.“ Den Abschluß bildet eine Darlegung des Chorstils bei Brahms auf Grund der vorhergehenden Analysen. Die

Bindungen zwischen Wort und Ton, Anwendungen symbolischer und rhetorischer Figuren, wie sie uns aus dem Barock heute bekannt sind, werden erörtert.

Das Buch ist weitläufiger geschrieben, als es sonst bei wissenschaftlichen Arbeiten üblich ist. So kann es für die Praxis als Handbuch der Brahms'schen Chorkompositionen dienen, die zur Zeit vielfach über Gebühr vernachlässigt werden. Diesem Zwecke dienen auch die mehr subjektiven kritischen Urteile. Sie sind immer gut begründet, und man kann sie durchweg als richtig anerkennen. Der Praxis vermögen diese Beurteilungen einen Weg zu zeigen, bei welchen Werken man heute mit einer Wiederbelebung zweckmäßig beginnen kann. Paul Mies, Köln

Louis Spohr: Briefwechsel mit seiner Frau Dorette. Herausgegeben von Folker Göthel. Kassel 1957, Bärenreiter-Verlag. 104 S.

Ein wertvoller Beitrag zur Spohr-Renaissance, der den Meister, von dem Briefe in etwa gleich großer Zahl bisher nur in E. Speyers Biographie seines Vaters Wilhelm Speyer (Frankfurt 1925) zugänglich waren, von einer auch in Spohrs Selbstbiographie nur flüchtig gestreiften Seite zeigt: als Gatten und Familienvater. Die — im letzten Kriege vernichteten — aus Kasseler Privatbesitz stammenden, 27 vorwiegend von Louis Spohr geschriebenen Briefe betreffen zum größten Teil mancherlei Überlegungen und Vertraulichkeiten, aber auch Schwierigkeiten und Trübungen bei der Übersiedlung von Dresden nach Kassel 1822, die weiteren sind Reisekorrespondenzen. Da das Ehepaar meist zusammen auftrat (Dorette Spohr war eine bedeutende Harfenistin, die später aus Gesundheitsrücksichten zum Klavier hinüberwechselte), dürfte der Verlust an Briefen nicht allzu groß sein. Ohne geschichtlich grundlegend Neues zu bringen, sind diese von herzlicher Verbundenheit und Humor zeugenden, klar und völlig unsentimental abgefaßten Schreiben ein bemerkenswertes Dokument schlichter Menschlichkeit, „sie runden das persönliche Bild Spohrs durch reizvolle, charakteristische Züge ab“ (S. 14). Der Hrsg. des mit biedermeierlicher Anmut ausgestatteten Büchleins hat vollkommene Arbeit geleistet, besonders in den gründlichen Anmerkungen, für die ihm der Spohrforscher H. Homberg zur Seite gestanden hat. Reinhold Sietz, Köln

Paul Schuh: Joseph Andreas Anschuez (1772—1855). Der Gründer des Koblenzer Musikinstituts. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 25.) Köln 1958, Arno Volk-Verlag. 140 S.

Die Arbeit kann als Musterbeispiel für sorgfältige musikwissenschaftliche Lokalforschung gelten. Auf Grund umfangreichen Bibliotheks- und Archivmaterials bietet der Verf. eine grundlegende Darstellung des verdienstvollen Organisors und Künstlers Anschuez, dessen Hauptleistung die Gründung des noch heute bestehenden Musikinstituts in Koblenz war. Ausführlich wird die Geschichte dieses Instituts rekonstruiert, vom Vorstand und seiner Verwaltungstätigkeit angefangen, bis zur Lehrtätigkeit und seiner öffentlichen Musikpflege. Ein besonderes Kapitel ist der Würdigung des Komponisten Anschuez vorbehalten, dessen Schaffen heute mit Recht vergessen, keinesfalls jedoch, als typisch seiner Zeit verhaftet, unbeachtlich ist. Ausführliche Werk-, Quellen- und Literaturverzeichnisse beschließen zusammen mit einer Stammtafel der Familie Anschuez sowie mit mehreren Notenbeispielen die gut durchdachte, für die Musikverhältnisse der Stadt Koblenz sehr aufschlußreiche Studie. Leider fehlt ein Register, welches die zahlreichen Namen in Text und Anmerkungen nutzbringend aufschließen würde. Richard Schaal, Schliersee

Carl Flesch: The Memoirs. Translated by Hans Keller and edited by him in collaboration with C. F. Flesch. London 1957, Rockliff. XIV, 393 S.

Der Geiger Carl Flesch (1873—1944), gleich bedeutend als Solist wie als Kammermusiker und Lehrer, ist — nicht nur in seiner Wahlheimat Deutschland, die er 1934 verlassen mußte — unvergessen geblieben, wird seine Kunst doch durch seine zahlreichen, z. T. zur Weltgeltung aufgestiegenen Schüler würdig repräsentiert. So können seine, vorläufig nur in englischer Übersetzung zugänglichen Lebenserinnerungen mit einer größeren Leserschaft rechnen. In der Vorrede weist Fl. darauf hin, wie wenige geschichtlich brauchbare Selbstzeugnisse von den großen Geigern überliefert sind, Spohr und Joachim nicht ausgenommen. Sein Ziel ist „a reliable source for the history of violin playing from 1883—1933“ zu geben, wobei er Wert darauf legt, „to avoid personal bias in either direction and narrow-minded tech-

nical prejudice“ (S. 4/5). Er, der sich als durchaus der französisch-belgischen Geigerschule zugehörig betrachtet und der deutschen Schule sehr kritisch gegenübersteht (S. 325), bemüht sich nun im Verlauf seiner Lebensdarstellung, in z. T. seitenlangen, stets den Menschen und sein Milieu einbeziehenden Gutachten über die bedeutenden Meister seiner Zeit, soweit er sie hören konnte (z. B. Joachim, Ysaye, Marteau, Kreisler, Schnabel), ein vollbegründetes, gerechtes Urteil abzugeben, aber auch offenbaren Antipoden gerecht zu werden (z. B. G. Havemann, der ihn um 1932 scharf angriff), was in einem Fall allerdings nicht voll gelungen ist, da Fl.s Beurteilung (Huberman ist der Betroffene) den Übersetzer und den Sohn zu einer z. T. beschwichtigenden bzw. berichtigenden Kontroverse aufrief.

Fl., zweifellos eine der besten Autoritäten unseres Jahrhunderts, hat uns eine Fülle technischer und auffassungsmäßiger Einzelheiten über das Spiel seiner Zeitgenossen überliefert, an denen der Historiker nicht vorübergehen kann. Sein Leben gehörte so sehr seiner Kunst, daß er, zweifellos ein hochgebildeter, überlegener Geist, für die Erscheinungen im Felde der anderen Künste kaum Worte findet. Auch über Kompositionen und Komponisten verbreitet er sich, allenfalls Reger ausgenommen, wenig. Über das Schaffen von Strauss und Mahler weiß er kaum etwas zu sagen, gegen Pfitzner tut er fremd, und für die Neue Musik scheint er wenig Verständnis gehabt zu haben (S. 318). Gewiß verführt ihn seine Selbstsicherheit manchmal zu temperamentvollen Seltsamkeiten, so über Furtwänglers Dirigieren (S. 271) oder über Szigetis Technik (S. 331). Aber immer wieder versöhnt die Ehrlichkeit und Großzügigkeit einer durchaus gesunden Natur, der „die erschlaffende Gemütlichkeit der Wiener Kaffeehausatmosphäre“ völlig fremd ist.

Natürlich hat ein so kluger Beobachter wie Fl. auch Bemerkenswertes über die musikalischen Tendenzen seiner Zeit zu sagen, so über Programmgestaltung (er war der erste Geiger, der historische Konzertzyklen vorführte), über Honorare, Kritik, Schallplatten, über französischen und amerikanischen Geist, besonders aber über pädagogische Probleme. Da lesen wir die schönen Worte: „I have always tended to occupy myself even more intensively with the average pupil than with the élite. A teacher

*who is only interested in great talents is like a man who only seeks the company of rich people*" (S. 354).

Das vorzüglich übersetzte und illustrierte, mit z. T. berichtigenden Anmerkungen und einem gewissenhaften Register versehene Buch, an dem der Meister bis zu seinem Tode arbeitete, führt bis 1928, die letzten Jahre erzählt sein Sohn C. F. Flesch. Ein Wunsch bleibt offen: daß sich in Deutschland bald ein Verleger finde, der das reichhaltige Werk in der Originalfassung (und möglichst wenig „condensed“) zugänglich macht!  
Reinhold Sietz, Köln

Renato Lunelli: *L'Arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*. Firenze: Leo S. Olschki 1958. 112 S. 10 Bildtafeln.

Mit diesem wertvollen Buch über die Orgelbaukunst in Rom wird eine große Lücke in der Geschichte der Orgel geschlossen. Durch intensives Akten- und Quellenstudium ist es dem Verf. gelungen, ein klares Bild von den römischen Orgeln und ihren Erbauern zu geben. Der Hauptteil des Buches beschäftigt sich mit der römischen Barockorgel, die nicht nur ein Produkt der in Rom schaffenden Künstler war, sondern auch unter dem Einfluß auswärtiger Orgelbauer stand, wobei auch deutsche Meister erwähnt werden. L. weist nach, daß die römische Orgel schon um 1500 ein Produkt der Erfahrung vorangegangener Jahrhunderte ist. Die zahlreichen Orgeln des 16. Jahrhunderts weisen hervorragende künstlerische Eigenschaften auf. Die Pracht der neuen Kunstwerke, mit denen die „ewige“ Stadt um 1500 ausgestattet war, machte es erforderlich, daß die Orgeln, welche in diesen imposanten Kirchen errichtet wurden, einer solchen Schönheit würdig waren, was sich auf die Bauweise und den Klangcharakter der Instrumente auswirkte, die sich zu einem besonderen Orgeltyp entwickelten, der dem Klangideal jener Epoche entspricht. Die großen Kirchen Roms erforderten Instrumente von weiten Proportionen und Mensuren, die die großen Räume mit ihrem Klang ausfüllten.

Zahlreiche Bildtafeln geben einen guten Einblick in die Entwicklung der römischen Orgelbaukunst. Das letzte Kapitel ist dem Meister der Orgel, G. Frescobaldi, gewidmet wie den Orgeln von St. Peter, die von

ihm zum Erklängen gebracht wurden und die ihn zum Komponieren inspirierten. So spiegeln sich die genialen Orgelkompositionen Frescobaldis in der Orgelbaukunst wider. Es ist ein besonderes Verdienst des Verf., diese engen Beziehungen zwischen Orgelkomposition und Orgelbaukunst nachgewiesen zu haben.

Dieses schöne Buch liefert nicht nur einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues, sondern es lehrt uns auch, den ästhetischen Wert dieses Instruments zu schätzen.  
Thekla Schneider, Berlin

Fritz Winckel: *Akustik der Geige*. Aus: Otto Möckel: *Die Kunst des Geigenbaues*. 2. neubearbeitete und ergänzte Auflage von F. Winckel. Berlin 1954, Bernhard Friedrich Voigt.

Der Geigenbauer ist fast ausschließlich Praktiker, der seine Arbeit an den Vorbildern der alten Meister ausrichtet und die handwerklichen Traditionen seiner Kunst von Generation zu Generation persönlich weitergibt. Selten nur tritt der Fall ein, daß er Probleme seiner Arbeit theoretisch behandelt, wie z. B. bei August Riechers, oder die Möglichkeit neuer Wege prüft, wie Savart und einige andere, die allerdings im strengen Sinne nicht Geigenbauer sondern um Verbesserungsversuche im Geigenbau bemühte Physiker waren. Daß ein Meister aus seinen reichen Erfahrungen und seiner reifen Praxis heraus geradezu ein Lehrbuch schreibt, ist noch seltener, und so ist an deutscher Fachliteratur außer dem von Otto Möckel einst selbst herausgegebenen Werk des Organisten Apian-Bennowitz dem Möckelschen Buche in der Tat nichts an die Seite zu stellen. Der Verlag hat darum mit der Neuauflage des 1930 erstmals erschienenen und jetzt vergriffenen Werkes eine Lücke geschlossen, wofür ihm Praktiker und Theoretiker, vor allem aber der Lehrer und Lehrling im Geigenbau zu Dank verpflichtet sind.

Daß er mit der Herausgabe einen Physiker betraut hat, der bereits mit einer Reihe von Untersuchungen über Stimmklang und Geigenklang hervorgetreten ist, zeigt, daß er die empirische Arbeit des Kunsthandwerkers durch exakte physikalisch-akustische Methoden untermauert wissen möchte. Diese Kombination von Wissenschaft und Praxis ist durchaus zu begrüßen, wenn ihr mancher Geigenbauer vielleicht auch noch nicht zu

folgen vermag. Es ist verständlich, daß Winkel es als seine wichtigste Aufgabe betrachtet hat, das frühere Kapitel „*Was muß der Geigenbauer von der Akustik wissen*“ unter dem breiteren Titel „*Akustik der Geige*“ neu zu schreiben, um die Arbeitsmethoden und Ergebnisse der Gegenwart darin zu verwerten, dann auch, weil der Physiker diese Dinge mit selbstverständlich umfassenderer Kenntnis und strengerer wissenschaftlicher Prägnanz darzustellen vermag.

Das Kapitel ist dadurch auf rund 50 mit technischen Zeichnungen und Kurven reich ausgestattete Seiten angewachsen (S. 13–62 des ganzen Werkes) und erstreckt sich von der Erklärung der elementaren Schwingungsgesetze bis zur Beschreibung elektroakustischer Meßmethoden an Violinen. Wie weit der Nichttechniker allem folgen kann, wird individuell verschieden sein, doch ist dem Verf. nicht abzuspüren, daß er sich um klare, einfache Darstellung und Vermeidung zu vieler komplizierter Formeln und nur Eingeweihten verständlicher Fachausdrücke bemüht hat. Die Verweise auf Spezialarbeiten geben jedem, der noch tiefer in diese akustischen Forschungen eindringen will, die nötigen Anleitungen. Allerdings geht die sprachliche Vereinfachung etwas zu weit und wird schablonenhaft, wenn sie sich wie auf Seite 25 und 27 nahezu wortgleicher Sätze bedient. Zu bedauern ist, daß W. — vielleicht mit Rücksicht auf den ersten Verfasser des Buches — die Bezeichnungen „rechts“ und „links“ bei der Violine in dem nicht organischen Sinne gebraucht, in dem sie auch der Geigenbau noch immer verwendet, d. h. in der Aufsicht auf das Instrument, während die Instrumentenkunde davon ausgeht, daß die Geigendecke das Gesicht ist, an dem die Orientierung unabhängig von Haltung und Blickrichtung wie am menschlichen Antlitz erfolgt. Demnach ist es (S. 37) nicht der rechte sondern der linke Stegfuß, in dessen Nähe sich der Stimmstock befindet. Unklar bleibt auch bei der Beschreibung des Versuches von F. A. Saunders auf S. 40, den Wolfston durch Abnahme eines Spans längs des Randes der Innenseite der Decke zu beiseitigen, die Bezeichnung „mit Ausnahme von Griffbrett und Saitenhalter“. Gemeint sind sicher nicht diese Teile sondern die Stellen der Decke am Ober- und Unterklötz. Bei der so gründlichen Behandlung aller klangbestimmenden Elemente vermisste ich

die Erwähnung des Baßbalkens. Daß dieser und der Stimmstock früher anders waren und daß durch ihre Verstärkung wie auch durch die Veränderung des Halses, durch den höheren Steg und die gesteigerte Saitenspannung eine Erhöhung der akustischen Leistung der Geige herbeigeführt worden ist, wäre mitzubehandeln gewesen. Die Wandlung des Geigenklangs im Laufe der Jahrhunderte ist dadurch unerwähnt geblieben, obwohl sie gerade an alten Meistergeigen nachgewiesen werden kann.

Bleiben aus der Sicht des Historikers also einige Wünsche unerfüllt, so ist doch die Tatsache sehr anzuerkennen, daß gerade in diesem Buche dem einseitigen und unkontrollierbaren Subjektivismus bei der Klangbeurteilung die Methode objektiver und exakter Klangmessung und -prüfung entgegengesetzt und in ihren Verfahrensweisen und Ergebnissen demonstriert wird.

Alfred Berner, Berlin

Ludwig van Beethoven: Dreizehn unbekannte Briefe an Josephine Gräfin Deym, geb. Brunsvik. 1. vollständige Faksimile-Ausgabe nach Beethovens Handschrift aus dem Besitz von Dr. med. Dr. phil. h. c. Bodmer in Zürich. Einführung und Übertragung von Joseph Schmidt-Görg. Bonn: Beethovenhaus 1957. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. N. F. Reihe 3: Ausgewählte Hss. in Faksimile-Ausgaben 3.) 40 S., 13 Faks.

Das Bonner Beethovenhaus führt seine Reihe von Faksimile-Ausgaben mit einer Briefpublikation weiter, die angesichts der Enthüllungen von Siegmund Kaznelson über Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte (Zürich 1954) höchstes Interesse beanspruchen darf. Diese dürfen beim Leser dieser Zeitschrift wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Schon im 2. Jahrgang der neuen Folge des Beethoven-Jahrbuchs (1956) hat Schmidt-Görg, gleichfalls aus der Sammlung Bodmer, *Neue Briefe und Schriftstücke aus der Familie Brunsvik* veröffentlicht und damit wieder einmal die Aufmerksamkeit auf jene drei Schwestern Brunsvik gelenkt, von denen zwei, zuerst Giulietta Guicciardi, danach Therese, bisher als Beethovens „Unsterbliche Geliebte“ galten, bis dann neuerdings die mit Graf Deym und nach dessen Tod mit dem estländischen Baron von Stackelberg verheiratete Josephine an Stelle der beiden älteren zu rücken schien. Nun kommt

Beethoven selbst in 13 an sie gerichteten Briefen in der umstrittenen Angelegenheit zu Wort.

Eine besondere Schwierigkeit bestand für den Hrsg. darin, eine sinnvolle Aufeinanderfolge der 13 Briefe festzulegen, da sie alle bis auf einen undatiert sind. Zunächst ergab sich ein grober äußerer zeitlicher Rahmen aus der Adressierung des Briefschreibers (fast alle an „*Madame la Comtesse Deym*“, also frühestens seit ihrer ersten, spätestens bis zu ihrer zweiten Eheschließung, d. h. zwischen 29. Juni 1799 und 13. Februar 1810). Aber die Chronologie der Briefe ließ sich darüber hinaus noch so weit verfeinern, daß sie nunmehr die bisher aus Briefen und Aufzeichnungen der Schwester Brunsvik nur zu vermutende Liebe Beethovens zur Gräfin Deym vom Beginn der Beziehungen (Sommer oder Herbst 1804) bis zum Höhepunkt einer erhofften Ehe mit ihr und dann bis zur Entsagung, Ende 1807, als ein Geheimnis enthüllt, dem sich nach den Worten des Hrsg. (S. 34) „*nichts Ähnliches aus Beethovens Briefwechsel mit Frauen an die Seite stellen*“ läßt.

Aus der nunmehr bis zur Gewißheit feststehenden Reihenfolge der Briefe an die Gräfin Deym ergeben sich aber noch wichtige Folgerungen. „*Das Geheimnis um die ‚Unsterbliche Geliebte‘ bleibt nach wie vor verhüllt*“, stellt Schmidt-Görg (S. 35) fest; denn wenn die bekannten Briefe an sie nach dem heutigen Stand der Forschung 1812 geschrieben sind, kann Josephine fünf Jahre nach dem Erlöschen ihrer Beziehungen zu Beethoven nicht die Empfängerin gewesen sein. Und dann: Die Heirat mit Baron von Stackelberg fällt in das Jahr 1810. Man braucht also, von hier aus gesehen, keineswegs Beethovens „*oft geäußerte Einstellung zu verheirateten Frauen in Zweifel zu ziehen*“ (S. 35). Vor allem aber läßt sich nach Veröffentlichung dieser Briefe, die „*zu den wichtigsten Dokumenten seines inneren Lebens gehören*“ (S. 34), Beethovens ehrliches Werben um die Hand der Josephine Brunsvik, das sie zuletzt nur noch mit einer gewissen Kühle und mit der gebotenen Rücksichtnahme auf die Standessitte entgegennehmen konnte, nunmehr auf seinem Höhepunkt mit der Entstehung der *Leonore* synchronisieren. Die beigegebenen Faksimilia machen die Veröffentlichung besonders eindrucksvoll.

Willi Kahl, Köln

Paul Berthier: *Réflexions sur l'art et la vie de Jean-Philippe Rameau* (1683–1764). *La vie musicale en France sous les rois Bourbons*, Paris, 1957. Picard, 98 S.

Die Aufnahme dieses Werks in die Reihe der *Vie musicale*, die bisher mit so wesentlichen Beiträgen wie den Arbeiten über Le Bègue und Delalande hervorgetreten ist, scheint uns problematisch. Wie schon der Titel vermuten läßt, handelt es sich nicht um erneute wissenschaftlich-kritische Untersuchungen des Stoffgebiets, nicht um Entdeckung und Sichtung neuer Materialien, nicht um Auffindung neuer Zusammenhänge, sondern um ästhetische Gedanken und Betrachtungen persönlicher Art, innerhalb derer es aber zur Darbietung wesentlich neuer Gesichtspunkte kaum kommt. Die Bedeutung der theoretischen Arbeit und des Wirkens von Pallais, die der Autor als erster bekannt gibt, trägt zwar einiges zu weiterer Begründung von Rousseaus theoretischen Ansichten und damit zu seiner Einstellung gegen Rameau bei, ist im ganzen aber doch wohl zu geringfügig, um auch dieses Kapitel des Gesamtbildes neu zu zeichnen.

Für eine geschlossene, ästhetisch-kritische Würdigung einer für die ganze Musikgeschichte so entscheidenden Persönlichkeit wie Rameau, wie der Titel sie am ehesten zu versprechen scheint, ist das Blickfeld des Autors zu eng. Das lehrt einmal eine Sichtung des Literaturverzeichnisses, das sich fast gänzlich auf engste Rameauliteratur und hier wiederum fast ausschließlich auf französische Titel beschränkt; so fehlen Titel wie Graf, Meyer, Kisch, Wisemann; auch die französische Literatur ist nicht vollständig; Lexika wie Grove und Moser finden keine Erwähnung neben Riemann. Es lehren es ferner die vielen Textausschnitte aus approbierten wissenschaftlichen Arbeiten über Rameau, da wo Eigenes einzusetzen hätte. Es zeigen es schließlich die mancherlei Ungenauigkeiten bei der Heranziehung historischer Fakta. Hier im einzelnen alles aufzuzeigen, würde zu weit führen. Es kann nur an einigen Beispielen gezeigt werden, was zur Diskussion stünde. So kann Couperins erstes Clavecinbuch nicht im Gesamt mit dem ersten Clavecinbuch von Rameau konfrontiert werden, da es zweifellos viel ältere Werke mitenthält (S. 29); Dreiteiligkeit der Konzertform ist kein hinreichendes Argument für Annäherung an Formgebung der Klassik; sie eignet dem Typ Vivaldis

ebensowohl wie der neapolitanischen Sinfonia (S. 31); Rezitative in Drucken von Opern nicht mitzubieten, war im 18. Jahrhundert ebenso Brauch wie die Parodierung beliebter und bekannter Werke (S. 59); die Zuschreibung der Einführung von Doppelgriffen der Violine in *Hippolyte et Aricie* ist in Frage zu ziehen, wenn man bedenkt, daß Leclair, der ihr Experte ist, bereits seit 1723 publiziert hat; ein Vergleich zwischen Rameau und Gluck müßte beachten, daß Einfachheit, als bewußtes Stilprinzip von Gluck eingesetzt, nicht immer Armut ist, und die Wirkung der Buffooper wie die Entstehung des Buffonistenstreites haben wesentlich tiefere Ursachen, als hier aufgezeigt sind.

Die Anlage des Buches bietet sich dar als Biographie, Werkbesprechung und abschließende Epochenbeleuchtung. Angefügt sind der Werkkatalog Rameaus, musikalische wie theoretische Werke umschließend, das bereits besprochene Literaturverzeichnis unter Einschluß der betreffenden Artikel des *Mercure* und eine knappe Ikonographie, über deren Vollständigkeit nicht orientiert zu sein, Ref. gestehen muß. Die Behandlung des Werks läßt, selbst wenn man sie als Wertung registriert, viele Wünsche offen. Der Hauptnachdruck liegt natürlich auf dem Bühnenwerk Rameaus. Ausführlich erläutert sind aber nur die bekanntesten Opern, *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux* und *Dardanus*. Alles übrige, die weiteren Volloper, die Intermedien, die Buffooper, Pastorales und Ballette, die besonderes Interesse verdient hätten, finden nur mehr oder minder kurze Erwähnung. Auf dem Gebiet der weiteren Gesangsmusik vermißt man besonders eine Erörterung der Kantaten, deren Erforschung seit Tiersots klassischem Aufsatz kaum weitergeführt worden ist; auch die Instrumentalmusik ist nur kurz angeführt.

Was an Positivem bleibt, ist eine allorts spürbare, liebevolle Beschäftigung mit Person und Werk von Rameau, ist vor allem das Ohr des Musikers, der Berthier wohl in erster Linie war, mit dem Analysen gemacht und speziell formale und harmonische Finessen erfaßt sind, ist weiter die Heraushebung der hohen Bedeutung Rameaus als Theoretiker, die aus merklicher Kenntnis seines theoretischen Werkes erfolgt. Hier hat das Buch durchaus seine Meriten, und

andere hat es wohl auch nicht haben wollen. Nur ließ sein Erscheinen in dieser neuen Reihe es vermuten und wünschenswert erscheinen. Margarete Reimann, Berlin

Willy Hess: Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens. Zusammengestellt für die Ergänzung der Beethoven-Gesamtausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1957. 116 S.

Die mehrfachen Bemühungen des Verf., die in der Gesamtausgabe fehlenden Werke Beethovens in einem kritischen Katalog zusammenzustellen, gehen bis auf das Jahr 1931 zurück. Zuletzt erschien 1953 eine dritte Auflage in italienischer Sprache (vgl. die Besprechung, Mf. VII, 1954, 233 f.). Deren 286 Nummern sind nunmehr auf 335 angewachsen, denen sich weitere 66 Titel der zweifelhaften und unterschobenen Werke, in einem Anhang aus dem Hauptverzeichnis ausgegliedert, anschließen.

Das Erscheinen von Kinsky/Halms *Das Werk Beethovens* (1955) hat den vorliegenden Katalog keineswegs überflüssig gemacht. Er bringt als Anhang eine Nummernkonkordanz (einschließlich der früheren Hess'schen Verzeichnisse) mit Kinsky/Halm, woraus sich deutlich ablesen läßt, mit wievielen Titeln der in der Gesamtausgabe fehlenden Werke das große thematische Verzeichnis durch Hess überholt wird. Es geht dem Verf., so sagt das Vorwort, „um ein Sammeln des Materials zur Ergänzung der Gesamtausgabe und nicht in erster Linie um bibliographische Vollständigkeit“. Gleichwohl ist, was H. in diesem Rahmen seiner Aufgabe geleistet hat, mustergültig. Die praktische Brauchbarkeit wird durch den jeweiligen Nachweis der Erstdrucke wesentlich erhöht. Sie werden vorläufig, in großer Zahl, vom Verf. selbst veranstaltet, das ersetzen, was eine neue Gesamtausgabe dereinst zusammengefaßt bieten muß. Zu den Quellen führen dann auch die Angaben der Fundorte für die Handschriften mit Signaturen.

Ein Vorschlag zu Nr. 56: Sollte man die 13 Takte, die Beethoven 1825 für Sarah Burney Payne aufschrieb, nicht so nennen, wie sie dieses Andenken selbst später bezeichnet hat, als „*Impromptu*“ und nicht „*Bagatelle*“? Das Sätzchen ist doch nach seiner ganzen Entstehung ein echtes Stegreifstück und als solches ein Erstling in

der Frühgeschichte des Impromptus (vgl. meinen Artikel *Impromptu*, MGG VI, 1090). Willi Kahl, Köln

Musica 1959. Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London, New York.

Die 27 zum Teil farbigen, hervorragend reproduzierten Kunst- und Offsetdrucke des von Karl Vötterle herausgegebenen Musica-Kalenders künden auch in der Ausgabe für 1959 von der Vielfalt der Eindrücke, die die Musik bei verschiedenen bildenden Künstlern hinterlassen hat. Neben bekannten Darstellungen, von denen nur Roubillacs Händel-Plastik, Spitzwegs *Ständchen*, Ter Brugghens *Dudelsackpfeifer*, Clostermans *Purcell*, Rembrandts *David vor Saul* und Duccios *Musizierende Engel* genannt seien, ist besonders die Moderne gut vertreten. Der Aulosbläser von I. Polster lehnt sich an ein Wandbild aus dem Jahre 500 v. Chr. an. Max Beckmann ist mit seiner expressionistischen Bildkomposition *Pierette und Clown* vertreten. J. I. Kohler (geb. 1908) weiß in seiner Darstellung *Tänzerin und Nonne* Formstrenge und Ausdruck glücklich zu verbinden. H. Moshage (geb. 1896) kommt mit dem überzeugend gestalteten Bronzerelief *Orpheus und Euridike* zu Wort. Zu dem rührend schlichten *Blasenden Mädchen* von P. Becker-Modersohn läßt sich kein wirkungsvollerer Kontrast als derjenige des *Russischen Balletts* von A. Macke denken. Von Plastiken seien die ausdrucksvollen *Tanzenden Mädchen* von G. Marks und die abstrakte Darstellung *Amphion* von H. Laurens hervorgehoben. Nicht zuletzt dürfte gerade für den Forscher das Haydn-Porträt von Seehas bemerkenswert sein. Richard Schaal, Schliersee

Zwölf französische Lieder aus Jacques Moderne: *Le Parangon des Chansons* (1538) zu vier Stimmen. Hrsg. von Hans Albrecht. [Part.] Wolfenbüttel: Mösseler Verlag (1957). VI, 36 S. (Das Chorwerk. 61.)

Aus dem vielfältigen und reizvollen Formenkomplex der französischen Chanson sind im Rahmen des „Chorwerks“ bisher nur zwei Hefte mit Werken von Meistern des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts (Nr. 3 mit Chansons von Desprez, Compère, Pipelare und La Rue, 1930; Nr. 15 mit solchen von Lupi, 1932) erschienen. Im Gegensatz zu diesen Ausgaben, die den von Dénes

Bartha mit dem kunstvollen Motettensatz der „Niederländer“ verglichenen Chansontyp repräsentieren, gehören fast alle der nunmehr veröffentlichten Stücke dem Kreis der sogenannten „Pariser Chanson“ an, jener in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts gewordenen Form also, die der Hrsg. treffend als „*Discantus-Lied mit stark akzentuierender Deklamation, von sehr akkordischer, fast ‚tonaler‘ Faktur und mit scharf konturierten Motiven*“ charakterisiert. Die zwölf Nummern sind den drei ersten, 1538 erschienenen Teilen des elfbändigen, von dem bedeutenden Lyoner Drucker Jacques Moderne bis 1545 herausgebrachten repräsentativen Sammelwerk *Le parangon des chansons* entnommen. Elf von ihnen (je eine Chanson von Eustorg de Beaulieu, André Mornable, François Layolle, Pierre Cadéac, Claude de Sermisy, Jacques Arcadelt, Pierre de Manchicourt, Jean Mouton, Gaspard Coste, Jacques Buus und Henry Fresneau) sind, soweit dies abzusehen ist, Erstveröffentlichungen, lediglich Pierre Sandrins „*Qui voudra scavoir*“ liegt schon in einer älteren Ausgabe (60 *Chansons zu vier Stimmen*, hrsg. von R. Eitner = Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke XXIII, Leipzig 1899, S. 105) vor.

Dem Notentext geht eine erfreulich umfangreiche, in jeder Zeile den versierten Kenner der Materie verratende Einleitung voraus, die den Benutzer mit aller nur wünschenswerten Klarheit in den Problembereich der Chanson einführt und über die Lebensschicksale der zwölf Komponisten unterrichtet. Zum biographischen Teil sei lediglich die Bemerkung gestattet, daß das Geburtsjahr Jean Moutons mit 1459 oder früher anzunehmen ist, da er bereits 1477 in die *schola cantorum* von Notre-Dame de Nesle aufgenommen und dort spätestens 1483 zum Priester geweiht wurde (F. Lesure, *Un document sur la jeunesse de Jean Mouton* in *Revue Belge de musicologie* V, Bruxelles 1951, S. 177), wozu nach kanonischem Recht ein Mindestalter von 25 Jahren vorgeschrieben war; ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Josquin Desprez und Mouton ist nach neuesten Ausführungen von Paul Kast (*Zu Biographie und Werk Jean Moutons* in Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956, Graz-Köln 1958, S. 300 ff.) nahezu ausgeschlossen. Als ursprüngliche Schreibart für den vom Hrsg. mit Recht als verstümmelt bezeichneten Na-

men von Jacques Buus dürfte, entsprechend der Latinisierung (*Bohusius*), an Stelle von „Buhus“ wohl eher die Form „Bous“ anzunehmen sein, die, ausgesprochen „Baus“, den wiederholt in den Literalien der Kanzleien Ferdinands I. (vor allem in den Hofstatuslisten, Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Archiv des Obersthofmeisteramtes, Sonderreihe 181 und 182) begegnenden Lesarten (*Pauß, Bauß, Baus*) gleichkäme. Die Herkunft des Meisters aus Gent ist einem venezianischen Notariatsinstrument von 1541 zu entnehmen (R. Lenaerts, *La chapelle de Saint-Marc à Venise sous Adriaen Willaert* in Bulletin de l'Institut historique belge de Rome XIX, Bruxelles 1938, S. 210).

An der Edition selbst, die mit halben Werten und Mensurzwischenstrichen arbeitet sowie mit der Tieftransposition von fünf Sätzen den Erfordernissen der Praxis Rechnung trägt, besticht vor allem die deutsche Übersetzung der Texte. Weiß man um die Schwierigkeiten, die sich aus der Notwendigkeit der Verbindung möglichst Originaltreue mit der musikalisch sinnvollen Übereinstimmung von Wort und Ton ergeben und zieht man in Betracht, wieviel gerade gegen letztere seit jeher gesündigt wird — die verschiedenen, der „redenden“ Musik Mozarts oft geradezu widersprechenden *Nozze di Figaro*-Übersetzungen seien als markantes Beispiel aus späterer Zeit genannt —, so wird man nicht anstehen, sie als mustergültig und vorbildlich für ähnliche Leistungen zu bezeichnen.

Othmar Wessely, Wien

Ludwig Senfl: Zwei Marien-Motetten zu fünf Stimmen, hrsg. von Walter Gerstenberg. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1957). (Das Chorwerk. Heft 62.) IV, 28 S.

Der Wert einer Ausgabe, die zwei ebenso charakteristische wie bedeutende Sätze aus dem noch immer kaum bekannten Motettenwerk Senfls in zuverlässiger Form der Praxis zugänglich macht, bedarf kaum der Erörterung. Selbst der Wissenschaft sind ja Senfls Motetten erst zu einem kleinen Teil bekannt und in textkritisch verlässlichen Ausgaben verfügbar geworden; welche Schätze hier noch zu heben sind, lehrt ein Blick auf die Propriums-Zyklen der Münchner Chorbücher und die großen Choralbearbeitungen in den Ott- und Petreius-Drukken. Unter diesem Aspekt mag man dann allerdings bedauern, daß statt zweier ganz

unbekannter Werke (etwa der mächtigen Choralmotetten „*Anima mea liquefacta est*“ und „*Verbum caro factum est*“) neben der bisher nicht vollständig edierten Tenormotette „*Mater digna Dei — Ave sanctissima Maria*“ doch wieder ein sehr bekanntes Werk („*Ave rosa sine spinis*“) aufgenommen worden ist, das schon bei Ambros-Kade (*Geschichte der Musik*, Bd. 5, Nr. 46) vorliegt — freilich ist die ältere Ausgabe praktisch nur noch mit Mühe verwendbar, und die gemeinsame Edition der vorliegenden Marienmotetten kann sich auf den inneren und äußeren Zusammenhang der Werke berufen (Vorwort S. III).

Beide Kompositionen bereichern unsere Vorstellung vom Motettenmeister Senfl beträchtlich. Stilistisch stehen sie, deutlich an den großen Vorbildern Isaac und Josquin orientiert, etwa zwischen der Festmotette „*Sancte pater*“ und den großen Psalmkompositionen, deren bekannteste das „*De profundis*“ ist (beide Werke im 3. Band der Senfl-GA); in ihrem Konstruktivismus gehen sie andererseits über alle bisher bekannten Werke nicht unwesentlich hinaus. Während einerseits in den Psalm-Motetten die Text-Interpretation das beherrschende Kompositionsprinzip bildet, andererseits etwa die fünf- und sechsstimmigen Choralbearbeitungen in den Nürnberger Drucken überwiegend vom Streben nach der Synthese von choraler Bindung aller Stimmen und nachjosquinisch „moderner“ Text-Interpretation getragen werden, feiert hier ein typisch spätzeitlicher Konstruktivismus, nicht zuletzt wohl bedingt durch die konstruktivistische Idee des traditionellen Tenor-Spaltsatzes, in einer ganz rationalen Motivarbeit der Außenstimmen wahre Triumphe. Hinter diesem engmaschigen Motivgeflecht, dem Senfls ohnehin starke Neigung zur Formelhaftigkeit in der Melodik entgegenkommt, tritt die Text-Interpretation zurück, wiewohl auch sie sich in den traditionellen Josquinschen Formen (Imitationsfelder mit von Textabschnitt zu Textabschnitt wechselnden Motiven, Akkordblöcke, Deklamationsmotivik, Figuren) niederschlägt. Der Tonsatz ist streckenweise von der Autonomie des rein musikalischen Geschehens nicht weit entfernt, und insofern „*versinkt* (das Textwort) *immer wieder im schwer und breit dahinfließenden Tonstrom*“ (Vorwort S. III) — daß „*symmetrische Perioden und schärfere Einschnitte*“ vermieden werden (ebenda), scheint mir un-

ter den eben umrissenen Gesichtspunkten dagegen Überspitzung.

Einige Beispiele seien angedeutet: „*Mater digna Dei*“: vierfaches Ansetzen der secunda pars (T. 57—60, 60—64, 64—67, 68—72) mit den Kopfmotiven in Diskant und Alt, Phasenverschiebung, Augmentation, wechselnde Motivkombinationen, Steigerung der Satzdicke; Tripla der secunda pars (T. 96 bis 113, übrigens wird hier offenkundig eine Litaneiformel verarbeitet) mit engmaschiger, komplizierter imitatorischer und kombinatorischer Verarbeitung von vier Motiven; tertia pars mit immer weiter ausschwingender Entwicklung des Kopfmotivs, vor allem im Baß.

„*Ave rosa sine spinis*“: Festhalten des (typisch Senfischen) Skalenmotivs T. 1—19; Schlußsteigerung der prima pars T. 80 ff. mit Sequenzen und Ausklingen im liegenden Akkord; Anfang der secunda pars mit Augmentation Baß-Alt bzw. Diskant/Tenor-Baß; variierte Abschnittswiederholungen T. 119—127 : 127—135, dann Kanon mit Pausenversetzung zwischen Diskant und Baß T. 135—147, neue variierte Abschnittswiederholungen T. 140—144 : 144—148 : 148—152 und — großartig in der harmonischen Konzeption! — T. 153—157 : 157—160; Schluß der secunda pars T. 170 ff. mit Abschnittswiederholungen, wechselnden Motivkombinationen, doppeltem Kontrapunkt. Die Neigung zu stereotypen melodischen Formeln springt sofort ins Auge, man vergleiche etwa Motette I T. 90 ff. und II T. 110 ff. oder I T. 165 ff., II T. 55 ff. und II T. 170 ff. — ähnliche Motive, ähnlich verarbeitet! —, und auch der berühmte Anfang des „*Ave rosa sine spinis*“ hat sein Gegenstück im Anfang der secunda pars des „*De profundis*“. Eine Darstellung des Senfischen Personalstils würde vermutlich gerade an diesem Formelwesen leicht ansetzen können (es versteht sich, daß die Feststellung solcher Formelhaftigkeit kein Werturteil einschließen kann und soll).

Die Editionstechnik der Ausgabe entspricht den Grundsätzen des „Erbes“; musikalischer Text, Quellenangaben und Anmerkungen erfüllen alle an eine praktisch-wissenschaftliche „Mehrzweckausgabe“ zu stellenden Anforderungen. Die dankenswerte Veröffentlichung gibt erwünschten Anlaß, der Größe und Vielfalt Senfischer Kunst erneut nachzuspüren. Sie läßt zugleich ahnen, welche Bedeutung die dringend notwendige

Fortsetzung der Senfl-Gesamtausgabe für unsere bislang noch allzu fragmentarische Kenntnis der ersten großen Epoche der deutschen Musik haben wird.

Ludwig Finscher, Göttingen

*Musica antiqua batava*. Quam edendam curavit Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. [H. 1—14.] [Part.] The Hague: Editio „Musica“ (1952—1956).

Musikalische Jugendbewegung und Kestenbergische Schulmusikreform haben in den zwanziger Jahren eine Anzahl „kleinstformatiger“ Ausgaben alter Sing- und Spielmusik gezeitigt, die zwar, wie etwa die *Losen Blätter der Musikantengilde* oder die *Finkensteiner Blätter*, fast ausnahmslos als Derivate der großen wissenschaftlichen „Denkmäler“-Reihen und Gesamtausgaben anzusprechen, doch in ihrer Bedeutung für die Musizierpraxis, der zu dienen schließlich ihre einzige Bestimmung war, nicht zu unterschätzen sind und in gewandelter Form — man denke etwa an die den Bedürfnissen der katholischen Kirchenmusikpflege Rechnung tragende „*Regensburger Tradition*“, vor allem deren Reihe B — auch noch heute weiterleben. Auf gleicher Ebene liegt auch die 1952 unter verantwortlicher Leitung von Albert Antonius Smijers ins Leben getretene und ausschließlich „niederländischen“ Meistern des 16. und frühen 17. Jahrhunderts vorbehaltene, doch geistliche und weltliche Vokalmusik gleich berücksichtigende Reihe der *Musica antiqua batava*.

Von den bisher erschienenen vierzehn Nummern gehören sechs dem Bereich der geistlichen Musik an. Es sind dies fünf vierstimmige Psalmen von Jan Pieterszoon Sweelinck aus dessen dreiteiligen *Pseaumes de David* (Amsterdam 1604—1614), in denen bekanntlich Loys Bourgeois' Weisen zu Théodore de Bèzes Hugenottenpsalter die musikalische Grundlage bilden, aus der die einzelnen Abschnitte des Motettensatzes entwickelt werden („*Tu as été, Seigneur, notre retraite*“, Ps. 90; „*Incontinent que j'eus oui*“, Ps. 122; „*Or sus, serviteurs du Seigneur*“, Ps. 134), wobei gelegentlich der letzte Abschnitt verbreitert und steigend zu freier Wiederholung gelangen kann („*Or avous nous de nos oreilles*“, Ps. 44; „*Quand Israel hors d'Égypte sortit*“, Ps. 114). Das sechste Stück, Sweelincks fünfstimmige, durch ihre textbedingt immer wieder zum Durchbruch kommende Gaillardenfrohdigkeit bezaun-

bernde Bassus-pro-organo-Motette „*Hodie Christus natus est*“, ist dessen *Cantiones sacrae* (Antwerpen 1619) entnommen.

Aus dem Bereiche weltlicher Kunst geben sieben Hefte einen schönen Überblick über das niederdeutsche Lied des 16. Jahrhunderts an Hand der wichtigsten Beiträge zu dem 1572 bei Phalèse und Bellère erschienenen Sammelwerk *Een duytsch musyck boeck*, nämlich Jan Belle („*Laet ons nu al verblijden*“ und „*O amoreusich mondelken root*“), Ludwig Episcopus („*Laet varen alle fantasie*“ und „*Een bier, een bier*“, dieses fünfstimmig), Jan Wintelroy („*Al is den tijt nu dolereus*“), Lupus Hellinck („*Janne moye, al claer!*“) und eines Ungenannten („*Wij comen hier ghelooopen*“). Dazu kommt als einziges Stück aus dem Sektor der französischen Chanson Josquin Desprèz' großartige, motettenhaft konzipierte sechsstimmige „*Petite Camusette*“.

Alle Hefte der *Musica antiqua batava* schöpfen, wie dies auch stets gewissenhaft angemerkt wird, aus zweiter Hand: Die Kompositionen Sweelinks sind den Bänden II/1, III/1, IV und VI von dessen *Werken* in der Ausgabe Max Seifferts entnommen, die niederdeutschen Lieder gehen auf das von Florimond van Duyse 1903 besorgte Heft 26 der *Uitgave van oudere Meesterwerken* zurück, die Chanson von Desprèz auf dessen *Opera omnia*. Die Einrichtung der einzelnen Hefte durch B. van den Sigtenhorst-Meyer (Sweelink, Ps. 90), Smijers (Desprèz) und R. Lagas entspricht allen Anforderungen heutiger Musizierpraxis: Moderne Schlüssel, halbe Notenwerte, unterlegter Klavierauszug, sehr sorgfältige Vortragszeichensetzung und Angabe des Umfangs der einzelnen Stimmen. Den Werken Sweelinks sind zudem holländische und englische (erstere von Johanna de Geus, letztere von E. J. Kooij und Herbert Antcliffe), den niederdeutschen Liedern deutsche (F. du Pré) und englische Übersetzungen (Antcliffe und J. Swart) beigegeben, was ihrer praktischen Verwendbarkeit zweifellos sehr förderlich sein wird.

Othmar Wessely, Wien

Josquin Desprèz: Zwei Psalmen zu vier und fünf Stimmen, hrsg. von Helmuth Osthoff. Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1957). (Das Chorwerk. Heft 64.) IV, 32 S. Das vorliegende Heft, mit dem der Hrsg. die Reihe seiner dankenswerten Josquin-Veröffentlichungen im Rahmen des „Chor-

werks“ fortsetzt, bringt aus der deutschen Sonderüberlieferung des Josquinschen Motettenwerks zwei charakteristische, historisch bedeutsame und künstlerisch höchst wertvolle Beispiele. Beide erscheinen hier zum ersten Mal in einer sowohl wissenschaftlichen wie praktischen Ansprüchen angemessenen Ausgabe, das zweite wird überhaupt erstmals in einer Neuauflage vorgelegt. Das Heft bringt damit nicht nur der Praxis eine wünschenswerte Bereicherung des Josquin-Repertoires, sondern auch der Forschung eine hochwillkommene Ergänzung zu den letzten Motetten-Lieferungen der Gesamtausgabe, die das deutsche, vor allem in den Psalm-Drucken von Berg und Neuber überlieferte Josquin-Repertoire bereits zum größten Teil erschlossen haben (Motetten Nr. 58—66, 68—70).

Man wird allerdings hinter alle diese Werke — meist vierstimmige Psalm-Motetten in der fortschrittlichsten Satztechnik des späten Josquin — bezüglich ihrer Echtheit ein kleines Fragezeichen setzen müssen. Solange nicht eine genaue Untersuchung die Zuverlässigkeit jeder einzelnen Überlieferung und vor allem der Nürnberger Drucke wahrscheinlich gemacht hat, ist eine ausschließlich auf Deutschland beschränkte, noch dazu posthume Überlieferung (ähnlich wie die posthume Überlieferung der vielstimmigen Chansons durch Susato, Attaignant und Le Roy-Ballard) nicht über jedem Zweifel erhaben. Dies gilt um so mehr, als der Stil der zweifelsfrei echten Josquin-Motetten dieses Typs relativ leicht nachzuahmen war und gerade in Deutschland ja auch fleißig nachgeahmt wurde (zu den Schwierigkeiten dieses Fragenkreises vgl. auch den Josquin-Artikel des Hrsg. in MGG).

Beide vorliegenden Werke stehen allerdings stilistisch dem mittleren Josquin näher als die übrigen Motetten der deutschen Überlieferung. „*Domine Dominus noster*“ ist eine „uneigentliche“ Tenormotette (der Tenor-Text ist aus dem Text der Außenstimmen gewonnen), die durch die Konstruktion des Tenors als eines fünffach wiederkehrenden pes mit ausgeschriebenem Augmentationskanon am ehesten dem großen „*Miserere*“ benachbart ist (vgl. dazu auch die, allerdings nicht ganz richtigen Ausführungen bei Reese, *Music in the Renaissance*, S. 248). Der ungewöhnlich dichte Satz der Außenstimmen stellt weitgeschwungene Durchimitationen teils stark melismatischer,

teils syllabisch-textgeborener Motive neben einzelne akkordische Deklamationsabschnitte. Zäsuren werden oft durch Verzahnung der Imitationsfelder überspült; gelegentlich kann man im Zweifel sein, ob rein musikalische oder textliche Sinnzusammenhänge vorherrschen (Abschnittwiederholungen T. 62 ff., 126 ff., Schlußsteigerung T. 151 ff.). Das Prinzip der alles beherrschenden Text-Interpretation ist jedenfalls (noch) nicht konsequent durchgeführt.

Ähnlich verhält es sich mit dem vierstimmigen 142. Psalm, in dem — bei fast ständiger deutlicher Bezugnahme auf psalmodische Melodieformeln — sehr „moderne“ Abschnitte (T. 119 ff.) neben traditioneller Vollstimmigkeit ohne strenge Textbezogenheit stehen. Die konsequente Durchorganisation des Satzes nach den Gegebenheiten des Textes, wie sie gerade die meisten vierstimmigen Psalmen der deutschen Josquin-Überlieferung auszeichnet, fehlt dem Werk noch auf weite Strecken. Primär musikalische, nicht textbezogene Steigerungsanlagen zeigen sich vor allem an den Schlüssen des 1. und des 3. Teils (zu letzterem vgl. auch das Vorwort des Hrsg. S. III); Kanons in den Duos, aber auch (zwischen Diskant und Tenor) in den vollstimmigen Abschnitten (T. 95 ff., 127 ff., 236 ff., 272 ff.) sind auffallend häufig. Ungewöhnlich für Josquins Stil überhaupt, vor allem aber wieder für die „deutsche“ Werkgruppe ist die Neigung zu weit ausholenden, meist absteigenden Skalenmotiven, die nur in einem Fall (T. 169—180, „*descendentibus*“) tonsymbolisch motiviert scheinen und in solcher Häufung eher an Senfl als an Josquin denken lassen.

Die kurzen Andeutungen mögen zeigen, daß die vorliegende Publikation auch oder gerade dem Wissenschaftler wichtig sein wird. Für die praktische Nützlichkeit des Heftes sorgt die hohe musikalische Qualität der Werke und eine mustergültige Editionstechnik, die an die bewährten Grundsätze des „Erbes“ anknüpft. Einige Akzidentien (Diësen) in der zweiten Motette wären nachzutragen: T. 70<sup>3</sup> Alt, 115<sup>1</sup>, 199<sup>4</sup>, 224<sup>1</sup> und 315<sup>2</sup> Diskant. Ludwig Finscher, Göttingen

Christoph Demantius: Deutsche Tänze für vier Streich- oder Blasinstrumente. Hrsg. von Joh. Dietz Degen. (Hortus musicus 148). Bärenreiter-Verlag Kassel 1957 (2. Aufl.). Partitur (16 S.) mit Stimmen.

Als ein geschlossener Teil der Demantius-Sammlung von 1601 ist diese Veröffentlichung unter dem Titel „*Deutsche Tänze*“ herausgegeben worden, obwohl die Originalausgabe auch im Untertitel der vier- und fünfstimmigen Instrumentalstücke ausdrücklich „*andere / Teutscher und Polnischer art Tänze*“ verzeichnet. Dazu meint der Hrsg. im Vorwort (1941), von der eigenwilligen Rhythmik der Slawen sei wenig zu spüren, die Vorlagen trügen vielmehr alle Zeichen der deutschen Tanzmusik der Zeit. Er wird indessen kaum zu anderen Resultaten kommen, solange er seine Kriterien für „*Polnische art*“ auf Dreiertakt und synkopische Bildungen beschränkt. Wenn auch unter den Stücken tatsächlich der Allemanden-Charakter bei weitem überwiegt, so läßt sich doch beispielsweise der zehnte Tanz im  $\frac{2}{4}$ -Takt mit rascher Tonrepetition und ostinaten Quartsprüngen in der Melodiestimme unschwer als Polka-Typus erkennen.

Wozu der Hrsg. sein Vorwort mit einer bloß aufzählenden Darstellung sämtlicher vorkommenden Originalschlüssel belastet, ist nicht einzusehen. Stattdessen wäre jedoch eine Kennzeichnung der erwähnten Emendierungen sehr erwünscht. Im übrigen folgt die Ausgabe den bewährten editionstechnischen Grundsätzen dieser Reihe für die Praxis. Der Notentext der größtenteils sehr reizvollen Stücke scheint sorgfältig geprüft, die Zeichensetzung sparsam aber plausibel gehandhabt. In den Tänzen Nr. 2 und 7 ist im zweiten System die *b*-Vorzeichnung zu ergänzen. Uwe Martin, Göttingen

Ambrosius Beber: Markus-Passion, hrsg. von Simone Wallon (Das Chorwerk Nr. 66, hrsg. von F. Blume und K. Gudewill), Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1958; IV u. 48 S.

Mit dem vorliegenden Heft wird die Reihe der früher im Rahmen des „Chorwerks“ erschienenen Passionsvertonungen um ein musikalisch wertvolles und zugleich historisch bedeutsames Stück bereichert. Bebers um 1610 entstandene Markus-Passion gehört zum Typus der *responsorialen* Passion. An diesem Beispiel erweist sich wieder einmal, wie wenig glücklich der bisher übliche, auch im Vorwort zum vorliegenden Heft verwendete Terminus „*dramatische Passion*“ ist. Wenn die Bezeichnung „*dramatisch*“ für die meisten Generalbaß-Pas-

sionen des 17. und 18. Jahrhunderts zu Recht bestehen mag, so ist sie für die responsorialen Typen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts kaum am Platze, da damit ein nur sehr begrenzt gültiger Wesenszug dieser Werke in den Vordergrund gerückt wird. Mit dem Ausdruck „responsorial“ dagegen wird, ohne den Stil eines Werks im einzelnen festzulegen, der liturgische Grundcharakter nach der aufführungspraktischen Seite hin umschrieben.

Bebers dem Rate der Stadt Delitzsch überreichtes Werk schließt sich unmittelbar an die ähnlich disponierten Passionsvertonungen von Scandello (um 1565) und Gesius (1588) an. Es ist anzunehmen, daß Beber Scandellos Werk nicht unbekannt gewesen ist, befand sich dieses doch in der Delitzscher Kantoreibibliothek. Ein Vergleich der Beberschen Passion mit der Johannes-Passion von Gesius läßt zudem vermuten, daß Beber auch Gesius' Passionswerk gekannt haben könnte. Die Beziehung Bebers zu Scandello ist deshalb besonders hervorzuheben, weil dieser als bedeutsamer Mittelsmann zwischen der italienisch- (besonders oberitalienisch-) katholischen und der deutsch-protestantischen Passion zu betrachten ist. Ein soeben von Jeppesen in *Musical Quarterly* 1958, p. 311, veröffentlichter Aufsatz über Caspar de Albertis läßt diese Beziehung Scandellos zur oberitalienischen Passion noch deutlicher als bisher hervortreten, hat der in Bergamo, dem Herkunftsort Scandellos, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkende Albertis doch wohl als einer der ersten (schon vor 1545!) die Christusworte im Rahmen seiner responsorialen Passionen mehrstimmig (vierstimmig) vertont. Ihm folgten in Italien u. a. Paolo Aretino (dessen Johannes-Passion in „Musica liturgica“ demnächst veröffentlicht werden soll), in Deutschland Scandello und später Gesius und Beber. Auch ist es nicht uninteressant, festzustellen, daß sowohl Albertis' als auch Bebers Passionsvertonungen für zwei Chöre notiert und bestimmt sind.

Von der Keuchenthalschen Fassung der Walterschen Passion (1573) und von Gesius übernimmt Beber die für die protestantische Passionsvertonung typische Mehrstimmigkeit von *Exordium* und *Gratiarum actio*. Ebenfalls mit Gesius überein stimmen der syllabisch-akkordische Stil der Turbasätze

(fünfstimmig) und die vierstimmige Vertonung der Christusworte. Es ist jedoch auch hier zu bemerken, daß die Fünfstimmigkeit der Turbae und die Vierstimmigkeit der Christuspartie sich schon bei einer Reihe italienischer, vor Gesius entstandener Passionen finden: fünfstimmige Turbae bei Jachetus de Mantua (um 1540), P. Aretino (um 1560), Contino (1561 und 1588), Lasso (Matthäus- und Johannes-Passion, 1575 bzw. 1580); vierstimmige Christusworte bei G. de Albertis (vor 1545) und z. T. bei Aretino. Ebenfalls begegnet die von Beber und vor ihm von Gesius verwendete tiefe Dreistimmigkeit der Pilatuspartie in Italien bei de Albertis, Jachetus und mehrfach bei Aretino.

Gegenüber Gesius fallen bei Beber nun aber die lebhaften und imitatorischen Bicinien und Tricinien der Soliloquenten auf. Auch das kann möglicherweise auf Einflüsse von der katholischen Passion her (vgl. Aretino und vor allem Lasso) schließen lassen. In diesem Sinne ist denn auch Epsteins im Vorwort zitiertes Urteil über Bebers Passion zu modifizieren.

Eine Besonderheit, auf die mit Recht von S. Wallon nachdrücklich hingewiesen wird, besteht in Bebers Verwendung eines besonderen Lektionstones für den Evangelisten. An Stelle des sonst in der deutschen und italienischen Passion anzutreffenden Lydisch (vgl. Walter, Gesius u. a.) schreibt Beber ein g-Dorisch mit hypodorischem Rezitationston *b*. Die durchaus formelhafte Anwendung dieses speziellen Passionstones wird allein bei der schon von alters her besonders ausgezeichneten Stelle „*Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*“ durchbrochen. Ob dieser dorische Ton Bebers eigene Schöpfung (wie später z. T. bei Schultze und vor allem dann bei Schütz) oder Übernahme einer besonderen lokalen Tradition gewesen ist, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Es ist hierzu lediglich zu bemerken, daß schon die Passionstöne des 16. Jahrhunderts in bezug auf Tonart und Formeln keineswegs einheitlich gewesen sind. Ferner fällt auf, daß Beber in der Kadenzformel vor direkten Reden insofern der Walterschen bzw. der im evangelischen Gottesdienst üblichen choralen Praxis folgt, als er vor Christusworten auf *g*, vor den übrigen direkten Reden jedoch auf *b* schließt (Walter auf *a*, bzw. auf *c'*). Diese

Praxis hängt wohl bei Beber auch mit der Anlage der auf die Evangelistenpartie folgenden mehrstimmigen Sätze zusammen: Die Christuspartien stehen etwas tiefer als die übrigen Chorstücke. Damit wird gleichzeitig auch der alten choralen Praxis Genüge geleistet, die Christusworte in tiefer Lage singen zu lassen. Deutlich wird diese Tendenz bei Beber sichtbar, wenn er den Tenor der Christussätze auf *b*, den Tenor der Turbae aber auf *d'*, den Diskant der Christuspartie auf *g'*, den der Turbae jedoch auf *d''* beginnen läßt. Nur zweimal weicht Beber von dieser Regel ab: „*Einer unter euch*“ (p. 11), und „*Ihr seid ausgegangen*“ (p. 24). Bei diesen beiden Sprachsätzen beginnt der Tenor der Christusworte auf *d'* (Diskant auf *b'*). Möglicherweise wollte Beber damit den sinnhaften Zusammenhang dieser beiden Sätze mit der Christus feindlichen Turba zum Ausdruck bringen. Diese Feststellung würde eine Parallele in Epsteins (von S. Wallon erwähnten) Beobachtung finden, wonach die Soliloquenten nur zweimal vierstimmig singen (Pilatus einmal p. 37 und der Hauptmann p. 46): dort nämlich, wo von Christi Herrschaft und Gottessohnschaft die Rede ist.

Bebers Passion wird in der vorliegenden Ausgabe zum ersten Male vollständig nach den autographen Hss. veröffentlicht. Vor einigen Jahren hat die Herausgeberin die bisher nur aus Kades Spartierung bekannten Turbastimmen in der Bibliothèque Nationale von Paris aufgefunden, worüber sie in *Revue de Musicologie* XXXVI (1954), 148 ff., ausführlich berichtet hat. Die vorliegende Edition mit knapp gefaßtem Vorwort und kritischem Bericht dient in vorbildlicher Weise ebenso der Praxis wie der Forschung. Man könnte sich einzig fragen, ob es nicht im Hinblick auf den deklamatorischen Charakter der Chorpartien zweckmäßiger gewesen wäre, die Notenwerte dem Original gegenüber zu halbieren. Bebers Notation ist durchaus noch dem 16. Jahrhundert verpflichtet, indem  $\Psi \square = \text{tactus}$ , bzw.  $\square = \text{moderne Schlagzeiteinheit}$  ist. Zum Schlusse sei der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß, wie bisher, auch weiterhin der Veröffentlichung von Passionen die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt werde. Insbesondere wäre es wünschenswert, die in Neuauflagen längst vergriffenen Passionen von Scandello und J. a Burck neu zu edieren.

Kurt v. Fischer, Zürich

Diderich Buxtehude: Fire latinske Kantater. 1. Pange lingua gloriosi 2. Ecce nunc benedicite 3. Accedite gentes 4. Domine salvum fac regem. Udgivet af Søren Sørensen. Samfundet til Udgivelse af dansk Musik, 3. Serie Nr. 138, København 1957. 70 S.

Dietrich Buxtehude: Ecce nunc benedicite Domino. Kantate für Alt, 2 Tenöre, Baß, 2 Violinen, Viola und Basso continuo. Hrsg. von Dietrich Kilian. Berlin (1957), Merseburger. 19 S.

Die vorzugsweise auf praktische Bedürfnisse gerichtete Edition der in letzter Zeit erschienenen Buxtehude-Kantaten hat uns bisher in erster Linie mit deutschsprachigen Werken bekanntgemacht, eine Auswahl, die, wie die vorliegenden Publikationen zeigen, in der musikalischen Qualität nicht begründet war. Denn so eindrucksvolle Werke wie „*Pange lingua*“ oder das prächtige „*Accedite gentes*“ verdienen es, der Wissenschaft bekannt und der Praxis zugänglich gemacht zu werden. Überhaupt zeigen alle vier Kantaten eine Neigung zu figurativer Auflockerung und dynamischen Kontrasten zwischen akkordischen Tuttiblöcken und koloraturenreichem Sologesang.

Die Ausgabe Sørensens empfiehlt sich bereits durch ihre äußere Aufmachung, kräftiges Papier und sauberen, nur gelegentlich etwas engen Stich. Der dreisprachige, dänisch, deutsch und englisch abgefaßte Textteil — Vorwort und Revisionsbericht — orientiert über die Herkunft der Texte und fügt jeweils eine Übersetzung bei (vielleicht hätte sich für „*Pange lingua*“ eine modernere Verdeutschung als die von 1822 finden oder wenigstens die antiquierte Schreibung vermeiden lassen), er nennt ferner die herangezogenen Quellen und ihre Titel sowie — in peinlicher Ausführlichkeit — die abweichenden Lesarten.

Die von Kilian besorgte Ausgabe zeigt gleichfalls einen sauberen, dabei großflächig-übersichtlichen Stich. Die (bedauerliche, aber bei Buxtehude nun schon beinahe zur Gewohnheit gewordene) Duplizität der erstmaligen Veröffentlichung der Kantate „*Ecce nunc benedicite*“ gibt Gelegenheit zu Vergleichen. Dabei zeigt sich zunächst, daß Sørensen von dem in Uppsala befindlichen, von Gustav Düben gefertigten Quellenmaterial nur die in Tabulatur geschriebene Partitur kennt (S. 6), während Kilian auch die Stimmen mit Gewinn herangezogen hat.

Dadurch ließen sich verschiedene bei Sørensen stehengebliebene Irrtümer vermeiden, die Bezifferung konnte ergänzt und eine (freilich entbehrliche) Violastimme hinzugefügt werden. Aber auch abgesehen von den in den Revisionsberichten vermerkten Partien, weichen die Lesearten beider Ausgaben an erstaunlich vielen Stellen erheblich voneinander ab. Da es sich dabei vielfach um Oktavversetzungen handelt, wie sie bei Übertragungen aus der Tabulaturpartitur entstehen können, möchte man häufiger durch die Kollation mit den Stimmen gestützten Lesart Kilians recht geben, wenn gleich sich endgültige Klarheit nur durch eine neuerliche Durchsicht der Quellen gewinnen ließe.

Sollte man nicht angesichts der (auch) praktischen Zielsetzung der Ausgaben wenigstens den in Deutschland erscheinenden Publikationen neben dem lateinischen auch einen deutschen Text unterlegen? Mancher Kirchenmusiker würde gewiß dankbar sein.

Alfred Dürr, Göttingen

Antonio Scandello: Missa super Epitaphium Mauritii zu sechs Stimmen. Hrsg. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wolfenbüttel, Mösel Verlag 1957 (Das Chorwerk 65.) 63 S.

Mit der auszugsweisen Veröffentlichung im 5. Bande von Ambros' *Musikgeschichte* wies schon O. Kade auf das besondere Interesse hin, das dieser frühen Komposition des nachmaligen Dresdener Hofkapellmeisters gebührt. Scandello schrieb die Messe anlässlich des Todes von Kurfürst Moritz von Sachsen, der am 9. Juli 1553 in der Schlacht bei Sievershausen starb. In der Hauptquelle (Landesbibliothek Dresden, Chorbuch Pirna I, Nr. 3 — ein früherer Druck ist verschollen) ist das Epitaph des Chemnitzer Gelehrten Georg Fabricius der Komposition vorangestellt. Mit Recht macht der Hrsg. auf den Sinnzusammenhang aufmerksam, der zwischen der kompositorischen Struktur der Messe und dem ersten Vers des Gedichtes („*Mauritius cecidit bellax Germania plange*“) besteht: Nach Art eines Ostinato führt der 1. Tenor das ganze Werk hindurch ausschließlich einen descendierenden Pes, der jeweils durch rhythmische Veränderungen und Tonrepetitionen den deklamatorischen Erfordernissen des Textes angepaßt ist und zweifellos das „cadere“ der ersten Gedichtzeile symbolisieren soll. Dieser Pes

wird nun zwar gelegentlich von anderen Stimmen imitiert; das für alle Meßsätze verbindliche Motiv der Kopfformationen, an denen bezeichnenderweise der 1. Tenor keinen Anteil hat, läßt sich jedoch mit dem Ostinato-Motiv des Tenors keineswegs identifizieren oder aus ihm ableiten, wie es der Hrsg. tut. Zu konstatieren ist dagegen allgemein eine sehr weitgehende thematische Kontrastarmut, die aufs engste mit der betont syllabisch-deklamatorischen Haltung des Werkes zusammenhängt. Kontrastarm ist auch das gesamte Satzbild, das keine akkordischen Partien und wechselhörigen Wirkungen aufweist. Statt dessen ist das Stimmgefüge gleichmäßig aufgelockert und bei einfachsten harmonischen Verhältnissen ganz auf schönen, vollen Klang gestellt, wie es dem repräsentativen Anlaß der Komposition entspricht.

Die praktische Neuausgabe hat die Messe in ihrer originalen Tonhöhe belassen. Dabei verbleiben die beiden Diskante in sehr bequemer niedriger Lage (Spitzenton: e''). Wenn der Hrsg. seltsamerweise dazu schreibt, „*Die relativ tiefe Lage der zwei Oberstimmen ergibt sich aus der bekannten Tatsache, daß der Diskant seinerzeit von Knabenstimmen gesungen wurde*“, so muß man wohl doch fragen, wer dann eigentlich sonst die hohen Partien seinerzeit gesungen haben soll. Der Notentext der Ausgabe wurde sorgfältig betreut. Die Finalnote im 2. Diskant muß natürlich c'' oder — nach dem originalen Vorgang des *Benedictus*-Schlusses — besser noch cis'' heißen; wie denn der Hrsg. mit der Akzidentiensetzung allgemein recht zaghaft verfährt. Im Anschluß an die  $\frac{4}{4}$ -Mensur wäre bei den gelegentlichen Perfizierungen doch wohl eine  $\frac{6}{4}$ -Einteilung zu bevorzugen. Nicht immer ganz glücklich ist das heikle Textierungsproblem gelöst; so sollte der Baß in Mensur 141 beispielsweise besser wie der 2. Tenor unterlegt werden, sollte man es, wo immer möglich (z. B. Mensur 114, Baß), vermeiden, Ligaturen syllabisch zu textieren.

Uwe Martin, Göttingen

John Jenkins: Sieben Fantasien für drei Stimmen, Seven fancies in three parts, herausgegeben von N. Dolmetsch (*Hortus musicus* 149) Bärenreiter-Verlag Kassel, 1957, 26 S.

Die Publikation dieser Fantasien von Jenkins folgt den kürzlich von Dart veröffent-

lichten auf dem Fuße. Sie waren der Herausgabe wert. Wie das Vorwort erkennen läßt, das eine komprimierte, aber ergiebige Einführung in Leben und Werk von Jenkins darstellt, entstammen sie einer geschlossenen Sammlung von sieben mal drei Stücken in sieben verschiedenen Tonarten. Leider läßt die nur kurze diesbezügliche Notiz, bei der auch kein Datum angegeben ist, nicht erkennen, ob diese Ordnung neben der der Tonart noch andere Zusammenhänge birgt. Die hier vorgelegte Auswahl bietet in diese Frage keinen Einblick.

Für die von uns früher verfolgte Geschichte der Gattung sind diese Stücke schöne und interessante Belege. Es läßt sich erneut beobachten, wie die Fantasie sich aller verfügbarer Setzweisen und Formtypen in unverbindlicher Weise zu neuem Ziel zu bedienen weiß. Die Kompositionen schwanken zwischen zwei bis fünf Teilen, die immer bruch-, oft sogar nahtlos ineinander übergehen und miteinander verschmelzen. Den Eingang bildet immer ein regelrechtes, meist einthematisches Ricercar mit oft typisch barock geschweiften, langatmigen Themen, den Ausgang häufig eine durch Kadenz oder Taktwechsel deutlich abgesetzte Coda mit neuem, immer freier gestaltetem Themenmaterial. Dazwischen stehen Tanztypen (Nr. 3, T. 72 f.), Satzabschnitte nach Art früherer Triosonaten (Nr. 8, T. 42 f.) oder frei konzertierendes Spiel mit instrumentalen Figuren (Nr. 16, T. 37 f.; Nr. 19, T. 33 f.). Das interessanteste Stück stellt Nr. 5, sowohl im Themenmaterial wie in der logisch-motivischen Verarbeitung dieses Materials, dar. Wie hier fast die gesamte Thematik aus demselben Rohstoff gewonnen, wie dieser Rohstoff im Zusammenspiel aller Stimmen genutzt ist (vgl. besonders T. 46 bis T. 86), das läßt vermuten, daß doch auch die bisher so strikt für Bach reklamierte Arbeit der Inventionen eine lange Ahnenreihe gehabt hat.

Der dreistimmige Satz ist in seiner Art einfach vollkommen, bei völlig gleichberechtigter Mitarbeit aller drei Instrumente, die keinen Leerlauf kennt, und beneidenswerter Leichtigkeit. Er entspricht eben dem, was North „*a fluent and happy fancy*“ nennt. Man muß wieder einmal sein Urteil unterschreiben, „*that the English in the Instrumental — musick excelled*“.

Margarete Reimann, Berlin

Rocco Rodio (Bari 1537 — Napoli 1617): Cinque ricercate, una fantasia per organo, clavicembalo, clavicordo o arpa (dal Libro di ricercate a quattro voci di Rocco Rodio con alcune fantasie sopra varii canti fermi, Napoli 1575). Revisione e trascrizione in notazione moderna di M. S. Kastner. Note critiche ed illustrative di M. S. Kastner (prefatory notes by M. S. Kastner. Translated in English by W. Shewring). Padova, Editore Zanibon o. J., 31 S.

W. Apel hat als erster in seinem Aufsatz *Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi* (The Musical Quarterly, Oktober 1938) eine unter starkem spanischem Einfluß stehende neapolitanische Klavierschule als Bindeglied zwischen den norditalienischen Orgelmeistern und Frescobaldi aufgezeigt. Der Kreis der ihr zugehörigen Musiker blieb bisher klein. Nun versucht Kastner, ihn mit einem Sammelwerk Rodios, der bisher der Musikwissenschaft nur als Vokalkomponist und Verfasser der mehrfach aufgelegten *Regole di musica* von 1600 bekannt war, zu erweitern.

Das Werk, das Sartori mitgeteilt hat, besteht aus fünf Ricercaren und vier Fantasien und gibt im Titel als Spielbestimmung nur an „*a quattro voci*“. Hier beginnt das Problem. K. kommt nach scharfsinniger Untersuchung der Kompositionen wie ihrer Notierung zu der Überzeugung, daß es sich primär um ein Klavierwerk handeln müsse, eine Prämisse, mit der ein Teil seiner Arbeit steht und fällt. All seinen Erörterungen und Beweisführungen, die der Leser in den der Ausgabe beigefügten *Note critiche ed illustrative* nachlesen möge, die, wie immer bei diesem Autor, einer wissenschaftlich kritischen Abhandlung gleichkommen, ist nichts entgegenzuhalten. Man muß jedem seiner Gründe beistimmen und dennoch — betrachtet man den Satz der Stücke, so sind die Zweifel nicht zum Schweigen zu bringen. Der Hrsg. selbst macht auf die oft schwere Greifbarkeit, bedingt durch weite Akkordlagen und großzügige Stimmführung, aufmerksam, die er — auch hier einleuchtend — aus ihrer Nähe zur Harfe erklärt, für die er das Werk, dem Zeitgebrauch entsprechend und besonders spanischem Einfluß gehorchend, mitbestimmt denkt. Aber darüber hinaus ist der Satz auf lange Strecken so eminent unklavieristisch, daß von bewußter Hinneigung zum Klavierinstrument, die Apel als ein Merkmal der Schule betont,

nicht die Rede sein kann. Eher möchte man noch an primären Harfensatz denken, für den aber oft der Satz zu dicht scheint. Daß u. a. Orgel und Klavier für diese Stücke mit in Frage kommen, steht außer Diskussion; daß es sich um primären Klaviersatz handle, wagt Ref. nicht zu beglaubigen, so wenig er sich imstande sieht, eine unbedingt gültige Instrumentenbestimmung vorzunehmen.

Streicht man diese Prämisse, so bleibt noch genug des Positiven, denn jedenfalls haben wir in diesen Stücken Rodios vom Standpunkt des Harmonischen, des Rhythmischen, des Formalen, der Satzarbeit, des Ausdrucks ein hochinteressantes, wertvolles Zeugnis der Spätrenaissance vor uns, das eingehendes Studium lohnt und der Neubelebung wert ist. Welch selbständiger Musiker Rodio ist, verrät das Zitat aus seinen *Regole*, das man noch heute jedem Kontrapunktschüler als Richtschnur empfehlen könnte.

Die Einführung K.s, die auch Hinweise an den Spieler einschließt, bietet, wie immer, eine Fülle des Wissenswerten und Interessanten, das viel zur Vertiefung dieses erst noch wenig erschlossenen Gebiets beiträgt. Der wechselseitige Einfluß des Klavier- und Zupfinstrumentensatzes wird weiter untersucht (hier täte längst eine Sonderstudie not), die Kenntnis der spanisch-italienischen Musik- und Musikerbeziehungen wird erweitert, schließlich werden der erste feste Umriß einer Biographie Rodios und Einzeluntersuchungen der vorgelegten Stücke geboten, deren hoher Wertung wir schon beiflichteten. Sie gilt besonders dem delikaten Linienspiel der Fantasia wie der eleganten Freizügigkeit des Ricercarsatzes, der seinen Präludiencharakter nirgends verleugnet. Inwiefern allerdings die Verzierungen spanisch orientiert seien, wird nicht recht ersichtlich. Sie zeigen das völlig normale italienische, ja, internationale Bild der Zeit, den Triller ausschließlich mit der oberen Hilfsnote beginnend. Die gleichzeitigen spanischen Verzierungen scheinen uns fast differenzierter.

Zum Schluß bleibt nur zu bedauern, daß der Hrsg. seiner wertvollen Ausgabe nicht doch auch die Stücke über gregorianische *cantus firmi* angefügt hat, selbst wenn es sich um „*le meno significanti*“ handelt. Solche Sammelpublikationen bieten oft wichtige Zusammenhänge, die sich erst später eröffnen mögen. Wir sollten mehr und mehr dem

Prinzip der Auswahlgaben, das z. B. die Arbeit mit den alten, bekannten Denkmalreihen so erschwert, zugunsten des der Quellenpublikation ausweichen. Schließlich ist unser Besitz an praktischer Musik der Spätrenaissance vorerst noch so gering, daß ein Zuviel kaum zu befürchten ist. Mit Ausgaben dieser Art setzt sich ohnehin nur der ernste Interessent auseinander.

Margarete Reimann, Berlin

Die Orgel. Ausgewählte Werke zum praktischen Gebrauch. Reihe II: Werke alter Meister. Nr. 1: G. A. Homilius, Fünf Choralbearbeitungen und Nr. 2: G. A. Homilius, Sechs Choralvorspiele, hrsg. v. G. Feder; Nr. 3: J. Krieger, Präludien und Fugen, Nr. 4: J. Bölsche, Praeambulum und P. Heidorn. Fuga, hrsg. v. F. W. Riedel. Kistner & Siegel: Lippstadt 1957.

Die beiden ersten Hefte der neubegründeten Reihe bringen im Erstdruck Orgelwerke des als Schüler Bachs geltenden Dresdener Organisten und späteren Kreuzkantors G. A. Homilius. Die Auswahl der aus verschiedenen hs. Quellen mit großer Sorgfalt zusammengetragenen Kompositionen erfolgte „nach den Gesichtspunkten des Wertes und der Verschiedenheit“; aber auch bei den mitgeteilten Werken sind die satztechnischen Mängel beachtlich, selbst „*Empfindsamkeit, Zartheit und Durchsichtigkeit*“ der Trios in Heft 2 lassen darüber nicht hinwegsehen. R. Steglich hat im Bach-Jahrbuch 1915 die Persönlichkeit und die Werke des Homilius deutlich gezeichnet.

Die in Heft 3 herausgegebenen Orgelwerke des seinem älteren Bruder, dem Kantatenkomponisten J. Ph. Krieger, an Bedeutung wohl nachstehenden Johann Krieger sowie die in Heft 4 ebenfalls erstveröffentlichten Kompositionen des im Hannoverschen Burgdorf bis 1669 amtierenden Organisten Jakob Bölsche und des wahrscheinlich vor 1700 im holsteinischen Cremp wirkenden Organisten Peter Heidorn werden zur besseren Kenntnis der Orgelkunst in Deutschland zur Zeit Buxtehudes und Bachs beitragen.

Dietrich Kilian, Göttingen

Willem de Fesch: Twee Sonaten voor Cello en Klavier (op. 8 Nr. 1 D-dur und Nr. 2 B-dur).

— Twee Sonaten voor Cello en Klavier (op. 8 Nr. 3 d-moll und Nr. 6 G-dur). Met kla-

vierbegeleiding volgens Basso-Continuo door Julius van Etsen. „De Ring“ V.Z.W. Antwerpen (1937—1943).

Die Sonaten stammen aus jener „dritten Schaffensperiode“, deren Schauplatz das London Händels war. Obschon de Fesch sich dort (seit 1732) mit Gewandtheit in die vokale Konjunktur einschaltete, blieb er rührig in den Gattungen der Sonate und des Konzerts — die Weiterentwicklung seines bedeutenden Melodietalents an der Gesangskomposition kam offenbar auch seinem vielseitigen Instrumentalschaffen zugute: Siciliano und Menuett im op. 8 bestätigen es für das Violoncello im besonderen, die d-moll-Arietta erfreut sich heute wieder einer stillen Berühmtheit. Nach F. van den Bemt, der diese Sonatensammlung als „das Meisterwerk“ bezeichnet, sind hier ein früher virtuos-brillanter Stil des Komponisten (op. 1—4) und ein zweiter, Schlichtheit anstrebender (op. 5—7) zum Ausgleich gekommen. Tatsächlich vereinigen die knapp gefaßten Violoncellsätze mit den Vorzügen des op. 6 doch auch wieder handgreifliche Effekte aus erhöhter Spielfertigkeit, besonders in der Bogenführung, im Dienste des (gern im Tenorbereich geführten) Cantabile oder lebhafter Figuration.

Ein Vergleich mit den sechs Violinsonaten aus demselben Opus (Neuausgabe: Hortus musicus Nr. 128) belehrt darüber, daß de Fesch dem Cellisten noch nicht die gleichen Möglichkeiten zu expansiver und wechselreicher Unterhaltung zutraute wie dem Geiger. Mit nur drei Sätzen hat es bei den Cellosonaten in der Regel sein Bewenden und das Menuett-Finale als „sichere Nummer“ spielt seine Rolle. Aber diese Stücke haben doch (wie op. 1b und 13) in der verhältnismäßig noch jungen Kultur des der Violine nachgeformten Streichbasses einem merklichen Bedürfnis gedient, wie mehrere Neudrucke schon zu Lebzeiten des Komponisten bezeugen. In der Form des Erstdrucks (London 1738) als generalbaßlose Violoncell-Duos sind die Sonaten 1940 in Celle (bei Moeck) vorgelegt worden. Da die Unterstimme jedoch nur stellenweise an der Themaführung beteiligt ist, vielmehr durchweg den Charakter eines „thorough-bass“ hat (im Originaldruck einmal auch mit Bezifferung), ist der Antwerpener Neudruck mit Julius van Etsens schön fließender Generalbaß-Begleitung als wertvoller Gegenvorschlag zu begrüßen. Er stützt sich dabei

auf eine andere, ebenfalls authentische Vorlage von etwa 1750 (London bei Johnson), die sich in der reichen Privatsammlung des führenden holländischen Musikwissenschaftlers J. A. Stellfeld in Antwerpen gefunden hat. Kurt Stephenson, Bonn

Gioacchino Rossini: Ausgabe bisher meist unveröffentlichter Werke, mit Vorwort von Alfredo Bonacorssi, Pesaro 1957 und 1958 (Quaderni Rossiniani a cura della fondazione Rossini, Bd. VI und VII). Den (im IX. Jahrgang 1956, Heft 4, S. 504 bis 507 und im X. Jahrg. 1957, Heft 4, S. 585 bis 586) besprochenen Bänden I—V reihen sich zwei Bände mit Kammermusik und Chorkompositionen an. Band VI, *Musica da camera* (77 S.), herausgegeben von Amadeo Cerasa, enthält fünf kleinere Werke in verschiedenen Besetzungen, die das vertraute Bild Rossinis um lebenswürdige Züge bereichern, ohne es wesentlich zu verändern. Drei dieser Kompositionen sind Variationswerke aus Rossinis früher Schaffenszeit. Neben ihrer durchgehend virtuosens Haltung zeigen sie die für ihn typische Form mit langsamer Einleitung und einer kleinen Reihe von Spielvariationen, die, obwohl stets instrumentengerecht, den Komponisten von Koloraturgesängen nicht verleugnen. Das *Andante con variazioni per Arpa e Violino*, in seiner Besetzung ein Pendant zu den nur wenig früher entstandenen Sonaten von Louis Spohr, dürfte der Meister zwischen 1816 und 1822 in Neapel komponiert haben. Das Thema erinnert an die Cavatina „*Tu che accendi questo core*“ seiner Oper *Tancredi*. Aus dem Jahre 1812 stammt das in Bologna komponierte *Tema con variazioni* für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, wie die Streichersonaten von 1804 ein Nachhall von Rossinis eingehender Beschäftigung mit der Wiener Klassik. Über den Rahmen der eigentlichen Kammermusik indessen gehen die *Variationen für C-Klarinette und kleines Orchester* hinaus: dem Solo-Instrument stehen, außer dem Streichorchester, Flöte, Fagott und je zwei Klarinetten und Hörner gegenüber. Diese Komposition von 1810 war früher schon bei Breitkopf & Härtel als *Variationen für Klarinette und Orchester B-dur* erschienen. Die *Serenata* Es-dur hat lange als Werk für großes Orchester gegolten. In der vorliegenden Ausgabe erscheint sie als Komposition für „*piccolo complesso*“ mit Flöte, Oboe,

Englischhorn und Streichquartett. Bei größerer Besetzung würde sie zweifellos ihren aparten Klangreiz verlieren. In Rossinis Pariser Zeit gehört wohl das *Allegro agitato* für Violoncello, in dessen Mittelteil das Lied *Une larme* zitiert wird. Nur die Solostimme ist erhalten geblieben. Ob Rossini an eine Komposition für Violoncello allein gedacht hat, ist fraglich. Der Hrsg. hat einen einfachen Klavierpart sinngemäß hinzugefügt.

Band VII, *Cori a voci pari o dispari* (95 S.), herausgegeben von Ada Melica, bringt acht Chorkompositionen auf italienische und französische Texte, die, verschiedenen Sammlungen entnommen, der späteren Schaffenszeit Rossinis angehören. Sie reichen von unbeschwerter Unterhaltung bis zum Trauergesang und zeigen das gleiche meisterliche Gepräge wie die Instrumentalwerke. Rossini hat nicht an große Chöre, sondern an kleine Singgemeinschaften wie Doppelquartette u. ä. gedacht, und so sollten diese Werke heute auch aufgeführt werden. An Schuberts Chöre mit Klavierbegleitung denkt man bei den *Gondolieri*, *La Passeggiata* und dem *Ave Maria* (1850), und besonders reizvoll ist der fröhliche *Toast pour le nouvel an* mit der Bitte an die „*Vierge mère*“ um ein gedeihliches Jahr. Der weihnachtliche Chor *La Notte del Santo Natale* für ein Doppelquartett von acht Hirten mit einem „*Vecchio*“, der als Solobassist auftritt, ist ebenfalls vom Klavier begleitet und zieht sogar das Harmonium (als Orgelersatz) hinzu. Von dieser Komposition hat Rossini auch eine reine Klavierfassung geschaffen, die sich in Bd. II dieser Ausgabe als *Echantillon du chant de Noël à l'italien* befindet (s. ibid. S. 102). Den gemischten Chören stehen die Männerchöre nicht nach: der sowohl akkordisch gehaltene als auch imitatorisch aufgelockerte *Chœur de chasseurs démocrates*, der von zwei Trommeln begleitet wird und am Schluß sogar noch ein Tamtam verwendet, die empfindsame *Preghiera* und, als bedeutendster, der *Chœur funèbre*, den Rossini im Mai 1864 zum Tode seines „*Pauvre ami Meyerbeer*“ komponiert hat. Dieser würdige, von einer Rührtrommel begleitete Satz in g-moll mit der tröstlichen Schlußwendung nach G-dur klingt sehr an Giuseppe Verdi an, mit dem sich der späte Rossini so oft berührt.

Ohne Zweifel sind auch diese beiden neuen Bände eine willkommene Bereicherung des Repertoires. Die Ausgabe ist klar und über-

sichtlich, und man darf den folgenden Veröffentlichungen mit großem Interesse entgegensehen. Vielleicht entschließen sich die Sachwalter Rossinis auch einmal zur Neuauflage verschiedener heute leider vergessener Opern! Helmut Wirth, Hamburg

Johann Christian Bach: Sechs italienische Duettinen (Sei Duettini italiani) für zwei Soprane und Klavier. Einger. von Ernst Reichert. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (1958), Edition Breitkopf Nr. 6286. 22 S.

Im Anfang seiner Londoner Zeit schrieb Johann Christian Bach jene ersten *Six Canzonets*, die er der Viscountess Glenorchy widmete und die der Verleger Peter Welcker als op. IV in einem schmalen Heft 1765 druckte. Wieweit sich diese hübsch italienisierenden, immer wieder reizvoll mit Mitteln der Imitation und des Stimmentausches arbeitenden Duette damals innerhalb der englischen Gesellschaft — für die sie recht eigentlich gedacht waren — verbreitet haben, ist heute kaum mehr sicher festzustellen; in öffentlichen Bibliotheken lassen sich jedenfalls nur noch wenige Exemplare dieser Welcker-Publikation nachweisen. Seither war es auch im Musikschritttum recht still geworden um diese kleinen Kompositionen, mit denen sich selbst Charles Sanford Terry bloß am Rande befaßt hat. Lediglich von der ersten Nummer dieser Sammlung („*Già la notte s'avvicina*“) existieren ältere, freilich ziemlich entlegene und nicht mehr leicht zugängliche Neuauflagen.

So ist es wirklich verdienstvoll, daß eben jetzt der Verlag Breitkopf & Härtel eine Edition dieser sechs Canzonetten vorlegt, die Ernst Reichert — leider ohne jegliche Quellenangabe und ohne Vorwort — besorgt hat. Er folgt dabei im allgemeinen getreu der Vorlage jenes Welcker-Druckes, der lediglich die beiden Singstimmen und den (unbezifferten) Baß aufzeichnet, ohne etwaige dynamische oder agogische Zutaten mitzuberücksichtigen. R. hat sich bei seiner „*Einrichtung*“ im wesentlichen darauf beschränkt, den Baß wohlthuend sparsam auszusetzen und damit die Stücke der heutigen Musizierpraxis wiederzugewinnen. Auch in der Anwendung moderner Vortragszeichen ist er anerkennenswert maßvoll. Einige kleine, an sich nicht sehr erhebliche Abweichungen der Neuauflage vom Originaldruck seien hier wenigstens angeführt: Nr. 1. Takt 34, 2. Achtel im 1. Sopran g statt f/;

Nr. 3, Triller des Originals nicht übernommen in den Takten 15 und 16, 1. Achtel sowie in Takt 25, 2. Viertel; Nr. 6, Takt 64, 4. Achtel im 1. Sopran *b* statt *g*. Inwieweit die von R. veränderte Stimmführung in Nr. 5, Takt 36 auf einem Druckfehler bei Welcker beruht, bleibe dahingestellt; etwas problematisch, weil vom Hrsg. nicht einheitlich gehandhabt, mutet das vom Autor geforderte Verzierungsweisen (Triller) in Nr. 4 an (vgl. in dieser Hinsicht die Takte 8, 17, 22, 33 und 36).

Der Textbeginn von Nr. 2 lautet nicht, wie bei R. zu lesen steht, „*Ah lamenta oh bella Irene*“, sondern muß richtig heißen: „*Ah rammenta oh bella Irene*“; entsprechend muß auch die beigefügte, von Ilse von Lanser stammende deutsche Übersetzung geändert werden.

Werner Bollert, Berlin

Georg Friedrich Händel: „*O qualis de coelo sonus*“ und „*Coelestis dum spirat aura*“. Kantaten für Sopran, 2 Violinen und B. c. („die kantate“, Heft 1 u. 2. Hrsg. Rudolf Ewerhart). Verlag Edmund Bieler, Köln, 1957.

Ewerhart, der sich schon mit der ebenfalls im Verlag Bieler erschienenen Reihe „*Cantio sacra*“ als Hrsg. geistlicher Konzerte des Generalbaß-Zeitalters einen geachteten Ruf erworben hat, legt mit den beiden Händel-Kantaten erstmals zwei Werke des Meisters im Druck vor, die als Handschriften 1887 und 1888 der Santini-Bibliothek, Münster (Westfalen) überliefert sind. Wie der Hrsg. glaubhaft macht, sind beide Kantaten — die zweite (zum Fest des hl. Antonius) nachweislich, die erste (zum Pfingstfest) mit größter Wahrscheinlichkeit — im Frühsommer des Jahres 1707 in Rom geschrieben. In der formalen Anlage und im Musizierstil weisen sie bei allem Variantenreichtum im Detail überraschende Parallelen auf: Beide beginnen mit einer Sonata, auf die ein Rezitativ folgt; es schließt sich jeweils eine Da-capo-Arie im Dreiertakt an, in der die konzertierenden Violinen unisono geführt sind; darauf ein Secco-Rezitativ und — stets in beiden Kantaten — wieder eine, diesmal nur vom Continuo gestützte, Da-capo-Arie; beide Werke schließen mit einem lebhaften Alleluja-Satz, der in der ersten Kantate aus dem Kopfmotiv der Einleitung gearbeitet ist.

Fallen die Kompositionen auch unter Händels Frühwerke, also in eine Zeit, in der er Italien noch als Lernender betrat, so zeigen sie doch bereits eine derart ausgereifte handwerkliche Technik und persönliche Eigenart der Erfindung in den Sonaten und Arien, sowie eine überlegene deklamatorische und musikalische Gestaltung der Rezitative (übrigens ganz im Gegensatz zu der angeblich nur drei Jahre früher von Händel geschriebenen und noch im MGG-Artikel, V, Sp. 1233 f., bedenkenlos als Originalkomposition behandelten sogenannten „Johannes-Passion“ von 1704), daß sie als gewichtige Beiträge zur damaligen zeitgenössischen Kantatenkomposition angesehen werden dürfen.

Die in Aufmachung und Druck vorzüglichen Veröffentlichungen erfüllen alle Ansprüche, die überhaupt an die Edition dieser Musik zu stellen sind. Die für die Neuausgabe solch wertvoller Werke besonders dankbaren und von ihr hauptsächlich profitierenden, aber der lateinischen Sprache nicht kundigen Sänger dürften vielleicht den Wunsch äußern, in Zukunft den Kantaten — so, wie es der Hrsg. in der Reihe „*Cantio sacra*“ bereits praktizierte — auch eine Textübersetzung beizugeben. Herbert Drux, Köln

Entgegnung. In Ergänzung zu der Besprechung meines Buches (Jg. XI, S. 365 ff.) halte ich es für aufschlußreich, mich auch über mein Werk und dessen Zweck äußern zu dürfen. Wie der Untertitel *Form und Aufbau der Fuge bei Bach* besagt, soll nur und ausschließlich die Form der Fuge und deren Aufbau behandelt und jede andere Aussage vermieden werden. Denn wenn man bedenkt, daß die bedeutendsten Musiker unserer Zeit, Komponisten, Dirigenten, Solisten und Pädagogen, an den verschiedensten Musikhochschulen und Akademien ihre Auffassung, Ansichten und langjährigen Erfahrungen unserer musikbegeisterten Jugend weitergeben, erscheint es reichlich überheblich, mit seiner eigenen Auffassung diesen illustren Chor als Besserwisser übertönen zu wollen. Die Form der Bachschen Fuge hingegen ist kein Spielball der Meinungen, Ansichten und Auffassungen. Hier klafft seit langen Jahren eine große Lücke in der Literatur — dies war allgemein bekannt und wurde mir nach Erscheinen meines Buches auch von vielen Seiten bestätigt — und die vorhandenen Schriften überzeugten wenig

und widersprachen einander. Jedenfalls hat der Autor, obgleich er bei den hervorragendsten und allerersten Meistern studierte, die Notwendigkeit gefühlt, um sich Klarheit zu verschaffen, mit eigenen Untersuchungen zu beginnen. Mit der Zeit, durch Auffinden sehr konkreter Ergebnisse, die reichlicher Ansporn waren, vermehrte sich immer mehr und mehr die Erkenntnis, auf völliges, nicht vorausgesehenes Neuland gestoßen zu sein, wodurch das Eingehen in die Struktur der Fuge bis ins letzte Detail notwendig erschien. Mit der Erlangung jener konkreten Ergebnisse entstand auch die Absicht, diese Resultate zu veröffentlichen, damit ein Nachschlagewerk, ein Lehrbuch für die Praxis geschaffen werde, das allen von Nutzen sein könnte, Künstlern und Pädagogen solche zeitraubende und langwierige Untersuchungen erspare und Wissenschaftlern eine sichere und feste Grundlage für weitere Untersuchungen biete. Diese Spezialarbeit mußte einmal vorgenommen werden und sie war auch fällig.

Die Form sagt über den Wert eines Kunstwerkes nichts aus. Man kann in der vollendetsten Sonatenform komponieren, ohne ein Meisterwerk zu schaffen. Die Bachschen Fugen sind Kunstwerke von höchstem Rang, dies gebietet uns kategorisch, auch die formale Seite dieser Kunstwerke zu kennen, um so mehr, als sich zeigt, daß die Bachschen Fugen wahrste Kleinodien formaler Gestaltung sind. Bach überdachte und plante bis ins kleinste Detail den Bau seiner Fugen, ersann und erprobte neue Möglichkeiten, kurz die Fugen des Wohltemperierten Klaviers lieferte er als Musterbeispiele verschiedenster Kombinationen, zugleich höchster Ordnung und Einheit des Materials, als Musterbeispiele für die vielfachen Abwandlungs- und Auffüllungsmöglichkeiten der Fugenform. Die Vielfalt des Zwischenspielsatzes z. B. — um nur einen Punkt herauszunehmen — hier Fugen ganz ohne Zwischenspiele, dort Fugen nur mit am Durchführungsende stehenden Zwischenspielen, dann Fugen nur mit innerhalb der Durchführungen eintretenden oder mit jeder oder jeder zweiten Durchführung wechselndem Zwischenspielmaterial usw. usw., wird praktisch demonstriert und bis zur letzten Möglichkeit erschöpfend behandelt. Wenn Ph. E. Bach sagt, daß die Fugen seines Vaters das Produkt lang andauernden und scharfen Denkens waren, so verweist er direkt auf dessen Materialkombinationen, denn es ist

kaum anzunehmen, daß Bach sich über die Musik, die er schrieb, tiefen Grübeleien hingab. Diese floß als göttlicher Strom in seine ‚geformten‘ Schöpfungen, um mit diesen Werken unvergängliche, leuchtende Beispiele für alle Zeiten zu geben. Da Bach die Fugenform so meisterte, müssen wir uns mit ihr, wenn wir Bach lieben, verehren und lehren, beschäftigen. Es ist mir daher unverständlich, von berufener Seite zu hören, daß man sich mit der Formanalyse nicht beschäftigen solle, denn hätte Bach eine andere Form geschrieben, so wäre auch die Analyse anders ausgefallen! — Daß der Aufbau der Bachschen Fugen bisher nicht restlos erkannt wurde, ergab viele Berichtigungen, Bereinigungen der Fehlerquellen usw., die im Interesse der Sache unbedingt vorgenommen werden mußten. Es ist nicht leicht, das für das Auge gleichbleibende, nur von kurzen Pausen unterbrochene Bild der Stimmigkeit zu entwirren. Auch die Gleichheit des Materials, sowie deren Varianten waren für die Analyse nicht so entgegenkommend wie z. B. die Gegensätzlichkeit der von der Harmonik unterstützten Themen einer Sonate. So kann man es den verschiedenen Musikautoritäten, die vielseitige Interessen und Verpflichtungen hatten, nicht verübeln, wenn sie das vor ihnen liegende Rätsel nicht entziffert haben.

Entsprechungen, Kongruenzen, Symmetrien, gleiche Formen wurden als rein objektive Feststellungen bezeichnet, an denen nicht gerüttelt werden kann, wenn durch die sinnliche Wahrnehmung diese — gleich zwei Kreisen mit gleichem Durchmesser — erkannt und eine andere Deutung kaum möglich erscheint. Meinungen, Formulierungen, Ansichten habe ich nicht in die Welt gesetzt; was zu sehen ist, wurde zum Nutzen und Frommen aller mit bestem Wissen und Gewissen in vieljähriger Arbeit, die gerade nicht besonders gewinnbringend ist, und genügend wissenschaftlichen Ernst beglaubigt, festgehalten. Es ist mein schönster Lohn, wenn in Schreiben viele — u. a. zwei der größten Musikautoritäten der Gegenwart, deren Arbeiten durch meine widerlegt wurden — mein Werk anerkennen und mich zu diesem beglückwünschten.

Ludwig Czaczkes, Wien  
(Die Schriftleitung hat diesen Ausführungen Raum gegeben, obwohl der Verf. die Rezension G. v. Dadelsens nur zu ergänzen sucht. Eine weitere Diskussion wird in dieser Zeitschrift nicht mehr stattfinden.)

## Mitteilungen

Am 10. Januar 1959 wurde Professor Dr. Paul N e t t l (Bloomington/Indiana) 70 Jahre alt. Dem hochverdienten Forscher, der lange Zeit an der Deutschen Universität in Prag gelehrt hat und dann bis heute an der Universität Bloomington/Indiana tätig war, möchte „Die Musikforschung“ die herzlichsten Glückwünsche aussprechen und zugleich der Hoffnung Ausdruck geben, daß Paul Nettl uns noch viele Jahre in ungebrochener Arbeitsfrische erhalten bleiben möge.

Professor Dr. Wilhelm H e i n i t z (Hamburg) feierte am 9. Dezember 1958 seinen 75. Geburtstag. Auch „Die Musikforschung“ gratuliert ihm dazu herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre unermüdlischen Schaffens.

Am 11. September 1958 ist in Wien Professor Dr. Robert L a c h entschlafen. „Die Musikforschung“ wird dieses verdienten Gelehrten noch besonders gedenken.

Professor Dr. Hans A l b r e c h t (Kiel) hat infolge Arbeitsüberlastung die Musikgeschichtliche Kommission um Entbindung von der Leitung des „Erbes deutscher Musik“ gebeten. Die Musikgeschichtliche Kommission hat Herrn Dr. Georg von D a d e l s e n (Tübingen) mit der Leitung des Erbes beauftragt. Herr Dr. von Dadelsen wird sein Amt am 1. Februar 1959 übernehmen und alle das „Erbe deutscher Musik“ betreffenden Fragen von diesem Tage an bearbeiten. Seine Anschrift lautet: Tübingen, Gartenstraße 91.

### Berichtigung

In der Besprechung des Kongreßberichtes Hamburg 1956 (Jg. XI, S. 518) wird aus

meinem kurzen Beitrag *Zur italienischen Prosodie* ein unvollständiges Zitat gebracht, das den Sinn entstellt. Ich habe natürlich nie behauptet, daß „Mozart die Kunst der Madrigalisten“ kannte — er könnte höchstens in Padre Martinis *Saggio* ein paar Beispiele gesehen haben. Der Rezensent läßt den von „Kunst“ abhängigen Infinitivsatz fort. Es heißt „Das ist nicht ein einzelner Fall bei Mozart, es gibt viele weitere, die beweisen, daß die Komponisten auch in späterer Zeit die Kunst der Madrigalisten kannten, den Versakzent musikalisch zu beachten und doch den Wortakzent . . . zu bringen.“ Nicht die Werke der Madrigalisten kannten sie, sondern das Verfahren lebte weiter.

Der Ausgleich zwischen Wort- und Versakzent wäre im Deutschen nicht verwunderlich; meine Feststellung — die hundertfach belegt werden kann — korrigiert aber die in der romanischen Philologie traditionelle Lehre, daß der Versakzent im Italienischen keine Geltung habe.

Hans Engel, Marburg/Lahn

Einbanddecken für „Musikforschung“, Jahrgang 1958, werden in nächster Zeit auf Vorbestellung angefertigt, und zwar nur so viel Exemplare, wie bestellt werden. Nachbezug ist nicht möglich. Die Einbanddecke kostet DM 2.—. Bestellungen werden erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37.

Es wird darauf aufmerksam gemacht, daß diesem Heft der „Musikforschung“ die Jahresrechnung 1959 beiliegt. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet sehr um baldige Überweisung des Beitrages, da die Arbeit der Gesellschaft wesentlich von dem pünktlichen Eingang der Mitgliedsbeiträge abhängig ist.