

## Curt Sachs zum Gedächtnis

VON HANS HICKMANN, HAMBURG

Curt Sachs ist nicht mehr. „The old man of the instruments“, wie ihn seine Studenten jenseits des großen Teiches gleichzeitig respektvoll und vertraulich nannten, hat am 5. Februar 1959 für immer die Augen geschlossen. Ein großer Wissenschaftler, ein guter und edler Mensch ist von uns gegangen, und es scheint unfaßbar, daß diese wunderbare Intelligenz nicht mehr unserer Welt angehört.

Gerade vor wenigen Jahren haben wir noch seinen 75. Geburtstag gefeiert. Die damals veröffentlichte Bibliographie seines Gesamtopus hat uns nochmals eindringlich vor Augen geführt, wie weitgespannt sein Lebenswerk gewesen ist. Zukünftige Generationen werden also nicht zu befürchten haben, von diesem universalen Wissen, von dem Präzisionswerk seiner straffen und doch elastischen Systematik, von der Erst- und Einmaligkeit vieler seiner Gedanken, aber auch vom Geist des Ästheten, vom Stil des Schriftstellers und von der aparten Schönheit seiner Darstellung nicht mehr profitieren zu können, wie wir es im Hörsaal der Berliner Universität oder im Arbeitszimmer des Meisters in der Fasanenstraße noch gedurft haben.

Etwas anderes können wir unseren eigenen Schülern aber nicht mehr vermitteln, können es nur eifersüchtig für uns bewahren oder versuchen, es unsererseits, aber mit anderen Mitteln übersetzen weiterzugeben: das direkte Erlebnis des Menschen Curt Sachs. Wer, einmal nur, bei einem Colloquium privatissimum dabei gewesen ist, wird dieses Erlebnis nie vergessen haben. Sachs hat in wirklich unvergleichlicher Art alle Eigenschaften des guten Lehrers gehabt: das vertrauliche Hineinlauschen in das Eigenartige eines jeden Schülers, eine charmante Vertraulichkeit und dabei doch eine unwiderstehliche Autorität, eine „dignitas“, wie sich H. Albrecht so treffend ausdrückt, die Ehrfurcht und Respekt inspiriert, trotz aller menschlichen Nähe des Lehrers —, aber auch eine gewisse behutsame Leichtigkeit, die schwierigsten Probleme nicht nur klar und einleuchtend, sondern mit formvollendeter Rhetorik und so „spannend“ zu erklären, daß wir alle an seinem Munde hingen und es selbst für die älteren Semester ein Genuß war, ihm zuzuhören und sich überzeugen zu lassen.

Wenn mein Mitschüler und verehrter Vorgänger, Fred Hamel, in „Musica 1956“ sich noch an der Erinnerung freuen konnte, wie wir vom Bahnhof Zoo hinüber in „sein“ Reich, „seine“ Instrumentensammlung gingen, vor dem Schreibtisch mit der schönen Bronzeglocke aus dem Fernen Osten standen, so knüpfen sich meine schönsten Erinnerungen im Gegenteil an das Ende der Vorlesungen. Wenn ich dann den verehrten Lehrer auf dem Heimweg begleiten durfte und er dann in der Hitze der Diskussion oder improvisierten Belehrung kurz vor seinem Hause umkehrte, um „noch ein Stückchen“ mit dem Schüler mitzugehen, dann waren das wohl die fruchtbarsten Momente im Kontakt zwischen Lehrer und Schüler, Peripatetiker der Instrumentenkunde.

Die wissenschaftliche Forschung hat gerade in den letzten Jahren große Fortschritte gemacht: Sie mag auf dem Gebiete, auf dem Sachs Erster war, noch so sehr voranschrei-



ten, sie wird dabei nie sein Opus umgehen können. Sein eigener Geist und sein eigenes Werden zeigen mit schöner Klarheit, daß es nicht allein darauf ankommt, Resultate zu erzielen, sondern auch auf welchem Wege man dazu kommt. Das ist die schönste Lehre, die man seinem Schaffen entnehmen kann. Als ich im Jahre 1949 meinen Katalog der pharaonischen Musikinstrumente des Museums in Kairo veröffentlichte, schrieb Curt Sachs, in einer Besprechung im „Musical Quarterly“, er habe in Berlin vormals die Ouvertüre zu dieser „Oper“ der altägyptischen Musik geschrieben, zu der nun der Schüler fortsetzend die einzelnen Akte komponiere. Soll dieser Nekrolog nun das „Finale“ des Kunstwerkes werden? Ich glaube, daß es Schöneres gibt, was man seinem Lehrer als Nachruf widmen kann: das Versprechen, das Werk fortzuführen.

## *Andrea Gabrieli und die Entwicklung der „cori-spezzati“-Technik*

VON DENIS ARNOLD, BELFAST

Es ist vielleicht nicht überraschend, daß Forscher, die sich mit der Technik der venezianischen Mehrchörigkeit beschäftigen, ihr Augenmerk vor allem auf zwei wichtige Problemkreise gerichtet haben: den Ursprung dieser Technik und seinen Zusammenhang mit dem ersten großen Komponisten, der sie angewandt hat: Willaert; sodann auf das Werk des vielleicht größten Vertreters dieser Kompositionsschule: Giovanni Gabrieli. Diese selbstauferlegte Beschränkung hatte zur Folge, daß so gut wie nichts über einen der charakteristischsten Vertreter der „cori-spezzati“-Technik bekannt ist, einen Meister zudem, der großen Einfluß auf die Komponisten vielchöriger Musik im 17. Jahrhundert auszuüben bestimmt war. Andrea Gabrieli war eine Zentralfigur in der Musik des 17. Jahrhunderts. Es ist schwer, eine Kompositionsgattung zu finden, die er nicht intensiv gepflegt hätte. Seine Madrigale und Orgelkompositionen haben mit Recht die Aufmerksamkeit jener Forscher erregt, die am Problem der Stilentwicklung interessiert sind; seine instrumentalen Ricercari sind ein wichtiges Glied in der Entwicklungsgeschichte der Fuge. Seine vielchörige Kirchenmusik ist nicht weniger bemerkenswert, sowohl wegen ihres Eigenwertes als auch weil sie in der Lage ist, ein merkwürdiges Phänomen zu erklären. Etwa zwischen 1570 und 1580 war

die Anwendung der cori-spezzati-Technik auf den Staat Venedig beschränkt; zwanzig Jahre später hatte sich diese Technik über einen Großteil Europas verbreitet. Die *Concerti* von A. Gabrieli sind ein wichtiges Glied für die Deutung der näheren Umstände dieses Wachstums.

Willaerts Anspruch, als Entdecker der cori spezzati zu gelten, ist gründlich untersucht und als hinfällig erkannt worden<sup>1</sup>. Hermann Zenck hat in einer wertvollen Abhandlung<sup>2</sup> sogar nachgewiesen, wie konservativ Willaert war. Weit davon entfernt, ein Fortschrittmoment der Kompositionstechnik zu repräsentieren, wurde die Doppelchörigkeit in Willaerts Händen zum Rückgriff auf die traditionelle Praxis der Psalmenkomposition, eine Praxis, die auf jüdische Ursprünge zurückgeht. Willaert war bestrebt, durch Beibehaltung der antiphonalen Struktur der Psalmverse, durch Hörbarmachung des Bibelworts und durch Benutzung melodischen Materials, das auf den gregorianischen Choral und die Kirchentöne zurückweist, sich dieser Überlieferung in fast jeder Hinsicht anzupassen. Von den spezifisch musikalischen Möglichkeiten der cori-spezzati-Technik wußte er so gut wie nichts, und jene Charakteristika dieser Technik, auf die A. Gabrieli sich konzentrierte — lebhaftige Klangkontraste, hervorgerufen durch den plötzlichen Wechsel der chorischen Unterabteilungen und neuartiger Klang des achtstimmigen Chortutti —, fehlen bei Willaert fast gänzlich.

Die Musik des Italieners ist von der Willaerts tatsächlich so verschieden, daß man die Ursprünge von A. Gabrielis Stil anderwärts suchen muß. Das klingt an sich überraschend, ist doch Gabrieli höchstwahrscheinlich Willaerts Schüler gewesen und war ihm besonders in seiner weltlichen Musik in hohem Grade verpflichtet. Zarlino, ein anderer Willaertschüler, bemüht sich, die Vorzüge des Willaertschen Stils in seinen *Istituzioni harmoniche*<sup>3</sup> zu preisen; er zeigt keine Spur von Abweichung. Man muß jedoch einen Umstand in Betracht ziehen, der von unzweifelhafter Bedeutung für das Leben A. Gabrielis war. In jungen Jahren hatte er Süddeutschland bereist und war mit Lasso zusammengetroffen<sup>4</sup>. Die volle Auswirkung dieser Begegnung auf Gabrielis Musik zu schildern, würde eine besondere Studie erfordern, die sich zweifellos lohnte, denn Spuren von Lassos Stil finden sich auch sonst in der oberitalienischen Musik.

Im Rahmen dieser Abhandlung müssen wir uns mit der Feststellung begnügen, daß Lassos kontrapunktische Technik stark auf die Kirchenmusik A. Gabrielis einwirkte und Lassos vielchörige Musik mittelbare und weitgehende Einflüsse ausgeübt hat<sup>5</sup>.

Wir wissen nicht, ob Lasso Willaerts Kompositionen dieses Typs gekannt hat; wo er auch die Doppelchortechnik kennen gelernt haben mag, sein stilistisches Ideal unterschied sich zweifellos völlig von dem des Venezianers. Dieser Gegensatz

<sup>1</sup> E. Hertzmann: *Zur Frage der Mehrchörigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, ZfMw XII (1929/30); R. Casimiri: *Il coro „Battente“ e „Spezzato“ fu una novità di Adriano Willaert*, Bolletino Ceciliano XXXVIII (1943); G. d'Alessi: *Precursors of Adriano Willaert in the practice of Coro Spezzato*, Journal of the American Musicological Society V (1950). Seit der Abfassung dieser Abhandlung hat d'Alessi in seinem Buch *La cappella musicale del duomo di Treviso* (Treviso 1954) neues Material zu dem Thema vorgelegt.

<sup>2</sup> *Adrian Willaerts „Salmi spezzati“* (1550) in *Die Musikforschung* III (1949).

<sup>3</sup> Buch IV, Kap. 15.

<sup>4</sup> Vgl. A. Sandberger: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 4.

<sup>5</sup> Die vielchörigen Werke von Lasso sind nicht alle zugänglich. Die in dieser Abhandlung besprochenen Motetten sind in Bd. XIX der Gesamtausgabe veröffentlicht.

läßt sich am sinnfälligsten in der Textwahl beider Komponisten für doppelchörige Stücke beobachten. Willaert beschränkte sich auf die Vesper-Psalmen und das Magnificat, Lasso hingegen wählt vornehmlich nichtliturgische Texte. Dafür sind seine doppelchörigen Motetten fast durchweg festliche Kompositionen mit speziellen lateinischen Texten zu Ehren seines königlichen Herrn oder irgendeines vornehmen Mäzens. „*Ergo rex vivat per saecula nelle rex tantus, vivant regi qui foedere juncti Austriaci et Bogi . . .*“ Das entspricht weder der Tradition noch dem Charakter der Psalmenvertonung. Die Lobpreisung Gottes wird hier abgelöst durch das Lob des Vaterlandes und der Fürsten, und der Anlaß für die Verwendung des Doppelchors ist keineswegs im antiphonalen Versbau zu suchen. Lasso strebt nach Klangfülle und Klangzauber, um solchen festlichen Gelegenheiten erhöhten Glanz zu verleihen. Er entdeckt, daß eine größere Zahl gespielter und gesungener Stimmen diese Klangsteigerung ermöglicht. Dementsprechend wird in seinen Motetten mehr Gebrauch vom vollen achtstimmigen Chor gemacht und bemüht er sich an den Stellen für Einzelchor bewußt um Gegensatzwirkungen. Die Schlußsätze dieser Motetten verraten beträchtliche Geschicklichkeit im Gebrauch eines erweiterten Klangraums; in der Ausnutzung des Klanges an sich ignorieren sie völlig zahlreiche Regeln, die sich aus Willaerts Technik der *cori spezzati* ergeben. Die Verständlichkeit der Worte wird öfter beträchtlich durch komplizierte Kontrapunktik eingeschränkt; Wortwiederholungen werden mit großer Freiheit zum Zwecke der musikalischen Entwicklung angewandt. Obwohl die Worte „*Vivat Fernandus Caesar et orbis honos . . .*“ vielleicht nicht zu verstehen waren, spiegelt sich doch ihr Sinn in der Lebhaftigkeit der Musik. Auch wird kein Versuch unternommen, während der Tutti die Halbchöre in harmonischer Vollständigkeit, gemäß den Gepflogenheiten Willaerts, zu halten; man darf vielmehr annehmen, daß der Gebrauch frei hinzutretender Instrumente jeden Anlaß zu dieser Maßnahme ausschloß.

Die einzig wirkliche Ähnlichkeit zwischen diesen Werken und den Psalmkompositionen Willaerts liegt in der Technik des Chordialogs. Jede einzelne Chorgruppe spinnt ihren eigenen Themenkomplex in niederländischer Manier länger aus. Obwohl die blitzschnellen Imitationen und Echoeffekte der zeitgenössischen weltlichen Musik Lasso wohl vertraut waren und von ihm angewandt wurden, setzen sie sich in seiner Kirchenmusik kaum durch. Einige italienische Zeitgenossen und unmittelbare Vorgänger Willaerts hatten solche Effekte in ihre Kirchenmusik eingeführt<sup>6</sup>; durch niederländische Schulung müssen beide Komponisten für die Idee der verlängerten Themenkomplexe gewonnen worden sein. Nur gelegentlich finden wir in Lassos Motetten lebhaftige Gegensätze<sup>7</sup>; tatsächlich findet sich die Auswechslung thematischen Materials zwischen den Chorgruppen nur selten in homophonen Abschnitten, sondern beschränkt sich gewöhnlich auf kontrapunktische Imitation, sobald real achtstimmiger Kontrapunkt auftritt. Auch zeigt sich wenig Geschicklichkeit in der Verbindung der musikalischen Phrasen verschiedener Chorgruppen, wobei gewöhnlich eine Chorgruppe mit demjenigen Akkord einsetzt,

<sup>6</sup> Für Beispiele vgl. d'Allessi, a. a. O.

<sup>7</sup> Vgl. Lasso-GA, Bd. XIX, S. 145, 156, 163; vgl. auch van den Borren: *Roland de Lassus*, Paris 1930, S. 106 f.

auf dem die andere aufgehört hat, ohne daß jemals ein Versuch zu einer dichteren Verschmelzung gemacht würde. Nur wenn sich eine Chorgruppe im kontrapunktischen Gewebe aus dem Tutti herauslöst, bemerkt man eine Art von logischer Fortspinnung, wie sie in späterer Musik gebräuchlich wurde. Trotzdem wird selbst aus dieser kurzen Abschweifung ersichtlich geworden sein, daß Lasso einen großen Schritt in der Richtung auf eine bewußtere musikalische Anwendung der cori-spezzati-Technik hin gemacht hat und daß mehrere Komponisten viel von seiner Pionierarbeit profitiert haben<sup>8</sup>.

Es ist ferner nicht erstaunlich, daß der ältere Gabrieli den von Lasso vorgezeichneten Weg weiter beschritt, war doch seine Situation in Venedig der des Flamen in München sehr ähnlich. Lassos Stellung als der eines offiziellen Hofkomponisten entsprach die Position Andrea Gabrielis als die des führenden Komponisten der venezianischen Signoria. Man nimmt gewöhnlich an, daß musikalische Berufungen an die Markuskirche sich ausschließlich auf Kirchendienst beschränkten; tatsächlich umfaßten die Pflichten der an der Markuskirche tätigen Musiker auch die einer Stellung bei Hofe. Die große Verschiedenheit der A. Gabrieli gestellten Aufgaben macht das ganz deutlich. Da Zarlino auch als erster Kapellmeister vor allem Theoretiker blieb und Merulo, der erste Organist, sich hauptsächlich als Orgelvirtuose betätigte, fiel natürlich A. Gabrieli die Aufgabe zu, während des größten Teiles seiner an der Markuskirche verbrachten Dienstjahre die Musik der Feste und Feiern für die Serenissima Repubblica zu komponieren. Seine Madrigalbücher beweisen, daß er die Musik zur Feier der Seeschlacht von Lepanto, zu königlichen Staatsbesuchen und sogar zur Eröffnung des Theaters in Vicenza geliefert hat<sup>9</sup>. Seine Motetten waren ebenso eindeutig für religiöse Feste geschrieben, die man in Venedig so prächtig zu feiern verstand, und in dem 1576 veröffentlichten Buch vierstimmiger Motetten ist sogar jedes einzelne Stück ausdrücklich für den Namenstag eines bestimmten Heiligen komponiert, von denen einige dem Dogen Gelegenheit gaben, die Messe oder Vesper entweder in der Markuskirche oder in einer einem bestimmten Heiligen geweihten Kirche zu hören<sup>10</sup>.

Die mehrhörigen Motetten A. Gabrielis waren, wie zu erwarten, für diejenigen kirchlichen Feiern bestimmt, zu welchen der gesamte Senat von Venedig und alle hohen Staatsbeamten in feierlichem Ornat in der Markuskirche erschienen, um dem Gottesdienst beizuwohnen. Obgleich dieser Motettenzyklus nicht mehr vollständig vorhanden ist<sup>11</sup>, unterliegt es keinem Zweifel, daß die ausschließliche Beschäftigung mit fast weltlichem Pomp einen ähnlich großen Einfluß auf Gabrielis Stil ausübte wie auf Lasso. Jedoch bleibt, im Gegensatz zu letzterem, A. Gabrieli in der Wahl seiner Texte der Liturgie treu. Das liegt hauptsächlich daran, daß

<sup>8</sup> Seinem Stil am nächsten steht die Musik von Guisepppe Guami, dessen Karriere ein weiteres Bindeglied zwischen dem bayerischen Hof und der Signoria von Venedig bildete.

<sup>9</sup> Vgl. A. Einstein: *The Italian Madrigal*, Princeton (USA) 1949, S. 523 f. und 549 f.

<sup>10</sup> Sansovino gibt eine genaue Liste und Beschreibung dieser festlichen Gelegenheiten in seinem Buch *Venetia, citta nobilissima*, Buch XII. Alle Zeremonien spielen sich in Form von Dankgottesdiensten ab, deren Anlaß irgendein bedeutsames oder erfreuliches Ereignis aus Venedigs Geschichte ist. Daraus erklärt sich auch, warum alle venezianischen Komponisten die Neigung zeigten, lieber liturgische Texte zu vertonen als die anderwärts so beliebten weltlichen lateinischen Gedichte.

<sup>11</sup> Die Hauptquelle für unsere Kenntnis der mehrhörigen Musik A. Gabrielis sind die *Concerti* (1587), hrsg. von Giovanni Gabrieli. Andrea scheint eine merkwürdige Abneigung gegen die Veröffentlichung seiner Kompositionen gehabt zu haben; auch die meisten seiner Instrumentalwerke sind posthum erschienen.

venezianische Staatsfeste sowohl Anlässe zu religiösen Feiern waren als auch der Staatsregierung Gelegenheit boten, ihre Macht öffentlich zur Schau zu stellen. Diese Feste gipfelten meist in feierlichen Dankgottesdiensten zu Ehren verschiedener Schutzpatrone oder in kirchlichen Veranstaltungen zur Feier wichtiger und erfreulicher politischer Ereignisse. Überdies konnte der Doge zuweilen in seiner Eigenschaft als religiöses Oberhaupt in seiner Hauskapelle tätig werden, und so finden wir, daß Weihnachten, die Karwoche, der Tag des Hl. Markus und der Himmelfahrtstag die glänzendsten Motetten A. Gabrielis entstehen lassen. Darum verwendet er die für den betreffenden Tag des Kirchenjahrs vorgesehenen Motettentexte, ohne jedoch dafür den doppelchörigen Stil, ein Element der uralten Praxis des Psalmensingens, in Anspruch zu nehmen. Im Gegenteil, Psalmentexte werden selten verwendet und Gabrielis Typus des Messordinariums ist ein schlüssiger Beweis dafür, daß er mit seiner Anwendung der Cori-spezziati-Technik eher einem musikalischen Ausdrucksbedürfnis als einer liturgischen Tradition Genüge tat.

Die posthume Veröffentlichung der Werke macht es unmöglich, die Entstehungsdaten der verschiedenen Motetten einigermaßen verlässlich zu bestimmen. Es wäre sogar gefährlich, wollte man versuchen, Lassos unmittelbaren Einfluß bei manchen Stücken nachzuweisen, denn diesem Einfluß sind bis zu einem gewissen Grade alle Motetten unterworfen. Die Neigung zu reicher Klangfülle ist aus A. Gabrielis Werken sofort ersichtlich; nicht nur in der vielchörigen Musik, sondern auch in fünf- bis sechsstimmigen Stücken überwiegt abwechslungsreiche polyphone Behandlung gegenüber dem rein kontrapunktischen Kunststück. In dieser Hinsicht ist sogar ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Meistern zu beobachten. Während in Lassos Kirchenmusik kontrapunktische Nachahmungstechnik (bei der jede Stimme ihre Unabhängigkeit zu wahren weiß) immer spürbar bleibt, zeigen A. Gabrielis Motetten die Neigung, Einzelstimmen gruppenweise zusammenzufassen. Ausgesprochene Homophonie gelangt immer mehr zur Anwendung und wird ein Element jener Kontrasttechnik, die mit bemerkenswerter Feinheit gehandhabt wird. Die Wiederholung von Phrasen oder von Bruchstücken mit Hilfe neuer Stimmenkombinationen ist ein Charakteristikum des Gabrielischen Stils; sie bezeichnet das Ende der Vorherrschaft der niederländischen Polyphonie. Das Interesse an Klangkombinationen, wirkungsvoll angewandt in Kompositionen für nicht mehr als vier reale Stimmen, findet naturgemäß seinen kraftvollsten Ausdruck in den doppelchörigen Werken.

Die erste und auffallendste Erweiterung auf dem Gebiet satztechnischer Gegensatzwirkungen in den mehrchörigen Motetten ist in A. Gabrielis Verzicht auf den Gebrauch gleich zusammengesetzter Chorgruppen zu suchen. Sowohl Willaert wie Lasso hatten ihre beiden Halbchöre auf der Grundlage der Vierstimmigkeit zu je einer vollständigen Chorgruppe gemacht, die Cantus — Altus — Tenor — Bassus enthielt<sup>12</sup>. Auch Gabrieli wendet einen solchen Choraufbau gelegentlich an, z. B. in den beiden achtstimmigen Stücken „*Benedictus*“ und „*Egredimini*“

<sup>12</sup> Es ist bezeichnend, daß diejenigen Motetten Lassos, die sich ungleicher Chorgruppen bedienen, ausschließlich in der posthumen Veröffentlichung des *Magnum opus* (1604) zu finden sind. Es handelt sich bei ihnen wahrscheinlich um sehr spät nach der Bekanntschaft mit den Werken A. Gabrielis entstandene Stücke.

et videte“. Es besteht kein Grund, für diese Stücke ein spätes Entstehungsdatum anzunehmen, denn der oben beschriebene Aufbau läßt sich bis ins 17. Jahrhundert verfolgen. Gabrieli macht jedoch viel öfter den Versuch, diese Kontrastwirkungen zu vertiefen, indem er zwei Halbchöre von verschiedenem Tonumfang ins Treffen führt. Diese Verschiedenheit ist manchmal geringfügig, wie im Fall der achttimmigen Weihnachtsmotette „*Quem vidistis, pastores*“. Die Schlüssel für die Singstimmen scheinen hier auf gleich zusammengesetzte Halbchöre hinzudeuten, aber eine genauere Untersuchung zeigt, daß der Tonumfang des 1. Halbchores von g bis g', e bis e', c bis c' und a bis a', der des Cantus des 2. Halbchores jedoch von c' bis a' reicht. (Die Unterstimmen der Halbchöre zeigen die gleichen tonräumlichen Unterschiede). Diese Verschiedenheiten gehen aber zuweilen auch viel weiter, z. B. im achttimmigen „*Jubilate Deo*“, wo der 1. Halbchor ein ausgesprochener „*coro superiore*“ (nach der Terminologie des Prätorius) ist, der aus zwei Sopranen, einem Mezzosopran und einem Tenor besteht, während der 2. Halbchor mit gleicher Eindeutigkeit sich als „*coro grave*“ erweist, der aus drei Tenorstimmen (von denen nur die oberste über das c hinausgeht) und einer Baßstimme besteht. In den Kompositionen für mehr als zwei Chorgruppen wird diese Neigung zu verschärften Klangkontrasten noch mehr betont. Die Psalmkomposition „*Deus misereatur*“ für zwölf Stimmen (zu drei Chorgruppen) weist nur eine einzige Gruppe Cantus — Altus — Tenor — Bassus auf, während die anderen beiden aus einem hohen und tiefen Chor bestehen, deren Zusammensetzung der des „*Jubilate Deo*“ entspricht. Eine gleiche Stimmenverteilung findet sich in dreichörigen Magnificatkompositionen und in den Messen. Man kann sie geradezu als Gabrielis chorische Normaldisposition bezeichnen. Solche Dispositionen erweitern den Tonumfang beträchtlich, und ihre Tutti-Episoden sind — mehr als alles andere — als Glanzpunkte der Musik des 16. Jahrhunderts zu bewerten. Die Monumentalität dieses Stils muß noch gewaltig erhöht worden sein durch den Einsatz von Instrumenten, deren Verwendung möglicherweise der Hauptgrund für den neuen Stimmenaufbau war. Gabrieli wird gewöhnlich als einer der frühesten Komponisten bezeichnet, die Instrumente zur Ergänzung der Singstimmen verwendet haben; doch mag das auf einer Übertreibung beruhen<sup>13</sup>. Seine „*Concerti*“ unterscheiden sich jedoch von denen seiner Vorgänger dadurch, daß sie viel eindeutiger für eine bestimmte Gruppe von Instrumenten gedacht sind. Der Gebrauch von Singstimmen für die überwiegende Mehrzahl der Parte wird zum Hilfsmittel. Mehrere Forscher haben das vorstehendste Kennzeichen dieses Phänomens bemerkt, die Ausweitung des Tonumfanges zur oberen und unteren Stimmgrenze hin und die Einbeziehung von Tönen, die außerhalb des menschlichen Stimmumfangs liegen oder zumindest darin nicht mehr wirkungsvoll zur Geltung kommen können. Noch wichtiger ist die Stimmendisposition innerhalb der einzelnen Chorgruppen. Die Umfänge der Vokalparte etwa im „*coro grave*“ von Gabrielis Magnificat sind derartig, daß eine Aufführung ohne instrumentale Mitwirkung nur einen matten Klang erzielen und der der oberen Chorgruppe zweifellos als unerträglich schrill empfunden werden würde.

<sup>13</sup> Vgl. Cl. Sartori: *Bibliografia della musica strumentale*, der Werktitel des 16. Jahrhunderts anführt, die auf instrumentale Mitwirkung hinweisen. Seine Aufzählung ist keineswegs vollständig.

Aufführungspraxis und Prinzipien der Instrumentation sind wohlbekannt aus den Schriften von Michael Prätorius<sup>14</sup> und bedürfen hier keiner näheren Beschreibung, doch dürfte die Feststellung angebracht sein, daß die vielgerühmte Originalität des Giovanni Gabrieli größtenteils illusorisch wird, sofern man den Weisungen des Prätorius für die Aufführung vielchöriger Werke seines Oheims Andrea Folge leistet. Mehr noch: in den dreichörigen Kompositionen sind die chorischen Gruppeneinteilungen oft miteinander identisch, und wenn wir die zwölfstimmigen Magnificat-Vertonungen Andreas und Giovannis miteinander vergleichen, so finden wir, daß die Stimmendisposition in beiden Fällen so gut wie gleich ist. Die Schlüssel zu einer hohen Chorgruppe lassen die Vermutung zu, die drei Oberstimmen seien für Zinken und Violinen bestimmt, die zur Unterstützung für den vokalen Alt oder Tenor fungieren sollten. Eine andere Gruppe zeigt den Tonumfang eines vollständigen vierstimmigen Chores und trägt bei Giovanni Gabrieli den Vermerk „Capella“, was – laut M. Prätorius *Syntagma Musicum* III, S. 133/34 – „a cappella“ heißt; eine dritte Gruppe hat eine Oberstimme, die gut vom Tenor gesungen werden kann, während die Unterstimmen von Posaunen oder Fagotten, eventuell auch von beiden kombiniert übernommen werden könnten. Ohne Zweifel geht Andrea nicht so weit wie Giovanni, der die Solo-Vokalstimmen in innigere Beziehung zueinander bringt als zu den Begleitinstrumenten ihrer jeweiligen Chorgruppe<sup>15</sup>. Auch ist kein Zeichen einer grundsätzlichen stilistischen Verschiedenheit in der Behandlung von Vokal- und Instrumentalstimmen zu bemerken. Dessenungeachtet ergänzen diese Vokalsolisten der Chorgruppen I und III einander erstaunlich gut, wenn sie im Tutti zusammensingen; gelegentlich sind sogar Anzeichen für eine kommende Duett-Technik zwischen ihnen zu spüren.

Benedictus à 12 voci

Alto solo  
Choir III  
Ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis, ex-cel-sis

Tenor solo  
Choir I  
Ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis

Daß die Instrumentation nunmehr zu A. Gabrielis bewußter künstlerischer Planung gehörte, läßt sich durch andre Details seiner Doppelchorpraxis beweisen. Wie erinnerlich, hatte Zarlino behauptet, es sei Willaerts aufführungspraktischer Grundsatz gewesen, jede Chorgruppe harmonisch geschlossen zu gestalten. Wenn man G. d'Alessis Argumente übernehmen will, dann ist es diese grundsätzliche harmonische Vollständigkeit allein gewesen, die den Prioritätsanspruch auf die Anwendung der cori-spezzati-Technik für Willaert prinzipiell sicherstellen läßt<sup>16</sup>. Wir haben bereits festgestellt, daß Lasso diesem Problem wenig Aufmerksamkeit

<sup>14</sup> *Syntagma Musicum* III, Kap. 7.

<sup>15</sup> Vgl. C. v. Winterfeld: *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. II, S. 143.

<sup>16</sup> Vgl. a. a. O.

schenkte, soweit Tutti-Episoden in Frage kamen. A. Gabrieli geht viel weiter. In Tutti-Episoden gibt er den Anschein auf, als schreibe er für zwei bis drei Einzelchöre. Die hohen Chorgruppen sind vielmehr oft abhängig von den Unterstimmen, da diese ein wirkliches Baßfundament legen. Im Psalm „Deus misereatur“ beschränkt sich dieser Vorgang nicht nur auf Episoden für vollstimmigen Chor. An einigen Stellen werden zwei Stimmen aus jeder Chorgruppe herausgegriffen, um Kontrastgruppen zu je sechs Stimmen zu bilden<sup>17</sup>. Wenn jede Stimme tatsächlich gesungen werden sollte, läge wenig Sinn in dieser Umdisposition. Wenn man jedoch solche Stellen nach den Vorschriften des Prätorius instrumentiert, dann werden sie sogleich sinnvoll und lebendig<sup>18</sup>.

Deus misereatur à 12 voci Originale Fassung in A. Gabrieli,  
Musiche di Chiesa, Milano 1942, S. 78/79

The score shows a complex texture with multiple voices and instruments. The Solo voices part (T3/T1) has a melodic line. The Ripiens voices part consists of two staves with a more rhythmic and harmonic accompaniment. The instrumental parts (Violini o Cornetti and Tromboni o Fagotti) provide a rich harmonic and rhythmic foundation. The lyrics are interspersed throughout the musical lines.

Man kann beobachten, daß kein Instrument und keine Vokalstimme sich gänzlich selbst überlassen bleiben, daß vielmehr die Art und Weise, in der Solo-Vokalstimmen mit zwei Ripien-Vokalstimmen kombiniert werden, fast durchweg eine vollständige vierstimmige Harmonie ergibt. Solche Feinheit und Neuartigkeit in der Stimmengruppierung findet man auch anderweitig, sowohl in Psalmen wie in Magnificats. Einzelstimmen werden einer Chorgruppe entzogen und einer anderen beigegeben, an einigen Stellen findet man eine bis zwei Stimmen einer Chorgruppe eliminiert, um noch größere Vielfalt der Stimmenverflechtung in den Tutti-Episoden zu erzielen. Diese Tutti-Episoden stehen jedoch stärker unter Lassos Einfluß; auch ist A. Gabrielis kontrapunktische Technik weniger originell. Besonders die zweichörigen Motetten weisen den komplizierten imitierenden Kontrapunkt

<sup>17</sup> Diese Zerbröckelung des Chorstils ist von A. A. Abert: *Die stilistischen Grundlagen der „Cantiones Sacrae“ von H. Schütz*, Wolfenbüttel 1935, S. 151, beobachtet worden. Ich verdanke H. F. Redlich den Hinweis auf A. A. Aberts verständnisvolle Analyse mehrerer dieser Motetten.

<sup>18</sup> Vergleiche solche Stellen mit G. Gabrielis „*Surrexit Christus*“, wo das Orchester aus zwei Zinken, zwei Violinen (in Wirklichkeit Violen) und vier Posaunen besteht.

auf, den Lasso verwendet hatte. Ihr männlicher Rhythmus ergibt eine mächtige Klangmasse, in der Textverständlichkeit und Eleganz der melodischen Linie oft verloren gehen.

Jubilate Deo à 8 voci

Choir I  
et us - que in ge - ne - ra - ti - o - ne

Choir II  
et us - que in ge - ne - ra - ti - o - ne in ge - ne - ra - ti - o - ne

In solchen Abschnitten ist der Vorwand zum Musizieren die einzige *raison d'être* für die Textworte, und Willaerts deklamatorische Tradition ist fast ganz verloren gegangen. Die Wiederholung bloßer Bruchteile einer Textphrase findet man häufig, ihre Bestimmung ist es, den kontrapunktischen Fluß zu wahren. Lebhaft rhythmische Spannung ist das natürliche Ergebnis des Arbeitens mit realen Stimmen. Obwohl das veraltete Mensurzeichen für das *tempus imperfectum diminutum* noch immer benutzt wird, weist die wachsende Zahl schneller Notenwerte auf den Einfluß des neueren Madrigals hin.

Die Kompositionen für zwölf und mehr Stimmen neigen aus dem gleichen Grunde zu einer Bevorzugung der Scheintaktigkeit. Sobald Giovanni Gabrieli mit bis zu 19 realen Stimmen operiert, wird die rhythmische Erregung ihrem logischen Höhepunkt zugeführt. Man kann sich unschwer vorstellen, daß manche dieser Stücke schwierig aufzuführen waren, wenn man bedenkt, daß die Chorgruppen an verschiedenen Stellen innerhalb des Gebäudes aufgestellt waren. Gewiß scheint die rhythmische Vielfalt hier besonders angebracht zu sein, um so mehr als die Tutti-Episoden in solchen Stücken fast immer wichtige Textstellen zum Lobpreise Gottes zum Ausdruck bringen. Da eben dieses kräftige rhythmische Leben hauptsächlich dem Versuch entspringt, Oktaven und Unisono-Verdoppelungen zu vermeiden, kann man begreifen, daß ein praktischer Musiker wie M. Prätorius die Schwierigkeiten der Realisierung solcher Stücke als einen der Hauptgründe für die Unterstützung seiner Theorie ansah, die solche Verdoppelungen ausdrücklich empfiehlt<sup>19</sup>. A. Gabrieli gestattet sich selbst keine Parallelfolgen außer zwischen den jeweiligen Bässen der verschiedenen Chorgruppen, und auch dann

<sup>19</sup> *Синтаγμα* III, S. 91–92. Prätorius ist ersichtlich von der Wichtigkeit dieser Erkenntnis überzeugt, denn er kommt später (S. 242) nochmals darauf zurück.

nur in Gegenbewegung. Diese spartanische Einfachheit hat nicht nur komplizierte Rhythmen, sondern auch gewisse Härten zur Folge, die so oft wiederkehren, daß sie einen klischeehaften Eindruck erwecken.

Kadenzklauseln mit scharfen Dissonanzen und Querständen sind besonders häufig, sogar wenn im Worttext keinerlei Anlaß für ihr Auftreten zu finden ist<sup>20</sup>. Das ist als besonders altmodischer Zug anzusehen, zumal in einer Zeit, da Madrigalkomponisten sich um eindeutige Beziehungen zwischen Affektwort und assoziativer Dissonanz bemühten und in Palestrinas Kirchenmusik alle Zufallsdissonanzen zu verschwinden begannen. Dieser altmodische Habitus der Harmonik bei Giovanni Gabrieli, G. Croce und anderen Venezianern entspricht sicherlich dem Bedürfnis, die große Zahl realer Stimmen in voneinander unabhängiger Bewegung zu halten. Obgleich solche Dissonanzen auch in einigen vier- bis fünfstimmigen Motetten vorkommen, treten sie doch in den groß angelegten Stücken viel häufiger auf und werden beinahe zu einer Notwendigkeit, bis sich im frühen 17. Jahrhundert die Oktavenverdoppelung allgemein durchzusetzen begann. Es läßt sich feststellen, daß als Ausgleichsmittel für diese komplizierte Tonsprache die Entfaltung einfacher Harmonik und — mehr noch — eines einfachen harmonischen Rhythmus von steigender Bedeutung wird. An Stelle der vorwiegend ausgeglichenen Baßlinien mit stark stufenweisem Fortschreiten, wie sie bei vielen Komponisten des frühen 16. Jahrhunderts beliebt war, zeigen A. Gabrielis Bässe eine starke Vorliebe für Sprünge; häufig sind Quarten und Quinten, die klare Diatonik zur Folge haben. Dieser Charakter gleichsam kadenzierender Fortschreitungen verleiht A. Gabrielis Musik einen Hauch von Modernität und ruft den Eindruck hervor, als beruhe sie auf dem Dur-Moll-Prinzip. Der Harmoniewechsel wird streng rational geregelt, und oft findet er konstant auf Minima oder Semibrevis statt. Auch dieses Phänomen schafft für die Harmonik eine moderne Atmosphäre und erweckt den Eindruck regelmäßiger Taktbildung; der 2. Baß der Motette „*Quem vidistis pastores*“ ist ein gutes Beispiel, und solche Einfachheit gibt den acht Stimmen die Möglichkeit, frei und logisch zu fließen.

*Quem vidistis pastores* à 8 voci

Bassus  The image shows a musical staff for the Bassus part of the motet 'Quem vidistis pastores'. The staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics 'Al - le - lu - ia al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia' are written below the staff, with some notes having a comma or a period underneath them. The word 'etc' is written at the end of the staff.

Auf allen diesen Wegen schreitet A. Gabrieli in die Zukunft, doch weist der Gebrauch eines anderen technischen Hilfsmittels eigentlich seiner Musik eine Führerstellung für spätere Komponistengenerationen zu.

Wir haben festgestellt, daß Willaerts Psalmenkompositionen im bezug auf die Technik des Dialogs und der alternierenden Chöre steif und verhältnismäßig un-

<sup>20</sup> Dieser Kadenztypus wird gewöhnlich mit englischen Komponisten in Verbindung gebracht; er findet sich jedoch tatsächlich in den Werken mehrerer Norditaliener und Niederländer. Vgl. M. Steinhardt: *Jacobus Vaet and his motets*, Michigan State College Press 1951, S. 50.

interessant waren. Seine italienischen Zeitgenossen und Vorläufer probierten mehr Möglichkeiten aus<sup>21</sup>. Diese wiederum wurden bestimmend für A. Gabrieli und seine Nachfolger.

Die Technik der *cori spezzati* erzielt ausgesprochen dramatische Effekte. Die plötzliche Umschaltung der Aufmerksamkeit von einem Platz zum anderen enthält ein Überraschungselement und die Möglichkeit lebhafter Kontrastwirkung; die Gründe für die weite Verbreitung dieser Technik in weltlicher Musik sind nicht nur in ihrer naturgegebenen Nützlichkeit bei der dialogischen Komposition dramatischer Vorwürfe (wie sie in verschiedenen Gegenden Italiens im Schwange waren), sondern auch in ihren rein musikalischen Wirkungen zu suchen. Vielleicht die größte Wirkungsmöglichkeit dieser Stücke ist in der variablen Länge ihrer musikalischen Phrasen zu suchen, deren Gestalt durch die verschiedenen Chorgruppen klar bestimmt wird.

Lange musikalische Phrasen zeigen in der Vokalmusik eine Neigung zur Gemächlichkeit. Kurze Phrasen sind sehr oft das Ergebnis oder die Ursache einer erregenden Steigerung. Fügt man diesen Faktoren schließlich noch die Befriedigung, ausgelöst durch klangvolle Tutti, hinzu, dann werden die ungeheuren Möglichkeiten des *cori-spezzati*-Stils evident. Diese Technik der dynamischen Kontraste gibt reiche Gelegenheit zu Licht- und Schattenwirkungen; es ist leicht einzusehen, daß solche Musik, wenn sie in einem Gebäude wie der Markuskirche aufgeführt wurde, allein durch die Stimmenanordnung innerhalb ihrer Chorgruppen eine Atmosphäre von Reichtum und Mysterium schaffen konnte.

Es ist weder überraschend, daß Willaert, aufgewachsen in der Tradition des typischen Renaissancekomponisten, solche geradezu laienhaften Wirkungsmittel außer acht ließ, noch daß Italiener vom Schlage eines Santa Croce und Fra Ruffino sie sich zu eigen machten. Willaerts Neigung zum Gleichgewicht der kontrapunktischen Phrase, wie seine ganze kompositorische Gelehrsamkeit, verminderten sein Interesse an solch primitiven, wenn auch eindrucksvollen Effekten; hingegen ist das ganze Schaffen A. Gabrielis auf Bewegung gerichtet, in der reine Gelehrsamkeit wenig Platz hatte. In der weltlichen Musik hatten die neuen Wege, die das Madrigal einschlug, Willaert und dem jüngeren Baldassare Donato Gelegenheit gegeben, den traditionellen Kontrapunkt zu vernachlässigen. Darum handhabten sie die Dialogform in viel freierer Art und Weise. Es gehört zu A. Gabrielis Vorzügen, daß er alle diese Möglichkeiten realisierte und sie in seiner Kirchenmusik anwandte. Seine Fortschrittlichkeit läßt sich gut beobachten, wenn man irgendeines seiner doppelchörigen Alleluja mit Donatos Komposition der Worte „*Viva Pluton, Proserpina e Himeneo*“ in dem Chordialog „*Ahi, miserelle*“ vergleicht<sup>22</sup>. Es besteht zwischen beiden Stücken praktisch kein Unterschied.

In keiner Motette A. Gabrielis läßt sich ständiger Gebrauch hochentwickelter kontrapunktischer Phrasen feststellen. Die einzige kontrapunktische Kombination dieser Art findet sich am Anfang des Stücks, wo eine Chorgruppe allein mehrere Takte hindurch exponiert wird, ehe sich die zweite dazugesellt. Nach diesem

<sup>21</sup> Für Beispiele vgl. d'Allessi, a. a. O.

<sup>22</sup> Vgl. A. Einstein: *The Italian Madrigal*, a. a. O., Bd. III, S. 158/59.

ruhigen Anfang erhöht sich die Spannung fast immer durch rasches Alternieren der Chorgruppen.

Egredimini et videte à 8 voci

Choir I  
 Re - gi - nam ves - tram quam lau - dant etc.

Choir II  
 Re - gi - nam ves - tram quam lau - dant a - stra etc.

Beide Gruppen benutzen hier das gleiche thematische Material, und Wortwiederholung ist etwas Selbstverständliches. Oft sind die dynamischen Gegensätze nicht so einfach angelegt. Schnelles Alternieren innerhalb einer Chorgruppe, dann Tutti, dann die zweite Chorgruppe — das ist der gewöhnliche *modus procedendi*; er ergibt eine Fülle von Klangkombinationen, die für das musikalische Gesamtinteresse mindestens so wichtig sind wie die melodische und harmonische Entwicklung. In den mehrhörigen Werken sind diese Möglichkeiten sehr vermehrt; Steigerungshöhepunkte werden oft hauptsächlich durch Veränderungen der Phrasenlänge und der Klangkombination erzielt. Jede Chorgruppe beginnt, indem sie eine thematische Phrase von etwa sechs Takten (im  $4/2$ -Takt) entwickelt. Wenn diese Entwicklung zu Ende ist, nimmt die erste Chorgruppe die Melodie wieder auf und wird von der dritten Gruppe schon nach etwa einem Takt unterbrochen, worauf die letzte Gruppe in gleicher Weise von der dritten Gruppe unterbrochen wird. Die nächste Phase im Aufbau der Steigerung ist die Verwendung zweier Chorgruppen gegen die verbleibende dritte; das wird fortgesetzt, bis das prächtige und ausgedehnte Schlußtutti erreicht ist.

Ein solcher dauernder Wechsel und solche chorischen Steigerungen hätten leicht den musikalischen Eindruck verwirren und zusammenhanglos werden lassen können; darin ist auch der Fehler jüngerer, diesen Stil pflegender Italiener zu suchen — soweit man nach den erreichbaren Beispielen urteilen kann. A. Gabrieli hingegen verhindert ihn dadurch, daß er eine Technik entwickelt, in der die Chorgruppen miteinander in einer Art und Weise amalgamiert werden, die sich von der Musik aller seiner Vorgänger vorteilhaft abhebt. Nur selten nimmt die zweite Chorgruppe nur den letzten Akkord der vorhergehenden auf, fast immer entsteht vielmehr zumindestens der Eindruck der Verschränkung die von einer Phrase einer Chorgruppe zur nächsten natürlich überleitet.

Benedictus Dominus Deus Sabaoth *à 8 voci*

Choir I  
Lae-ta-mi-ni, lae-ta-mi-ni etc.

Choir II  
lae-ta-mi-ni et e-xul-ta-te etc.

Der Gebrauch des Tutti als Vermittlers zwischen den Chorgruppen war allgemein verbreitet und in Lassos Musik, wo Gabrieli ihn sicherlich kennen gelernt und von wo er ihn übernommen hat, stark entwickelt. Nur in den Tripeltakt-Abschnitten, meist Alleluja-Refrains, wird der Abteilungscharakter alternierender Chorgruppen betont; hierher paßt diese Technik, da es sich gewöhnlich um Steigerungshöhepunkte handelt. Selbst hier, und anderswo, wo die Verbindung zwischen thematischen Phrasen zufällig scheint, herrscht gewöhnlich Kontinuität des thematischen Materials, dem die Geschmeidigkeit des musikalischen Ablaufs zu verdanken ist.

Aus dem Gesagten lassen sich vielleicht einige allgemeine Gedanken über A. Gabrielis Stellung in der mehrhörigen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts ableiten. Er ist kein sensationeller Neuerer, denn er hat viele stilistische Eigenheiten, vermutlich — wie oben gezeigt — von anderen übernommen. Er hält eher an der Überlieferung fest, faßt viele alte Bestrebungen zusammen und verschweißt sie zu einer neuen Einheit. A. Gabrieli war ein Konservativer, der zugleich auch in die Zukunft blickte. In der Tat, es ist fast unheimlich, wie er die Nebenwege der Musik des 16. Jahrhunderts meidet und auf der Hauptstraße bleibt. Die Sackgasse der übertriebenen Chromatik, zu deren näherer Erkundung ihn die Entwicklung Lassos und de Rores leicht hätte verleiten können, vermied er und nahm mit seiner Vorliebe für Diatonik und für Feinheiten der Stimmführung das 17. Jahrhundert vorweg. Winterfeld entwirft mit bewundernswerter Einfühlung ein Bild von Giovanni Gabrielis Persönlichkeit, nicht als eines der großen Begründer der neuen Musik, sondern als eines Januskopfes, als eines Komponisten der goldenen Mitte. Sein Oheim war sein Lehrer im wahrsten Sinne des Wortes, wie er der Lehrer vieler anderer war, die den venezianischen Stil vertraten.

Es war zu erwarten, daß Komponisten in Venedig und Süddeutschland viel von A. Gabrieli lernten. H. L. Hassler, Aichinger und sein Neffe Giovanni waren seine unmittelbaren Schüler; andere bedienten sich oftmals seines Rats. Die Doppelchorteknik erfreute sich bei ihnen einer viel größeren Beliebtheit als bei früheren Komponisten. Während doppelhörige Motetten im Lebenswerk Willaerts und Donatos nur einen bescheidenen Platz einnahmen, stellten jüngere Meister, wie G. Croce, G. Bassano und G. Gabrieli, die doppelhörige Komposition in den Mit-

telpunkt ihrer Kirchenmusik. Alle zeigen dieselbe Haltung. Die großen Festlichkeiten waren die Anlässe für diese Motetten; die Musik machte sich fast völlig von rein liturgischen Bedürfnissen frei, wie sie der Tradition des Psalmengesangs entsprangen. Jeder einzelne von diesen jüngeren Komponisten entwickelte seinen persönlichen Stil, indem er etwas zu den Stileigentümlichkeiten hinzufügte, die durch A. Gabrieli zum Allgemeinbesitz geworden waren. Die Aufteilung der Chöre in hohe und tiefe Chorgruppen, das dialogisierende Alternieren zwischen diesen, das komplizierte kontrapunktische Gewebe in den Tutti, alles das ist Gemeingut der neuen Generation. In der Ausnutzung dieser Hilfsmittel und in der wachsenden Verfeinerung ihrer Anwendung liegt das Moment der Neuerung bei den Zeitgenossen Giovanni Gabrielis. Dieser selbst erreicht es durch Ausweitung jeder Chorgruppe auf fünf bis sechs Stimmen und durch eine noch konsequentere Verwendung der Instrumente. Dennoch gibt es (abgesehen von der Einführung des Orgel-Continuo) nur wenig in seinem Werk, dessen Wurzeln nicht zur Musik Andreas zurückführten. Obgleich ein Stück wie „*In ecclesiis*“ mit seinen dekorativen Sololinien auf den ersten Blick revolutionär wirkt, dürfte seine Wirkung nicht allzu sehr verschieden gewesen sein von dem Eindruck der Aufführung eines dreichörigen Werks von A. Gabrieli, mit vollem Orchester und den improvisierten Gesangsornamenten, die in Venedig sehr beliebt waren. In seinen weniger fortschrittlichen Kompositionen schließt sich G. Gabrieli tatsächlich sehr eng an das Werk Andreas an. Die Anordnung der Chorgruppen ist, wie oben bemerkt, oft bei beiden nahezu identisch. Bei Giovanni ist nur der Chordialog in schnelle Bewegung geraten und der Gebrauch des gleichen Themenmaterials für beide Halbchöre zur normalen Prozedur geworden. Stärkere Verbindungsglieder schweißen jetzt die einzelnen Chorgruppen zusammen, und Andreas breit hingesezte Klangkontraste erhalten neue und zartere Tönungen; jedoch liegt Giovanni's wahre Eigenart in seiner Fähigkeit, diese Tendenzen einer neuen und ausdrucksvollen Melodik dienstbar zu machen, in der andere Einflüsse am Werke sind.

A. Gabrielis Wirkung auf andere venezianische Komponisten muß hier notgedrungen summarischer behandelt werden. Diese fühlten sich in mancherlei Hinsicht durch sein Vorbild ermutigt; da offensichtlich weltliche Einflüsse am Werke sind, treten Echostücke und anderer Ohrenkitzel auf und entweihen religiöse Texte<sup>23</sup>. Doch scheint die Atmosphäre Venedigs bis in die Nähe des Jahres 1600 wirklichen Neuerungen im ganzen abhold gewesen zu sein. Die Musik von G. Croce z. B. verrät großes Interesse an der Entfaltung des imitierenden Kontrapunkts, ohne in der Erprobung von Klängen weiterzugehen als A. Gabrieli. Die diatonische Tonsprache ist nun völlig konsolidiert, und Gabrielis Dialogtechnik macht die Rückkehr zu den langatmigen Melodielinien des früheren 16. Jahrhunderts unmöglich. Dafür beobachtet man die häufige Wiederholung kurzer Motive, die Croce sicherlich durch den von A. Gabrieli selbst volkstümlich gemachten, canzonettenartigen Madrigaltypus kennen gelernt hatte. Dasselbe läßt sich von der Musik Giovanni Bassanos sagen, des „*maestro dei concerti*“ an San Marco, obwohl einige seiner Motetten bemerkenswerte Geschicklichkeit im Wechselspiel des Chordialogs

<sup>23</sup> Vgl. die Kompositionen des Textes „*Virgo decus*“ von Donato und von Croce, in denen das Echo den Sinn des lateinischen Textes völlig zerstört. Das Echo reimt „*Amor*“ auf „*Clamor*“, „*Agnus*“ auf „*Magnus*“ etc.

verraten. In anderen Stücken Bassanos stellt man interessante Versuche fest, Oberstimmen ohne ausgesprochenes Baßfundament miteinander zu kombinieren, was bei der Mitwirkung von Zinken und Violinen gut geklungen haben muß. Auch die Kompositionen von V. Bellhaver oder Donato bemühen sich um eine Ausweitung dieser Technik. Ihre Anlehnung an die Tonsprache A. Gabrielis allein macht es möglich, von einer venezianischen Schule zu sprechen. Keiner von diesen Komponisten hätte seine Festmusiken ohne genaue Kenntnis des Schaffens von A. Gabrieli schreiben können.

Das Ausmaß dieses Einflusses kann kaum überraschen, wenn die venezianischen Musiker wirklich A. Gabrieli des fast übertriebenen Lobes für würdig erachteten, das ihm sein Neffe in der Dedikation der *Concerti* gespendet hat. Viel überraschender ist vielleicht der Einfluß seines vielhörigen Stils außerhalb Venedigs. Während in seinen Jugendjahren vielstimmige Motetten verhältnismäßige Seltenheiten waren (zumindest in Publikationen), wurden solche Werke nach 1587 viel gebräuchlicher. Sogleich wurden viele dieser *Concerti* in zwei Sammelwerken nachgedruckt, die Lindner zusammenstellte und in Nürnberg — innerhalb von drei Jahren nach ihrem ersten Erscheinen — zusammen mit vielen anderen Kompositionen ähnlicher Art veröffentlichte. H. L. Hassler, der vermutlich um 1584 Schüler A. Gabrielis gewesen war, muß bei der Verbreitung des neuen Stils in Deutschland mitgewirkt haben. Seine eigenen Werke machen wie die seines Bruders Kaspar den neuen Stil nördlich der Alpen de facto heimisch. (Möglicherweise sind dabei manche Anregungen aus dem 1. Band der *Sacrae Symphoniae* von Giovanni Gabrieli mitaufgegriffen worden, von dem einzelne Stücke bereits vor dem Datum der Gesamtpublikation von 1597 bekannt geworden waren.) Veröffentlichungen von „musica spezzata“ sind in dieser Epoche zu zahlreich, als daß man sie aufzählen könnte; nach 1600 verbreitet sich die neue Stilart so weit, daß kaum ein Teil Italiens oder Deutschlands davon frei bleibt. Daß die späteren Publikationen in ihrem Stil von den *Concerti* des Jahres 1587 abstammen, kann man bereits nach flüchtiger Prüfung ihres Inhalts feststellen. Auch kann man dem Zeugnis des Giovanni Piccioni wörtlich glauben, der 1610 in der Vorede „a gli Eccellenti Musici et Organisti“ zu seinen *Concerti Ecclesiastici a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci* sagt: „Da poi ch'io viddi molti anni sono i bellissimi Concerti delli Signori Andrea e Giovanni Gabrielli, Zio e Nipote, ambi Musici et Organisti Eccellentissimi, invaghito di quella sorte di compositione sono andato di tempo in tempo facendo de simili Concerti . . .“

Diese Bemerkung bezieht sich auf Werke, die er nach dieser langen Zeitspanne für die Veröffentlichung gesammelt hat. Nicht nur in solchen unmittelbaren Zusammenhängen läßt sich der Einfluß A. Gabrielis konstatieren. In der Chordisposition folgen mehrere Komponisten fast wortgetreu seinem Beispiel. Zwei Komponisten aus Bologna, die für den großen Raum von San Petronio schrieben, müssen jedenfalls die Möglichkeiten der Gabrieli-Methode erfaßt haben. Obwohl sich ihre Werke in manchem kompositorischen Detail vom venezianischen Stil unterscheiden, nehmen sie nämlich doch manchmal fast die gleiche Orchesterbesetzung. Einer der beiden, Ascanio Trombetti, veröffentlichte sein *Primo libro de motetti, accomodati per cantare et far Concerti a 5, 6, 7, 8, 10 et 12* in Venedig 1589.

Der Gebrauch des Wortes „concerti“ im Titel ist bezeichnend; das „*Misericordiae tuae*“ in diesem Band ist zwölfstimmig für drei Chöre gesetzt<sup>24</sup>. Die Disposition der Vokalstimmen ähnelt so sehr der Anordnung in A. Gabrielis Messen und Magnificats, daß man wohl schwerlich von einem Zufall sprechen kann. Der 1. Chor besteht aus drei hohen Stimmen und einem Bariton, der 2. aus einer Cantus-Altus-Tenor-Bassus-Gruppe, der 3. ist ein „coro grave“ mit zwei Tenor- und zwei Baßsystemen, von denen das eine den tiefen F-Schlüssel auf der 5. Linie und das große C benutzt, ein deutliches Zeichen dafür, daß Instrumente verlangt sind. In der Technik des Chordialogs und im Pomp der Tutti spürt man das Vorbild Gabrielis. Obwohl die für den großen Venezianer charakteristische rhythmische Energie hier fehlt, ist die Komposition doch glänzend und würdevoll ausgefallen.

Der andere Bologneser, G. Giacobbi, war maestro di cappella an San Petronio, als er 1609 seine *Prima parte dei Salmi Concertate a due et più chori* in Venedig veröffentlichte. Aus der Vorrede „*Ai Cortesi Lettori*“ ergibt sich, daß die variable Aufführungspraxis, die in vielen Musiktraktaten des frühen 17. Jahrhunderts zwecks weiter Verbreitung musikalischer Veröffentlichungen empfohlen wird, hier bereits Verwendung findet. Diese Psalmenkompositionen können, wie Giacobbi sagt, notfalls mit nur fünf bis sechs Stimmen aufgeführt werden; doch geht aus zusätzlichen Bemerkungen hervor, daß der Komponist Massenbesetzung vorzieht. In großen Kirchen, „*Nelle quali abbonda il numero si de' Cantori come de' Sonatori*“ (fährt Giacobbi fort), ist es wünschenswert, diesen wenigen Stimmen ganze Chorgruppen hinzuzufügen, und diese zusätzlichen Chöre sollen nicht die Hauptvokalstimmen verdoppeln, sondern in Gruppen, „*Così acuti, come gravi*“, durch den Kapellmeister verteilt werden. Überdies soll der „coro grave“ ganz in der Art der Chöre von A. Gabrieli behandelt werden: unter Verwendung eines „*contralto solo, al quale dovrà esser accompagnato un corpo d'Instrumento, per le Parti che restano, come Tromboni, Viole, o simili*“<sup>25</sup>. Will man weitere Beispiele für eine ähnliche Instrumentierung heranziehen, so kann man sie — in einer noch etwas komplizierteren, aber grundsätzlich mit der A. Gabrielis identischen Setzweise — in Viadanas „*Salmi per quattro cori*“ (1612) und in den *Musae Sioniae* von M. Prätorius finden<sup>26</sup>.

Es ist nicht nötig, diese Beispiele zu vermehren. Auch würde die Kette stilgeschichtlicher Einflüsse dadurch allzu straff gespannt werden. Es ist genug gesagt worden, um zu beweisen, daß die Vorliebe des Frühbarocks für vielchörige Musik dem Schaffen A. Gabrielis viel verdankt. In seinem Werk werden fast alle kompositionstechnischen Einzelheiten der Komponisten des frühen 17. Jahrhunderts entweder angewandt oder vorweggenommen: die Drei- oder Mehrchörigkeit, die Mitwirkung des Orchesters, die Solostimmen und — wichtiger als alles andere — die breit angelegten, plötzlich auftretenden Klangkontraste, die der Musik eine Atmosphäre mystischer Erregung verleihen, ein Analogon zur reich belebten Architektur der Jesuitenkirchen. Trotz alledem bleibt A. Gabrieli ein echter Mei-

<sup>24</sup> Vgl. Torchi: *L'arte musicale in Italia*, Bd. I, S. 450.

<sup>25</sup> Der vollständige Text dieser Bemerkung findet sich im Katalog des Liceo Musicale di Bologna, Bd. II, S. 233/34.

<sup>26</sup> Vgl. Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Aufl., 1922 (durchgesehen von A. Einstein) II/3, S. 4—5.

ster der Hochrenaissance. Leidenschaftliche Kontrastmotive sowie gewagte Harmonien und Chromatismen liegen außerhalb seiner Eigenart, und obwohl Giovanni sich ihrer bedient hat, läßt sich kein Vertreter dieser Schule unter die eigentlichen Revolutionäre der Epoche einordnen. Die Mehrchörigkeit hielt bald ihren Einzug in Rom und knüpfte bald darauf ihre Verbindung mit dem *stilo antico*, eine Verbindung, die sie nie mehr aufgab und die sogar noch in J. S. Bachs Motetten wirksam ist. Diese Zukunft des mehrchörigen Stils ist bereits in klar zu erkennender Vorwegnahme bei A. Gabrieli zu spüren, ohne den dieser Stil wohl niemals eine so bedeutsame Fortentwicklung erfahren hätte. (Übersetzt von Hans F. Redlich)

## Übertragung und Umformung

Ein Beitrag zur Klavieristik im 19. Jahrhundert

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

Gegenüber dem Klavierstil, der alle Komponenten des Inhalts wie der Form bis in die Erfassung von Epoche und Persönlichkeit darstellt, bezeichnet die Klavieristik den mehr technischen Vorgang, einen musikalischen Inhalt in der spezifisch dem Klavier eigenen, nur seiner Spielweise entsprechenden Diktion wiederzugeben. Die bisher vorliegenden Monographien der Klaviermusik berücksichtigen diese Satzbilder nur anhangsweise. Ein näheres Eingehen scheint angemessen, um für die wie bei keiner Sololiteratur vorhandene Fülle der Gesichter eine Überblickbarkeit zu ermöglichen. Nicht etwa nur wegen der Themenstellung vorliegenden Versuchs, sondern aus der Anpassung an die Entwicklung der Klaviermusik überhaupt empfiehlt es sich, als orientierende Richtlinie die Stufen der Entlehnung und das Maß der eigengesetzlichen Vollendung in sich selbst zu wählen. Denn der ständige Wechsel im Strukturbild der Klaviermusik erfolgt im entscheidenden Antriebe immer wieder von außen her. Keine Sololiteratur weist ähnliche Prozesse der Assimilation auf; ihre Frühzeit verbirgt sich lange in völliger Anonymität; entscheidende Zeiten des Werdens hemmen den Drang zur Selbständigkeit durch Koppelung an Orgel und Laute; das Janusköpfige bleibt der klavieristischen Wesensart auch eigen, als sie im Verbanne der Kammermusik zur Einordnung verpflichtet ist, obwohl eigene Spielformen längst ihre Ausdrucksfähigkeit erwiesen hatten. Aber auch keine Instrumentalgattung verfällt schließlich einer solchen Hybris, alles aussagen zu wollen. Es sei etwa daran erinnert, daß Liszt in seinen Konzerten seit 1839 damit beginnt, auf die bis dahin übliche Mitwirkung anderer Künstler zu verzichten. Das bestätigt den Ruf, der ihm schon damals vorseilte, aber es beleuchtet auch die damalige klavieristische Situation, da das Klavier sich die Fähigkeit zumißt, auch ursprünglich nicht eigene Musikinhalte mit dem Anspruch eigener Erfüllbarkeit wiederzugeben. Jedenfalls standen originale Klavierwerke in den Konzertprogrammen Liszts zahlenmäßig weit hinter Bearbeitungen zurück. Die Möglichkeit, das Gefüge jeder instrumentalen wie vokalen, solistischen wie chorisches Besetzung im Part eines einzigen Spielers

zusammenzufassen, war ebenso ein Anlaß, den eigenen Bereich auszuweiten (Entwicklung der Sonate und des Konzerts) wie eine Versuchung zur Überschätzung der eigenen Mittel, deren Grenzen nicht nur im sogenannten Klavierauszug überschritten werden. — Für den Versuch, zum Begriff des Klavieristischen beizutragen, erscheinen deshalb Bearbeitungen besonders geeignet, weil hier, gerade von der einschmelzenden Verwandlung her, Einzelheiten der Satzbildung bis zu werkstatt-hafter Deutlichkeit hörbar werden. Die behandelten Beispiele sind nicht mit der Absicht einer lückenlosen geschichtlichen Kontinuität ausgewählt, sondern jeweils wegen der aus ihnen ablesbaren Veranschaulichung klavieristischer Elemente.

Deshalb sei anfangs auf einen Versuch verwiesen, der als Modell eines bloßen Austausches der Soloinstrumente nicht zum Erfolg führte: Beethovens selbst besorgte Ausgabe seines Violinkonzertes op. 61 als Klavierkonzert (Gesamtausgabe Serie 9, Nr. 73). Im Gegensatz zu Bachs Konzertübertragungen<sup>1</sup>, die dem Melodieinstrument der Vorlage mehr und mehr eine duale Führung im klavieristischen Sinne gegenüberstellten, lassen Beethovens geringfügige Änderungen im Figürlichen ebenso wenig spezifisch Klaviereigenes entstehen wie in der mehr andeutenden als tragenden Begleitpartie. Die hinzugefügten Komponenten der linken Hand enthalten die gleichen Mittel vorwiegend monistischer Führung wie seine vorausgegangenen Klavierkonzerte: 1. Parallelgang zur Oberstimme in der tieferen Oktave; 2. bei ruhiger Kantilene trägt die Albertische Führung der linken Hand mehr zur klanglichen Füllung als zur akkordischen Stütze bei, die ja bereits im Orchester ausgeschrieben war<sup>2</sup>. Nur gelegentlich wird das Volumen der Diskantmelodie durch das Mitklingen der Mittellage angereichert, wenn die Melodietöne aus den Spitzen der Begleitfigur herausragen wie in

(Seite 20, Takt 17–18),

#### Beispiel 1



ein Vorgang, der bei den Klaviermeistern der Romantik in mannigfacher Abwandlung wiederkehrt. 3. Abgesehen von komplementär-rhythmischen Einschiebseln, die aber bereits ebenfalls im Orchester vorhanden waren, sind Zusätze einer selbständigen Führung der linken Hand im Sinne eines dualen Verhältnisses beider Spielhälften kaum anzutreffen. Nur eine Stelle aus dem Finale

<sup>1</sup> Vgl. Hans Hering: *Bachs Klavierübertragungen*. Bach-Jahrbuch 1958 (erscheint in Kürze).

<sup>2</sup> Ob darin die Bedingungen des Generalbasses nachklingen oder die immer noch im Hintergrund durchschimmernden Vorbilder des Violinkonzerts, das ja bis weit in die Klassik hinein nachwirkt, ist wohl nur hypothetisch zu entscheiden.

(a. a. O., Seite 23, Takt 15–17)

Beispiel 2



hebt sich von der klangdünnen Zeichnung in dieser Übertragung ab und deutet auf das hin, was dann erst das Klavierkonzert *Es* op. 73 (2. Thema des 1. Satzes!) richtunggebend ausbaut. Andere Übertragungen dagegen (wie selbst die Wiederkehr des Menuetts aus dem Septett op. 20 in der Klaviersonate G op. 49, 2) zeigen sehr deutlich, wie genau Beethoven gerade im Klaviersatz zu differenzieren wußte. Die ganze Abstandsweite zwischen Klavieristik und Orchestik vollends tritt in den *Eroica*-Bearbeitungen zutage: bei den Klaviervariationen op. 35 und im Sinfonie-Finale. Beide Ausformungen zeigen die Vollendung der beiden so grundsätzlich voneinander verschiedenen Wege, deren Ziele zu fern liegen, als daß eine Übertragbarkeit noch im Bereich des Möglichen läge.

Bei der Übertragung auf das Klavier geht es — und das wird an diesem Beispiel Beethovens besonders deutlich — nicht nur um eine bloß äußerliche Anpassung an die andere Spielweise, auch nicht um eine Umsetzung in ein anderes Klangregister. Soll sich etwas dem Klavier von innen her Entsprechendes ergeben, so ist das nur möglich durch eine Transformation in eine andere Geschehensart. Der Hinweis auf die damalige Kammermusik mit Klavier genügt nicht, um darzutun, wie wenig im gegenseitigen Austausch von Thematischem und Begleitfiguren auf die spielerischen Belange Rücksicht genommen wird. Schon die schicksalhafte Art des schnell verklingenden Klaviertons verlangt eine andere Ausgestaltung des Satzes, der mit bloßer Umschreibung nicht gedient ist. Wieviel mehr aber entscheidet noch die Forderung, die Spielpartien beider Hände in organischem Mit- und Ineinander zu einem komplexen Ganzen zu führen, darüber, wie weit das Gesetz der Klavieristik erfüllt ist! Daß dies im Falle von Beethovens Übertragung des Violinkonzerts nicht der Fall ist, ist viel eher der Grund, warum es nicht aufgeführt wird, als die schwer überwindbare Gewohnheit, die am ursprünglichen Soloinstrument festhält.

Im 19. Jahrhundert hat sich die Situation des Bearbeitungswesens für Klavier dadurch verlagert, daß es jetzt nicht mehr um Erschließung von Neuland geht. Konzert und Sonate sind festbegründete Bezirke mit eigenen Spielformen; im lyrischen Klavierstück hat sich ein eigenes Vokabular herausgebildet, das sich in der verwandten Gattung der Etüde erprobt hatte. Die sich immer mehr ausdehnende Verbreitung der Klaviermusik verlangt aber darüber hinaus noch nach Literatur aus den andern Bezirken der Musikpraxis. Dieses Bedürfnis wird für die Hausmusik durch eine Fülle von klavierauszugähnlichen oder erleichterten Bearbeitungen befriedigt. Für die Konzertpraxis aber gewinnt das Übertragungswesen einen dominierenden Umfang, der sogar die klaviereigene Literatur in den Hintergrund drängt; das Ausmaß wird jetzt durch die Vollendung selbst-

zwecklicher Virtuosität bestimmt. Liszts Standpunkt, daß das Klavier in der Tonkunst dieselbe Rolle spiele wie der Stich in der darstellenden Kunst, entspricht einer Anschauung und Selbstbescheidung, der er selbst, vor allem aber seine Nachfolger in der Praxis völlig widersprachen.

Nur in der Übertragung der *Sexts Präludien und Fugen* aus Bachs Orgelwerk verzichtet Liszt auf jede Änderung wie Zusatz und beschränkt sich auf die Einbeziehung der Pedalstimme. In der Klavierisierung der *Fantasie und Fuge* g dagegen ist schon der Weg bezeichnet, auf dem dann die Generation der Liszt-Schüler in fragwürdigem Ehrgeiz fortschritt: mit Klaviermitteln die Klangfülle der Orgel wiederzugeben<sup>3</sup>.

Je klaviermäßiger sich diese Einschmelzung der Vorlage vollzog, desto mehr entfernte sie sich gestaltmäßig wie stilistisch von der ursprünglichen Aussage. Aus dieser Flut von „*Transcriptionen*“ — der Terminus stammt von Liszt selbst — läßt sich geradezu die Gesetzmäßigkeit formulieren, daß das Maß der klavieristischen Verwandlung im reziproken Verhältnis zur artgemäß gewährten Echtheit des Übernommenen steht. Die Vorlage verliert sich in der neuen Umkleidung, sie wird zum Mittel für die pianistische Repräsentation, und der Spieltrieb der Paraphrase überflutet schließlich jedes ursprüngliche Maß. Busonis Metarmophose von Bachs Violindaconne ist die letzte Konsequenz dieser Reihe, ebenso brutal im Stilbruch wie gekonnt in der pianistischen Diktion.

Die Annexionen der Klaviermusik im 19. Jahrhundert sind zweifellos eine Fortsetzung der für Liebhaber wie Konzertzwecke geschaffenen Variationenliteratur, die an der Schwelle des Jahrhunderts im Vordergrund der allgemeinen Beliebtheit stand. Das variative Moment bleibt ja auch in den freien Bearbeitungen der Paraphrase usw. ausschlaggebend. Für den eigentlichen Souverän der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts, Franz Liszt, sind aber auch wieder Anstöße von außen viel entscheidender: die Orchestik Berlioz' und die geigerische Virtuosität Paganinis<sup>4</sup>.

Vom Orchestralen wird in der Klaviermusik oft gesprochen. Aber von allen Bezeichnungen ist diese doch am meisten mißverstanden. Zweierlei soll damit gemeint sein, die klangliche Massierung entsprechend der Tuttiwirkung des vollen Orchesters und die Art der Farbgebung im Sinne einer ganz spezifischen Klangmalerei durch Nachahmung einzelner Orchesterinstrumente oder -gruppen. Für die kaum zu bändigende Fülle eines Orchestertuttis hat Liszt viele Beispiele gegeben, von denen die nachstehenden als grundlegend aus einer Übertragung der Frühzeit, H. Berlioz' *Symphonie phantastique* op. 14 gewählt seien. Im 4. Satz daraus (*Marche au supplice*) können die zehn Finger kaum die Akkordmassen wiedergeben. Aber es ist charakteristisch für Liszts Klavierwiedergabe, wie er — wenn auch hier nur an wenigen Stellen — das ermüdende Aufeinanderfolgen geschlossener Akkorde auflockert, indem er etwa ein in den Streichern auftretendes

<sup>3</sup> Schweitzer (J. S. Bach 4./5. Aufl. Leipzig 1922, S. 295) dürfte heute kaum noch Gefolgschaft finden für seine Zustimmung: „Bach, der ja selber das Transcribieren mit einer gewissen Leidenschaft pflegte, hätte seine Lust an den Klavieraposteln seines Orgelevangeliums.“

<sup>4</sup> Das umfangreiche Gebiet der sog. „Transcription“ und der ihr ähnlichen Pseudoformen bleibt in vorliegender Arbeit unberücksichtigt. Vgl. hierzu die eingehende Dissertation von Dieter Presser: *Studien zu den Opern- und Liedbearbeitungen Fr. Liszts*. (Köln 1953) und den Aufsatz desselben Verf.: *Die Opernbearbeitung im 19. Jahrhundert* (AfMw XII 1955, 3).



von der Korrespondenz zwischen dem im Blechsatz vorgetragenen Motiv und der darauf erfolgenden Holzbläser-Antwort nichts mehr zu spüren. Jedenfalls besitzen die nachzitternden Sextolenstöße der Streicher, die vielleicht Liszt beeinflusst haben, mehr klangmalerische Hintergrundabsicht als thematische Substanzbedeutung. Gerade an solchen Momenten der Umformung zeigt sich, wie schnell die schmale Zone zwischen genauer Übermittlung und eigener klavieristischer Ausgestaltung verlassen ist und wie andererseits die tongetreue Wiedergabe der Partitur zu klavierfremder Stumpfheit führen muß. — Anders ist es dagegen bei den dumpfen Paukensextolen, die zusammen mit den Celli und den vierfach geteilten Kontrabässen diesen Satz einleiten. Wenn Liszt hier die Paukenterzen in der tieferen (Kontra-)Oktavlage verdoppelt, so charakterisiert er in dieser bis dahin dem Klavier fremden Tiefenregion das im Orchester Ausgesprochene in echter Klangmalerei. An solchen Anregungen bilden sich die fruchtbaren Keime, die dann im späteren Klavierwerk sich zu neuen Wirkungen entfalten, wie am Pizzicato-Anfang der Sonate *h*. Die Breitenwirkung des Akkordischen aber ist nicht mehr fremd, wenn man sich einer Stelle wie des *ff*-Ausbruchs im ersten Satz von Beethovens op. 57 (Takt 17) erinnert.

Auch aus der Gegenüberstellung zu Paganini ergibt sich, daß es für die klavieristische Situation Liszts bereits nicht mehr um das Vorbild eigentlich geigerischer Momente geht, viel mehr wecken Paganinis eigenartige Persönlichkeit und seine bis dahin für unmöglich gehaltene technische Virtuosität an sich in dem jungen Liszt den fanatischen Ehrgeiz der Nachahmung auf seinem eigenen Gebiet. Deshalb ist die Frucht dieser Begegnung mehr von leidenschaftlicher Rivalität als von der Absicht einer bloßen Nachahmung erfüllt. So entsteht sogar in der spontanen Hitze manches, was eine spätere Ausgabe einerseits mäßigt, andererseits aber sogar noch steigert. — Liszts Übertragungen von vier Stücken aus Paganinis 24 *Capricci per il violino solo* op. 1<sup>6</sup> liegen in zwei zeitlich und klavieristisch unterschiedlichen Ausgaben von 1838 und 1851 vor (beide in Band 3 der II. Reihe der Gesamtausgabe, Leipzig 1907). Bei Herausgabe der II. Fassung bekundete Liszt ausdrücklich die Absicht zur Korrektur: er ließ die früheren Druckplatten und Remittenden vernichten. Trotzdem ist ihm die Spielform auch der Erstfassung gegenwärtig geblieben: der Herausgeber Eduard Reuss berichtet im Vorwort des genannten Bandes, daß Liszt ihm „1879 (!) in Weimar gerade die Takte der 4. Etüde in ihrer ursprünglichen Fassung vordemonstrerte“ (vgl. Beispiel 7)<sup>7</sup>.

Liszts Klaviersatz ist mehrfach dargestellt worden<sup>8</sup>. Seine ausgesprochen rhetorische, für das Podium konzipierte Klavieristik zielt vor allem auf repräsentative Monumentalität. In der Art der Großprojektion ist seine Monodie in den Raum gestellt, ohne zuordnende Nebenfiguren; alle Zusätze der Begleitung dienen der

<sup>6</sup> Nr. 3 der Lisztschen Übertragungen kann hier unberücksichtigt bleiben, da es sich dabei um eine freie Klavierfantasie handelt, zu der das Rondo aus Paganinis Violinkonzert *h* op. 7 nur das thematische Material beisteuerte.

<sup>7</sup> Dabei hatte Liszt in einem Brief an A. Dörfel-Leipzig vom 17. 1. 1855 gegen den Nachdruck der Erstausgabe protestiert wegen in der Neugestaltung erfolgter „Verbesserung der Fehler“ und „Benützung der durch die Herausgabe des Werkes selbst gewonnenen Erfahrungen“.

<sup>8</sup> Hier sei verwiesen auf P. Raabes 2. Band seiner Liszt-Monographie (Stuttgart-Berlin 1931) und das Liszt-Kapitel in W. Georgiis *Klaviermusik* (2. Auflage Zürich-Freiburg 1950) die sich beide im Grundsätzlichen auf den Aufsatz von A. Schering: *Über Liszts Persönlichkeit und Kunst* im Peters-Jahrbuch 1926 stützen. Wegen der Herausstellung von Einzelheiten seien noch genannt die Dissertationen von H. Dobbey: *Die Klaviertechnik des jungen Fr. Liszt* (Berlin 1931) und R. Kokay: *Fr. Liszt in seinen frühen Klavierwerken* (Freiburg 1933).

melodischen Plastik, geben ihr vor allem Licht und Schatten, münden gar an Höhepunkten mit in sie ein, wie z. B. in der 5. Rhapsodie bei der Steigerung vor dem Epilog. In solcher „Tutti-Führung“ der *ff*-Entladungen verfügt Liszt über bis dahin unbekannte Mittel der Klanghäufung, deren Fülle sich oft genug im normalen Doppelsystem nicht mehr notieren läßt und dabei doch – und das ist nicht das geringste Zeichen von Liszts Genialität – im Rahmen organischer Spielbarkeit bleibt. Selbst das Ornamentale kann in breitester Pinselführung erscheinen:

### Beispiel 6

The image shows a musical score for Violin (Viol.) and Piano (Klav.). The Violin part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a highly ornate melodic line with many grace notes and slurs, starting with a double octave (11) and ending with a fermata. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a complex accompaniment with many chords and arpeggios, also marked with double octaves (11) and slurs. The overall style is characteristic of Liszt's virtuosic and expressive writing.

So präsentiert sich in der 2. *Caprice* (bei Paganini Nr. 17<sup>9</sup>) der Hauptgedanke bei der Wiederholung zu Beginn des Mittelteils in Liszts Zweitfassung, nachdem sich die frühere Version noch mit bloßen Oktav- bzw. Terzparallelen begnügt hatte. Dabei schreibt Liszt die hier zugrunde liegende Arabeske zu Beginn noch in kleinen Noten wie eine nebensächliche Verzierung, betont also sogar im Schriftbild das Ornamentale noch mehr als Paganini. Trotzdem ist es ihm nicht zu untergeordnet, als daß er es jetzt „*au vague des passions*“ mit Vehemenz daherausläßt. Übrigens hat Liszt dieses oft benutzte Mittel der Doppeloktavierung im Wechsel beider Hände als eigene Erfindung bezeichnet: „*Die chromatischen Oktavenpassagen, in Ganztönen zwischen beiden Händen verteilt, sind mein Eigentum*“<sup>10</sup>.“ Daß dabei nur die Mittellage durch die wechselnden Daumen kontinuierlich ausgespielt werden kann, läßt das bisher gültige Gesetz der Genauigkeit in Frage stellen und belegt die Bezeichnung als *Al-fresco-Technik* sehr anschaulich. Das gleiche Prinzip der Großprojektion zeigt sich im Akkordlichen. Auch hier führt die Verwandlungsfähigkeit in der Einkleidung eines Gedankens zu dynamischen Entladungen, die bis dahin unbekannt waren. Um bei der Auswertung des Arpeggio aus der ersten *Caprice* Paganinis in den verschiedenen Übertragungen (die frühe Ausgabe bringt gleich zwei sich gegenseitig noch übersteigernde Versionen) die fast systematische Entwicklung ablesen zu können, wird dem Anfangsmodell die entsprechende Ausweitung in der Repriseswiedergabe gegenübergestellt:

<sup>9</sup> Zitiert nach der Ausgabe Ricordi, Mailand 1946.

<sup>10</sup> Vgl. A. Göllerich: *Fr. Liszt*, Berlin 1908, S. 20.

## Beispiel 7a

Example 7a shows a single melodic line in G major, 4/4 time. The right hand (r.H.) plays a series of eighth-note chords, while the left hand (l.H.) provides a bass line. The tempo is marked 'Andante quasi Allegretto'.

## Beispiel 7b

Example 7b shows a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The right hand (r.H.) plays a series of eighth-note chords, while the left hand (l.H.) provides a bass line. The tempo is marked 'Andante quasi Allegretto'. The score includes fingerings (e.g., 2 3 1 4, 3 2 1) and a dynamic marking '(p)'.

## Beispiel 7c

Example 7c shows a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The right hand (r.H.) plays a series of eighth-note chords, while the left hand (l.H.) provides a bass line. The tempo is marked 'Andante quasi Allegretto'. The score includes fingerings (e.g., 2 1, 4 2, 2 1, 5 2, 4 2, 2 1, 2 1, 2 1, 5 2, 4 2) and a dynamic marking 'p leggieramente'. The score also includes a 'con bravura' marking and a 'Ped.' marking.

Die Figurierung der Paganinischen Vorlage – sie entspricht der Fassung 7a ohne die komplementäre Doppellinienschreibung – übersetzt Liszt in eine akkordische Breite, die sich bis zum „Donnern“ (s. o.) entläßt; der Kern des Geschehens aber bleibt sich gleich, der Aufwand dient nur der Darstellung, nicht der Bereicherung des Inhalts. Wesentlicher und gerade für Liszt charakteristisch ist dabei weniger die Steigerung von 7b zu 7c als die klangliche Überhöhung des Anfangs bei seinem Wiedererscheinen: Liszts Klavierwerk verzichtet – von wenigen Ausnahmen abgesehen – auf die Symmetrie der Gestaltwiedergabe. Wiederholung

— keiner meidet wie er das Wiederholungszeichen — bedeutet vornehmlich Steigerung der klanglichen Mittel, und die dynamische Verstärkung wird nicht durch dynamische Zeichen allein zum Ausdruck gebracht, sie wird prinzipiell klavieristisch komponiert<sup>11</sup>. Das ergibt eine Fülle von Erscheinungsformen, die nicht den strukturellen Kern verändern, sondern nur den klangräumlichen Maßstab erweitern. Das schließt auch die Möglichkeit aus, von Variationen zu sprechen. Diese vom Spieltrieb bestimmte Neigung zur Verwandlung — Georgii spricht treffend von Liszts „genialischer Quasi-improvisando-Technik“<sup>12</sup> — zeigt gerade in seinen Klavierübertragungen jene grundsätzliche Bedeutung, die sogar seine Formungsprinzipien begründet. An die Stelle des in sich geschlossenen Gleichmaßes der Symmetrien tritt die Entfaltung aus dem meist sehr primitiven Grundmotiv bis zu seiner größtmöglichen Apotheose. Es mag berechtigt sein, Liszts Klavieristik mit der oben vorbehaltenen Einschränkung „orchestral“ zu nennen, aber sinfonisch wird sie in ihrer monodischen Profilbildung nie, auch nicht in seiner universalsten Klavierschöpfung, der Sonate *h*. Das Fundament dieser Klavieristik ist schon von der ersten Fassung der Paganini-Übertragungen an bestimmt, die — und das erhebt sie über bloße Werkstattbedeutung hinaus — die Vielfalt der neuen Erscheinungsformen nahezu vollständig vorführt. Wenn irgendwo, außer den gleichfalls mehrfach umgearbeiteten Etüden, dann wird hier gerade der Einfluß deutlich, den die Klavieristik als Aussageform sogar in ihrer Auswirkung auf das Tektonische besitzt: hier schafft sich Liszt die Technik der Verwandlungsfähigkeit, die der thematischen Polarität der Substanz nun die bloß erscheinungsmäßige Umbildung gegenüberstellt, wie z. B. in der 5. Rhapsodie, deren einzelne Abschnitte Verwandlungen des schon im Prolog enthaltenen Melodiekerns sind.

Schumanns Besprechung zeichnet die letzte der Paganini-Bearbeitungen als „das musikalisch Interessanteste“ vor den anderen aus, bei denen „der musikalische Grundgehalt mit den mechanischen Schwierigkeiten in keinem Verhältnis steht“<sup>13</sup>. Sie bildet allerdings eine Ausnahme insofern, als Liszt in diesen Variationen nicht nur seine klangliche Bravour aufleuchten läßt, sondern einmal inhaltlich zum Paganinischen Modell beiträgt: in den Variationen 1, 3, 4 und 11 setzt er der Vorlage in der Spielpartie der anderen Hand das Thema entgegen:

#### Beispiel 8

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is marked "leggierramente" and the lower staff "ben marcato". The music is in 4/4 time. The upper staff features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The lower staff features a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. There is a first ending bracketed with a "1." above it at the end of the piece.

<sup>11</sup> Hörer von Liszts Spiel bestätigen, daß er auch bei der Wiedergabe nichteigener Werke derartige Zusätze und Änderungen einflocht. Ein deutliches Beispiel dieser klavieristischen Massierung ist eine Bearbeitung von Schuberts *Wandererfantasie*.

<sup>12</sup> a. a. O., S. 364.

<sup>13</sup> *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. M. Kreisig, 5. Auflage, Leipzig 1914, Bd. I, S. 69–71.

Die zweite Fassung von 1851 lichtet wieder, läßt bei diesem Beispiel etwa in der Partie der rechten Hand nur die Oberstimme stehen, aber das zugesetzte Thema in der linken Hand substantiiert das variative Geschehen über das bloß Spielerische hinaus. Auch im strettahaften Ausschwingen der über Paganini hinaus erweiterten Coda genügt Liszt wieder nicht das bloße Arpeggio der Vorlage, das er durch eingesetzte Doppelklänge noch raumgreifender intensiviert, sondern er läßt in die großen Akkordwellen wie einzelne Lichter noch das ursprüngliche Motiv

## Beispiel 9



hineintönen.

Über alle persönliche Wesensverschiedenheit im Verhältnis Schumann-Liszt trennt die Frage des Virtuosen die Standpunkte am krasssten. Eine Äußerung Schumanns aus den Aphorismen über „Komponistenvirtuosen“<sup>14</sup> läßt wohl einmal eine blasse Erinnerung an die eigene Behinderung seiner Spielfähigkeit durchleuchten: „Der Mensch, dem die eigene physische Gestalt gegenübersteht, erhält leichter im andern Herzen die idealische.“ Mit der in diesem Selbstzeugnis angedeuteten Distanz verschleißt er sich natürlich einer Anerkennung Liszts, der – und gerade im Aufsatz über Clara Schumann<sup>15</sup> – die Virtuosität über die selbstzweckliche Bravour zur geistigen Leistung erhebt: „Sie ist kein Akt leerer Rezeptivität... Im Gegenteil: sie bringt die Ideen zur Erscheinung und versetzt sie aus dem Limbus unkörperlicher Abstraktion in die fühlbare lebende Welt.“

Mit dem gleichen Abstand, der sich im Hintergrund dieser beiden Begründungen spiegelt, stehen auch die Schumannschen Bearbeitungen der Paganinischen *Capricen* denen Liszts gegenüber. In zwei Sammlungen, op. 3 und op. 10, führt Schumanns Weg, ähnlich wie der Liszts, nicht etwa weiter von der Vorlage weg, sondern ist nur eine festere Bestätigung des von Anfang an ausgesprochenen Verhältnisses. Grundsätzlich will Schumann „mehr die poetische Seite der Komposition“ verfolgen<sup>16</sup>, allerdings verbindet sich damit eine methodisch-didaktische Tendenz, die in op. 3 noch besondere Übungsmuster vorausschickt. Daß Schumann „mehr geben wollte, als eine bloße Baßbegleitung“ (Vorrede zu op. 3), weist für vorliegenden Zusammenhang gerade auf die Bedeutung hin, die er den komplementären Ergänzungen beigelegt wissen will. „In nuce“ zeigen schon einige Vorübungen seinen Weg; von der Gegenbewegung ausgehend, vermeidet er ganz systematisch paral-

<sup>14</sup> a. a. O. I, S. 126.

<sup>15</sup> *Gesammelte Schriften in 4 Bänden*, Leipzig 1910, Bd. IV, S. 248.

<sup>16</sup> a. a. O., Bd. II, S. 70.

lele Skalen — (wie lange waren sie in der Klaviererziehung noch ausschließlich gültig!) — und kommt zu selbständigen Bildungen in der Gegenstimme:

(S. 4, Beispiele c und d)

### Beispiel 10

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features a single melodic line with a forte (f) dynamic. The second system, labeled 'd', consists of two staves with a fortissimo (ff) dynamic; it includes numerous fingering numbers (1-5) and a 'D.S.' (Da Capo) marking. The third system, labeled 'D.C.', also consists of two staves and continues the piece with further fingering and a 'D.C.' marking.

Bis in die technische Vorübung also bezieht Schumann sein klavieristisches Grundprinzip: das ursächlich duale Verhältnis der Spielpartien beider Hände. Insofern reizt es ihn bei der Übertragung der *Capricen* weniger, die angedeutete Harmonik auszusetzen, als diese Vorlage im klavieristischen Sinne zu ergänzen. Diese Stufenfolge der Einschmelzung von Paganinis Solostimme in einen ganzheitlichen Klaviersatz hat für den Prozeß der Verdichtung im Satzgefüge des Schumannschen Klavierwerks symptomatische Bedeutung.

Einfache Zusätze wie der  -Rhythmus in der Begleitung von op. 10, 1 zeigen schon früh Schumanns Neigung, sich an einen konstanten Rhythmus anzuklammern; ungleich fesselnder passen sich Gegenstimmen der linken Hand in den Ablauf durch kanonische Ansätze ein und steigern durch doppelte Kurvenführung die Intensität, ohne das breite Baßfundament in Frage zu stellen:

## Beispiel 11



Paganinis 6. *Caprice* hat als die wohl melodisch schönste Schumann wie Liszt zur Bearbeitung angeregt. Während Liszt das Tremolo der Vorlage beibehält – Paganinis Vorlage steht eine Oktave höher –, ersetzt Schumann es durch Akkordwiederholungen und hat so für den Mittelteil die Möglichkeit, vorübergehend zum Begleitmittel der Vorlage überzuwechseln. Echt schumannisch ist dafür diese neue Baßfigur,

## Beispiel 12



die sich durch das ganze Stück in die Melodiestillstände hineinrankt und ebenso schwebend wie tragend dem klaviereigenen Verklingen lang gehaltener Töne entgegenwirkt. Ebenso charakteristisch für Schumanns Klaviersatz ist seine bereits im Notenbild deutliche Klangverwebung. Bei gebrochenen Klängen begnügt er sich nicht mit realer Einstimmigkeit, sondern gibt den Haltestimmen ihr genaues Maß und fixiert so bereits im Schriftbild das gewollte Legato.

## Beispiel 13



Man braucht bloß einen zeitgenössischen Bericht heranzuziehen, um zu erkennen, daß es sich dabei nicht um methodische Klügelei, sondern um einen Wesenszug seiner Musizierpraxis handelt. So schreibt A.Dörrfel: „*Das Spiel berührte mich eigentümlich. Es klang immer, als sei das Pedal halb niedergedreten, so*

schwammen die Figuren ineinander, aber die Melodie hob sich weich heraus, echt dämmernd<sup>17</sup>.“ (Dieser Gegensatz zur perlenden Skalenteknik der Klassik verliert sich in der heutigen Spielpraxis wieder mehr und mehr, ebenso mit dem wachsenden Abstand zur Romantik wie mit der technischen Anpassung an die Erfordernisse des Mikrophons.)

Es ist nur eine weitere Konsequenz von Schumanns Absicht, dem oft technisch orientierten Bewegungsablauf der Vorlage gegenüber einen eigenen Anteil mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken. Sein musikalischer — Schumann selbst würde sagen: „poetischer“ — Erfindungsreichtum gibt einigen *Capricen* ein völlig neues Gesicht. So wird schon in op. 3, 6 Paganinis Linienführung zur bloßen Begleitfunktion herabgesetzt, eine neue Melodie gewinnt Gewicht, so daß man sie für den primären Einfall halten möchte, ähnlich wie in op. 10, 3. Vollends der Nebengedanke in op. 10, 4 erfährt eine Neugestaltung,

#### Beispiel 14

wobei das Vordergrundverhältnis von Vorgefundenem und Hinzukomponiertem ausgetauscht ist und den Ursprung nicht mehr erkennen läßt, erst recht nicht bei dem dürrtigen Figurieren Paganinis an dieser Stelle, vor allem aber bei der klavieristisch souveränen Satzkunst Schumanns, die die Spielpartien beider Hände auch noch gegeneinander austauscht.

Zweifellos ist hier die Grenze überschritten, die der eigentlichen Aufgabe der Übertragung gesetzt ist; an ihre Stelle ist nicht nur satzmäßig, sondern auch inhaltlich eine Um-, wenn nicht Neuformung getreten. Es genügt nicht, darauf hinzuweisen, daß Schumanns Titel *Etudes de concert composées d'après des caprices de Paganini* diese Möglichkeit in sich schließt. Wesentlicher ist, zu erkennen, daß Schumann in diesem Umbruch die klavierbedingte Dualität im Verhältnis der den beiden Händen zugewiesenen Aufgaben durch eine inhaltliche Ergänzung erzielt. In der Erfüllung dieses Anspruchs der Dualität trennen sich die Wege Schumanns von denen Liszts, der das Gegenständige der Vorlage wesentlich in der klanglichen

<sup>17</sup> Mitgeteilt in F. G. Jansen: *Die Davidsbündler*, Leipzig 1883, S. 74. — Man darf also W. Gertler nicht zustimmen, der in seiner Dissertation *R. Schumann in seinen frühen Klavierwerken* (Leipzig 1931, S. 100) zu dem Schluß kommt: „Für Schumann ist der konkrete Klang das Primäre.“ Allerdings scheint Gertler seine Auffassung der Klavieristik auch von sehr eigenartigen Prämissen herzuleiten, wenn er festzustellen versucht: „Beethoven schrieb eben nicht hammerklaviermäßig, sondern cembalomäßig.“ (S. 101, Anm.) — Vgl. auch die Dissertation von Rosalie Goldenberg: *Der Klaviersatz bei R. Schumann*, Wien 1930.

Zutat, in der virtuoson Gestik der Gewandung wiederzugeben sucht. Darum bleibt Liszts Klaviersprache hier überwiegend monodisch, sie dient dem rhetorischen Effekt, der nirgends so wirkungsvoll, aber auch nirgends so deutlich auskomponiert ist wie in seinem Klavierwerk.

Die Unterschiede erstrecken sich bis in die formale Anlage hinein. Beide verhalten sich darin Paganini gegenüber freizügig, aber in entgegengesetzter Tendenz. Schumann bleibt dem Symmetriegesetz verhaftet, ja er erwirkt durch eigene Einschaltungen die Abrundung durch Wiederkehr des Anfangs, auch wo sie bei Paganini fehlt; diese Übersicht der Ordnung verpflichtet ihn auch zur ursprünglichen Diktion, die bei ihm die Regel ist. Inhalt und Gestalt wandeln sich nicht, das ermöglicht dem Hörer die leichtere Orientierung, wie es gleichzeitig auch die Interpretation bestimmt. Liszt dagegen ist weniger vom gliedernden Kunstverstand geleitet, sein Spieltrieb löst die Konturen auch klavieristisch in fließende Bewegung auf, läßt die Figuration noch über Paganinis Linienführung hinausschwimmen und verliert sich dabei mitunter ins Schweifend-Gestaltlose. Wiederkehr bedeutet deshalb bei Liszt in der Regel Steigerung im Sinne klanglicher Entfaltung und pathetischer Verbreiterung bis zu rauschhaftem Ausströmen (vgl. Beispiele 7 b und 7 c). Auch in den Paganini-Bearbeitungen dominiert bei Schumann der Erfindungsreichtum des zur Substanz drängenden Musikers, bei Liszt der spielerische Hang des Virtuosen zur Paraphrase. So vollendet sich in Liszt die Emanzipation der Klavieristik. Daß sie manche allzu heterogenen Bereiche annektiert, begrenzt ihre zeitliche Gültigkeit im Inhaltlichen, darf aber nicht die Anerkennung der epochalen Leistung in der Diktion beeinträchtigen.

Um so mehr überrascht dann ein Widerspruch in Liszts eigener Einstellung, wenn er Chopins ausschließliche Bevorzugung des Klaviers verteidigt mit der Begründung: „Der beste Beweis dafür, daß Chopin seine Gedanken sehr wohl hätte dem Orchester anvertrauen können, ist die Leichtigkeit, mit der die schönsten und bedeutsamsten sich für dasselbe übertragen lassen<sup>18</sup>.“ Selbst wenn man davon absieht, daß die Entstehungszeit dieser Schrift („Weimar 1850“) noch vor Liszts eigenen Orchesterwerken liegt — die ja eher orchestrierte Klavierwerke als primäre Sinfonik sind<sup>19</sup> —, ist diese offenbare Verkennung von Chopins ausgesprochen homogener Klavieristik nur aus Liszts Anschauung zu erklären, daß für ihn die Gesamtbreite der klavieristischen Instrumentierungsmöglichkeit jetzt ein Ausmaß erreicht hat, das das Klavier dem Orchester als Ausdrucksträger ebenbürtig zur Seite stellt. Liegt es nicht im Wesen der Emanzipationen begründet, daß sie nach ihrer Vollendung das Gefühl der Differenzierung zerstören? In der klanglichen Massierung hat Liszt die Gestaltgrenzen bis in das äußerste Maß vorgeschoben; in der letzten Version von Paganinis erster *Caprice* tut er auch einmal das Gegenteil (vgl. Beispiel 7a), sich bei der Notation sogar auf ein System beschränkend, gibt er das Original fast ohne Zutat, lediglich die Verteilung des Ablaufs auf beide Hände ist sein Beitrag: er spielt auf dem Klavier — Geige.

Es beleuchtet die universalen Erscheinungsmöglichkeiten der Klavieristik gerade im 19. Jahrhundert, wenn man der durch Liszt vollendeten und durch eine Viel-

<sup>18</sup> Vgl. Liszts Aufsatz über Chopin (*Gesammelte Schriften*) Bd. I, S. 7.

<sup>19</sup> Vgl. Schering, a. a. O.

zahl seiner namhaften Schüler vorgeführten Entfaltung der Virtuosität den Gegenpol strenger Enthaltensamkeit gegenüberstellt, wie er in der klavieristischen Struktur des Werkes von Johannes Brahms zutage tritt. A. Orel geht von der Annahme aus, daß die Klavierform für Brahms' Konzeption in jedem Falle primär gewesen sei, weil sie für ihn die Möglichkeit bot, „auf vertrautem Grund“ aufzubauen<sup>20</sup>. Aber nicht nur wegen der Konfrontierung mit Liszt bedarf diese Feststellung einer Einschränkung in bezug auf die gerade für Brahms typische klavieristische Aussage. Schon R. Schumann bestätigte prophetisch Brahms' „ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien“<sup>21</sup>. Man weiß nicht, was Brahms 1853 mit nach Düsseldorf brachte, wahrscheinlich war der schon früh vorhandene Entwurf zum 1. Klavierkonzert op. 15 dabei, das ja aus dem für Brahms charakteristischen Gestaltwandel über die Sonate für zwei Klaviere und die Sinfonie hervorging; leider sind heute die Entwürfe verloren gegangen. Schumanns Ohr erfaßte genauer als das Leipziger Publikum, das der späteren Uraufführung dieses Werkes einen völligen Mißerfolg bereitete, das Sprachwesentliche des jungen Brahms in seiner so grundsätzlichen Abwendung vom Virtuoso-Gestenhaften<sup>22</sup>. Indem Brahms das Figürlich-Umschreibende durch das Substantiell-Wesentliche in unmittelbarer Aussage ersetzte, legte er von Anfang an seine Position in der Klaviermusik eindeutig fest, deren Eigenart bis heute vielfacher Absage begegnet<sup>23</sup>.

Gerade in den Bearbeitungen zeigt sich recht anschaulich Brahms' Gegensatz zu der Freizügigkeit in Liszts Annexionen. Schon die Benutzung des reinen Vokalsatzes im Thema des langsamen Satzes von op. 1 gibt ein Beispiel, wie selbst chorische Gestaltung in seine Klaviersprache einbezogen ist (vgl. die ausgesprochen „chorischen“ Themen in op. 5 und 15). — Allgemein ist die unmittelbare Übernahme der Vorlage bis in ihre auch satzmäßige Unantastbarkeit ein Prinzip, von dem Brahms nur in seltenen Ausnahmen abweicht. Allein aus dieser grundsätzlichen Haltung ist die Doppelgestalt von op. 34 erklärlich, in dem die letzte Fassung als Klavierquintett — die ursprüngliche Niederschrift für Streichquintett existiert nicht mehr — den Streichern tongetreu bis in alles Figürliche den Part des ersten bzw. zweiten Klaviers der Ausgabe für zwei Klaviere zuweist. Es wäre falsch, diesen mehrfachen Wechsel der Besetzung als Unsicherheit auszulegen; der eigent-

<sup>20</sup> A. Orel: *Johannes Brahms*, Olten 1948, S. 168.

<sup>21</sup> *Neue Bahnen*, a. a. O., Bd. II, S. 301/02.

<sup>22</sup> Es mag hier auf eine für Schumanns Anschauung charakteristische Stelle aus seinen Besprechungen hingewiesen sein, wo er von Schuberts Klaviersonaten sagt: „das alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven von Farbe des Tones erst vom Horn, der Oboe usw. borgen müssen.“ (a. a. O., Bd. I, S. 125.) — Ebenso auswertbar ist die von M. Kalbeck überlieferte Anekdote, wonach Clara Schumann fragte: „Wer spielt denn hier vierhändig?“, als sie ins Zimmer trat, wo Brahms ihrem Mann vorspielte. (M. Kalbeck: *Johannes Brahms*, Wien—Leipzig, 1904, Bd. I, S. 227).

<sup>23</sup> Schon M. Kalbeck prägte die Einstellung, für Brahms sei „das Klavier ein Notbehelf, das ihm Chor und Orchester suggerierte“. (a. a. O., S. 227). — Am weitesten exponiert sich wohl W. Georgii in seinem Brahmskapitel (a. a. O., S. 388 ff.), wenn Urteile wie „geringe Farbigkeit“, „Trockenheit und Überbetonung der verstandesmäßigen Arbeit“, „spröde Schreibweise“, „städtiger Klavierklang“, „zierliche Igel und Stachelschweinchen“ (statt „Grazien“), „edelig und widerhaarig“ usw. seine Abneigung allzu persönlich belegen. — Die Kritik machte selbst vor der Autorität von Brahms' eigener Niederschrift nicht halt, wenn z. B. E. Sauer in der Peters-Ausgabe im langsamen Satz von op. 5 einmal „aus Gründen der Klangschönheit die Benutzung der (hinzugesetzten) kleinen Noten“ als Füllstimme empfiehlt. — Durch eine Fülle von Beispielen tritt dagegen Elisabeth Kurzwil (*Der Klaviersatz von Johannes Brahms*, Dissertation Wien 1934, S. 127) dem Vorwurf einer „unpianistischen Setzweise“ entgegen.

liche Anlaß ist vielmehr aus der Voraussetzung zu erklären, daß es für Brahms keine primäre Individuation im Sinne der zu seiner Zeit üblichen klavieristischen Differenzierung gab. Seine Klaviersprache ist eher realistisch, die Hintergründe bleiben durchsichtig und sind nicht mehr hinter klavieristischen Umschreibungen verborgen, deshalb sind bei ihm die Grenzen der Übertragbarkeit so fließend geworden.

Die meist bis ins einzelne gehende Übereinstimmung herrscht auch in den Haydn-Variationen (op. 56) vor, die nach ursprünglicher Skizzierung für zwei Klaviere als Orchesterwerk wie in einer fast parallelen Fassung als endgültiges Werk für zwei Klaviere alle Vergleichsmöglichkeiten bieten. Übrigens ist in der Brahms-Literatur – soweit dem Verf. bekannt – der Vorwurf der Klaviermäßigkeit in der Orchestrierung dieses Werks noch nicht erhoben worden, das spricht also doch wohl mittelbar für die objektiv-neutrale Basis von Brahms' Klavieristik und wäre bei den Prämissen der oben angeführten Orelschen These als bestimmend mit einzubeziehen. Verlangt schon die innere Erfüllung der zweiklavierenigen Struktur eine eng ineinander verwobene Verdichtung des Geschehens – ausgenommen wenn, wie vielfach in dieser Literatur, das bloße Alternativverhältnis mit gelegentlicher gegenseitiger Begleitungsverstärkung vorherrscht –, so ist darin schon von vornherein die Verbrämung mit nur floskelhafter Draperie ausgeschlossen. Infolgedessen dringt der Anspruch dieser Satzart über die Komplementärführung der Stimmen noch notwendig bis zu einem Dualismus der Partner vor, der in den konzertanten Bereich einmündet. In dieser Sättigung gehen Orchester- und Klavierfassung von op. 56 nahezu völlig parallel. Die wenigen Abweichungen entstehen durch kompositionelle, nicht durch satztechnische Änderungen. Neben rhythmischen Varianten in der abschließenden Passacaglia – Ganztakttriolen gegenüber Vierteln im Orchester, die als „*ossia*“ dem Klaviersatz beigefügt sind – interessiert besonders der Schluß der 8. Variation, deren letzte fünf Takte hier in Partiturskizze und in Klavierform einander gegenübergestellt seien:

## Beispiel 15

The musical score for Example 15 consists of five systems of staves. The first system includes I. Fl., I. Klar., and I. Fag. with a piano part marked *pp* and *col s...*. The second system includes I. Ob. and III. Hr. with a piano part marked *pp*. The third system includes Picc. Fl., I. Vl., II. Vl., and Va. with a piano part marked *pp* and *pizz.*. The fourth system includes I. u. II. Hr., Vc. u. Plc., and Kb. with a piano part marked *pizz.*. The fifth system includes I. u. II. Hr., Vc. u. Plc., and Kb. with a piano part marked *pizz.*. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats.

The image shows two piano arrangements of a Brahms piece, labeled I and II. Both are in G major and 3/4 time. Version I (top) features a melodic line in the right hand with a slur over the first two measures, and a bass line in the left hand. Version II (bottom) shows a different piano arrangement with similar melodic and bass lines. The score includes dynamic markings such as 'non legato' and 'ff'.

Bis auf den Wegfall der schönen Oboe-Horn-Melodie bleibt die Aussage hier in inhaltlicher Übereinstimmung. Wie spezifisch aber Brahms die Instrumentierung auch im Klaviersatz zu differenzieren vermag, zeigen drei Abweichungen, deren Einfühlungsvermögen so subtil zum Ausdruck kommt, daß aus der Gegenüberstellung kein Rückschluß mehr möglich ist, ob der Klavier- oder der Orchesterfassung der Primat der Entstehung zuzuerkennen ist: 1. die nach oben sich verflüchtigende Auflösung des Baßfundaments in den letzten beiden Takten der Klavierfassung (2. Klavier), 2. die Verteilung der fallenden Sekunden im 1. Klavier auf verschiedene Oktavlagen, während die gleichen motivischen Fortschreitungen des Orchesters in kontinuierlicher Linienführung bleiben, 3. die im Klaviersatz „komponierte“ Darstellung des Diminuendo-Zeichens im Orchester durch Auflockerung des Stimmgefüges (analog dem bei Brahms oft durch Vergrößerung der Notenwerte komponierten Ritenuto). Die Feinheit des hier zum Ausdruck gebrachten Klangsinns wird aber erst ganz hörbar, wenn man diese drei Details der Klanggestaltung des Klaviersatzes in ihrer gegenseitigen Durchdringung als Ganzes erfaßt, während demgegenüber das Partiturbild des Orchesters in realer Stimmführung und Instrumentenbeteiligung konstant bleibt<sup>24</sup>.

Beziehen sich die bisherigen Beispiele nur auf eigene Werkübertragungen von Brahms, die in zwei Fassungen vorliegen, so gewinnen die Übertragungen fremder Vorlagen in den *Studien* (ohne Opuszahl, aus den Jahren 1869–1879) geradezu eine Schlüsselbedeutung für sein Verhältnis zur Klavieristik. Die so heterogenen Vorlagen (Chopin: Etüde *f* op. 25, Weber: Finalrondo aus der Klaviersonate C op. 24, J. S. Bach: Presto aus der Violinsonate *g* [BWV 1001] und Chaconne aus der Violinsonate *d* [BWV 1004]) werden in Brahms' Übertragungen ohne Änderung übernommen, und die Zusätze dienen mehr der technischen Komplizierung im Sinne ihrer Bezeichnung als „*Studien*“, als daß sie etwas Strukturell-Neues

<sup>24</sup> Es geht also wohl nicht an, Brahms auf der einen Seite mangelndes klavieristisches Klanggefühl vorzuwerfen und ihm auf der andern Seite die Fähigkeit zu impressionistischer Klanggebung zuzuschreiben, wie es Georgii versucht (a. a. O., S. 391).

hinzufügen. So ist die Violinchaconne lediglich eine Oktave tiefer gerückt<sup>25</sup>, bei Webers Rondo ist die permanente Sechzehntelbewegung in die linke Hand verlagert, in der Chopin-Etüde werden die Triolen der rechten Hand, bei Chopin im schwirrenden poco presto, durch beigegebene Untersexten dickflüssiger, und im Bach-Presto tritt zur einstimmigen Vorlage eine symmetrisch spiegelnde Gegenstimme mit völlig analoger Bewegung gleich in zwei Versionen: die Violinstimme einmal als Vorlage der rechten, einmal der linken Hand. Diese „Studien“ sind insgesamt zweifellos für die pianistische Werkstatt gedacht, ähnlich wie die 51 *Übungen* — im Grunde genommen eine konsequente Fortführung der Schumannschen im Vorwort zu op. 3 (s. o.) — auch den eigentlichen Zugang zu Brahms' Klaviersatz bezeichnen.

Nicht Jahrzehnte sind es allein, die diese Brahms'schen Klavierübertragungen aus der Violinliteratur von denen Liszts trennen, sondern völlig entgegengesetzte Anschauungen von der Begründung im Klavieristischen. Abgesehen vom verschiedenen Gewicht der Vorlagen und der ursprünglichen Absicht bei der Auswahl wie beim verfolgten Zweck unterscheiden sich die Bearbeitungen bis ins Methodisch-Grundsätzliche voneinander: für Liszt ist die Vorlage nur Material der Anregung, das er wie einen Spielball willkürlich in der Vielfalt seiner virtuoson Verwandlungsfähigkeit schillern läßt; für Brahms ist das gewählte Stück Zeugnis eines in sich geschlossenen Vollendungswertes, den er inhaltlich wie formal nicht antastet, und während Liszt die Monodien Paganinis ohne inhaltliche Komplemente bloß klanglich ausranden läßt, ist Brahms gerade um das Moment der Ergänzung bemüht, wenn auch z. T. nur im Technischen. Dabei ist sein methodisches Ansinnen vorzugsweise auf die linke Hand gerichtet; sie tritt nicht nur im Bach-Presto ranggleich neben die rechte Hand — die Symmetrie der beiden Versionen durch gegenseitigen Stimmentausch ist bis ins letzte gewahrt —, in Webers Rondo wird sie sogar gegenüber der rechten dominant und ist endlich in der Chaconne alleiniges Ausführungsorgan. Es bedarf keines besonderen Hinweises darauf, daß Brahms an dieser Stufe nicht etwa als Erfinder beteiligt ist, aber er bestätigt die geistige Erfüllbarkeit dieser bloß einhändigen Aussagemöglichkeit, wo andere mehr durch technische Klügelei zu überraschen oder gar zu täuschen suchen<sup>26</sup>.

Jedenfalls hat die Spielpartie der linken Hand jetzt eine Bedeutung im Gesamt- ablauf erhalten, die sie nicht nur weit über die Funktion als bloßes Baßorgan im Generalbaßzeitalter, sondern auch über die im 19. Jahrhundert entwickelte großräumige Begleitfigur erhebt. Ebenso hat sie sich von der Parallelverkettung gelöst, darum haben Fälle des Austausches beider Spielpartien ein ganz neues Gesicht gegenüber früheren Variationspaarungen (Händel) oder Etüden- grupperungen (Czerny), weil Variationsmodell und Komplement eine jeweils neue Beziehung zueinander gewinnen, wie in den beiden ersten *Paganini-Variationen* von Brahms, denen die zweite Variation aus Paganinis *Capricen* Nr. 24 als Modell zugrunde liegt:

<sup>25</sup> „Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik (!), das Arpeggieren, alles kommt zusammen, mich wie einen Geiger zu fühlen.“ (Brahms an Clara Schumann im Juni 1877.)

<sup>26</sup> Vgl. die Literaturbeispiele bei Georgii, a. a. O., S. 604 ff.

## Beispiel 16

Pag.  
 Var.2  
 Brahms  
 Heft I  
 Var.1  
 Var.2

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Pag. Var.2' and contains a single melodic line in 2/4 time. The middle staff is labeled 'Brahms Heft I Var.1' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bottom staff is labeled 'Var.2' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'sf'.

Nur beim Bach-Presto, dessen Vorlage einmal von der rechten, einmal von der linken Hand zur Gegenbewegung der anderen Spielpartie ausgeführt wird, entsteht im Zuge völliger Angleichung eine gleichrangige Doppelung. Die gleiche Spiegelsymmetrie in der Bewegung beider Hände kehrt auch in der achten Variation des 2. Heftes der *Paganini-Variationen* wieder, der auch wieder ein Paganinisches Modell, diesmal dessen Variation 1, zugrunde liegt. Dabei bringt ein Rückblick auf Liszts Übertragung derselben Variation eine Überraschung: Während Brahms sich mit der Ergänzung durch das zugeordnete Spiegelbild begnügt, hatte Liszt gerade umgekehrt in die linke Hand als wesentliches Komplement das Ausgangsthema übernommen.

## Beispiel 17

Pag.  
 Var.1  
 Brahms  
 Heft II  
 Var.8  
 List  
 Var.1

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Pag. Var.1' and contains a single melodic line in 2/4 time with triplets and eighth notes. The middle staff is labeled 'Brahms Heft II Var.8' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef, including the instruction 'p leggiero quasi pizz.'. The bottom staff is labeled 'List Var.1' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef, including the instruction 'p'. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' and 'pizz.'.

(Das Beispiel Liszts wird hier nach der späteren Fassung zitiert, die in Beispiel 8 [s. o.] wiedergegebene Fassung brachte das Stakkato noch in Akkorden.) Solche Überschneidung läßt sich sonst nirgends belegen, der Ausnahmefall hier kann also keinesfalls die Gültigkeit der bezeichneten Gegensätze beeinträchtigen, nehmen ja auch die *Paganini-Variationen*, zu denen Brahms' damalige Beziehungen zu Liszts Meisterschüler Karl Tausig manche Anregung beigetragen haben mögen, in ihrer betont dem Spielerischen zugewandten Struktur eine besondere Stellung in Brahms' Klavierwerk ein.

Die vorliegenden Ausführungen können keineswegs die außerordentlich umfangreiche Literatur der Klavierbearbeitungen auch nur annähernd berücksichtigen. Trotzdem muß für die versuchte Skizzierung einiger für die Klavieristik wesentlicher Situationen abschließend noch auf das Klavierwerk Max Regers hingewiesen werden. In gewisser Hinsicht stellt es einen Endpunkt der hier aufgezeichneten Entwicklung dar, dessen Grenzüberschneidung für die in die Gegenwart hinein reichende Problematik typisch ist. Regers ebenso klanglich wie linear reiche Sprache muß auf dem Klavier notgedrungen zum Akkordischen führen und auf das Figürliche im klavieristischen Sinne verzichten. Diese Anlage führt ihn in der Klavieraussage in konsequenter Auswirkung zum Satz für zwei Klaviere. Bezeichnen schon die *Bach-Variationen* (op. 81) eine umstrittene Grenze des dem Soloklavier Erreichbaren, so ermöglichen dafür *Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven* (op. 86) und erst recht *Introduction, Passacaglia und Fuge* (op. 96) durch die Ausführung auf zwei Klavieren eine Transparenz, die bei entsprechend disponierender Interpretation die Deutlichkeit gewährleistet. Vergleicht man aber mit dieser Diktion die Klavierübertragung der *Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart* (op. 132 a), so zeigt sich der ganze Abstand einer, im Grunde genommen, doch vom Klavier her bestimmten Konzeption (op. 86 und op. 96) gegenüber einem Orchesterwerk (op. 132), dessen nur klavierauszugsmäßige Wiedergabe keine echt klaviermäßige Einschmelzung erfährt. Das gilt vor allem für die Fuge, deren Orchester- und Klaviersatz in walzenförmigem Anstieg bis zum Zitat des Mozartschen Ausgangsthemas führt. Dabei spricht sich die permanente Mischung von Holzbläsern und Streichern — mit Ausnahme der dreitaktigen Holzbläserepisode (acht Takte vor Ziffer 27) — bei der Klavierübertragung in einem ständigen Miteinander der beiden Klaviere aus, die nicht, wie bei den beiden Originalwerken, ursächlich dualistisch geführt sind. Das ist auch in den Variationen der Fall; daß die beiden Fassungen der 8. Variation völlig voneinander abweichen — im Klavierwerk eine finaleartige Massierung, im Orchester ein verhalten breiter Ausklang in chromatischer Meditation —, verstärkt eher den Eindruck der Fessel direkter Nachahmung in der Übertragung der übrigen Teile, statt ihn zu beheben, wie Reger vielleicht vermutete. Auch daß der umgekehrte Weg, vom Klavierwerk zur Orchesterfassung, den Reger in den *Beethoven-Variationen* beschritt, so viel organischer verlief, zeigt letzten Endes wieder die Abstraktion in Regers Klaviermusik, soweit er sie nicht ausdrücklich der Hausmusik zuweist.

So bestätigt sich also auch hier die Gültigkeit des Gesetzes, daß die Entfaltung des Klavieristischen nur durch die dem Klavier eigenen Mittel möglich ist und daß

die Zone der Einschmelzungsfähigkeit verhältnismäßig eng begrenzt ist. Die Regersche Übertragung der *Mozart-Variationen* läßt schließlich das ganze Ausmaß der klavieristischen Problematik hervortreten, wenn man das Werk jenen etwa zur selben Zeit entstandenen Schöpfungen Debussys oder Ravels gegenüberstellt, die auf der Grundlage ureigener Klavierstruktur eine neue Provinz erschließen.

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

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

Lang, Jörg

(5. Fortsetzung<sup>34</sup>)

Organist am Stift Ettlingen (?), danach in Eßlingen. Angesichts der fragmentarischen Überlieferung der Quellen wie der in Eßlingen besonders komplizierten örtlichen Verhältnisse (die Pfarrkirche St. Dionys unterstand dem Bischof von Speyer, die Stadt- bzw. Frauenkirche dem Bischof von Konstanz als Diözesanbischof, zudem suchte der Rat die Herrschaft über die Pfründen niederer Ordnung in seine Hand zu bringen; vgl. dazu K. Müller: *Die Eßlinger Pfarrkirche im Mittelalter* in: Württembergische Vierteljahrshefte NF 1907, Bd. 16, S. 237 ff., und G. Kallen: *Die oberschwäbischen Pfründen des Bistums Konstanz und ihre Besetzungen* [1275—1508], in: Kirchenrechtliche Abhandlungen, hrsg. von U. Stutz, Heft 45/46, Stuttgart 1907, S. 265, Anm. 8) können grundsätzliche Fragen zu den Organistenämtern wie zu deren Inhabern auch trotz der Dissertation von Karin Kotterba: *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber*, Diss. Freiburg/Br. 1958 (maschinenschriftlich), die sich um eine Erhellung der Organistentätigkeit vor und nach Kleber bemüht und deren Quellenforschungen den folgenden Ausführungen zugrunde liegen, noch nicht zufriedenstellend geklärt werden. Zu Lang läßt sich bis jetzt feststellen:

„aus Eßlingen pürtig“ war er (unbekannt seit wann, doch wohl schon vor 1506) Kanoniker des Stiftes Ettlingen. Am 16. Juli 1506 bewarb er sich in Eßlingen um zwei durch den Tod *Herrn Hannsen Hallers* freigewordene Pfründen. Dabei handelt es sich jedoch nicht, wie Moser (*Hofhaimer*, S. 86) annimmt, um Orgelpfründen. Lang erhielt diese Pfründen nicht, wohl aber im folgenden Jahre die am St. Jörgental in der Frauenkirche, um die er sich am 18. November 1507 beworben hatte. Auch hier kann es sich um keine Orgelpfründen gehandelt haben, denn als es die Organistenpfründe St. Felix und Adactus neu zu besetzen galt, wandte sich der Eßlinger Rat mit der Bitte um Auskunft über einen Organisten, der aus Eßlingen gebürtig war, augenblicklich aber noch am Ettlinger Stift als Kanoniker amtierte, an Hans Trach, Wirt zu Ettlingen, und mit einem gleichen Schreiben (27. Juli 1511) an Herrn Sigwart von Ettlingen, wobei der Name des Organisten — Jörg Lang — genannt wurde. In seiner Antwort (27. August 1511) rühmt ihn Sigwart von Ettlingen als bedeutenden Meister („es wird sein groß rimen in der gmaind“). Demnach war Lang wohl schon in Ettlingen als Organist bedeutsam aufgetreten. Obgleich keine Anstellungsurkunde bis jetzt nachzuweisen ist, scheint Lang kurz darauf diese Pfründe erhalten zu haben, denn am 7. November 1517 resignierte er die Organistenpfründe St. Felix und Adactus wie seine Kaplaneipfründe am Heiligeistaltar in der Spitalkirche, nachdem ihm auf Fürsprache des Kardinals von Gurk,

<sup>34</sup> Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff., S. 307 ff. und S. 455 ff. sowie Jahrg. XII, S. 25 ff. und S. 152 ff.

Mathäus Lang, bereits am 11. Dezember 1516 die Pfründe des St. Johannechores in der Pfarrkirche verliehen worden war. Am 7. November 1517, dem Tage seiner Resignation der Organistenpfründe, wird als sein Nachfolger im Organistenamt Leonhard Kleber angenommen, der sich verpflichtet, die Pfründe (St. Felix und Adauctus) ordnungsgemäß zu verwalten.

Kleber resignierte seine Eßlinger Organistenpfründe am 10. Dezember 1521. Sie wurde am 21. Februar 1522 ausgeschrieben. Unter den Bewerbern befand sich auch ein *Jörg Meßner*, der schließlich die Pfründe erhielt und in der Präsentationsurkunde *Jörg Sattelfinder* genannt wird. Kotterba ist geneigt, in ihm jenen *Herrn Jörg* zu erblicken, der schon früher in den Missiven wiederholt begegnet und bald nur *Herr Jörg*, bald *Herr Jörg Beck*, *Jörg Meßner* oder *Jörg Stefan Beck* genannt wird. Sie möchte deshalb in ihm auch jenen *Organist Herr Jörg* sehen, der am 13. August 1521 vom Eßlinger Rat gebeten wird, sich nach Eßlingen zu verfügen, um — wie er versprochen hat — Orgel- und Kaplaneidienste wahrzunehmen, und weiter daraus folgern, daß „*dennach vielleicht Kleber, ehe er regulär kündigte, den Dienst in Pforzheim versehen (hat) und Herr Jörg sein rechtmäßiger Vertreter (war)*“.

Dieser Hypothese scheinen uns die allgemeinen Gepflogenheiten der Zeit, die Ausschreibung der Pfründe mit der Bewerbung und ihrer Verleihung an Jörg Sattelfinder und nicht zuletzt der bei dem Übergang der Organistenpfründe von Jörg Lang an Leonhard Kleber zu beobachtende Modus entgegenzustehen. Es schiene denkbar, daß Jörg Lang nicht, wie Moser (*Hofhaimer*, S. 86) lediglich vermutete, schon um 1517 gestorben, sondern 1521 noch am Leben war und vorübergehend das Organistenamt wieder übernahm, bis der Eßlinger Rat einen neuen Organisten, Jörg Sattelfinder, hatte wählen können.

#### Langstorff, Conradus

1484–1497 *organista bei der phar* (= Dom) in Frankfurt/Main (Moser: *Hofhaimer*, S. 90).

#### Lautensack, Johann

Hoforganist in Heidelberg. Die genauen Daten sind noch unbekannt. Am 5. September 1629 erhält die Witwe von „*Johann Lautensackh, Organist, so tod*“ zum letzten Mal (?) ein Gnadengeld (StA Speyer, Unterpfalz 27: *Verzeidnuß der Gnaden gelter, so ... von a<sup>o</sup> 1613 hero* « = 5. IX. 1629» *sein bezalt worden*).

Mutmaßlich gehörte auch er der weitverzweigten oberpfälzischen Musiker- und Malerfamilie der Lautensacks an, deren Geschichte es noch zu erhellen gilt.

Zu Paul Lautensack, Maler und Organist (\* 1478 in Bamberg, † 20. VIII. 1558 als Organist an St. Sebald in Nürnberg), der bereits vor seiner Übersiedlung nach Nürnberg (1527) in Bamberg als Organist tätig war sowie zu dessen Söhnen Hans Sebald (\* 1524 in Bamberg, † vor 1566 in Wien?) und Heinrich (\* 3. II. 1522 in Bamberg, † 1568 in Frankfurt/M. als Goldschmied, Maler und Holzstecher), desgleichen zu Adolf, Heinrichs Sohn, einem Maler u. Stecher (\* 1561 in Frankfurt/M.) vgl. Karl Sitzmann: *Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken*, Kulmbach 1957, S. 337–339. Vgl. auch das Symbolum von C. Othmayr (NA in Reichsdenkmale Bd. 16).

Zu Paul Lautensack (senior), dem bekannteren Nürnberger Lautenisten und Organisten, der am 24. II. 1565 als Organist an St. Sebald in Nürnberg starb, vgl. Mitteilungen des historischen Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XXXVIII, 344, 346 und A. Kircher: *Deutsche Kaiser in Nürnberg*, 1955, S. II/III und 62. Ein hübsches farbiges Bild von Paul Lautensack mit seinen Stadtmusikanten, die anlässlich des Eintritts von Karl V. (1541) über der an der Auffahrt zur Veste Nürnberg errichteten Ehrenpforte saßen und beim Nahen des Kaisers „*allerley gute stuck machten*“, befindet sich im Stadtarchiv Nürnberg.

Zu dessen Sohn Paul Lautensack (junior), der seit 1571 Organist an St. Sebald in Nürnberg war, vgl. Sandberger in DDT V 1, xvii.

Zu Johann Tobias Lautensack, Stadtorganist in Kulmbach, der 1643 dort heiratete und am 13. III. 1649 starb (weitere Daten vorläufig unbekannt; desgleichen das Verwandtschaftsverhältnis zu den Nürnberger Lautensacks) vgl. Karl Sitzmann, a. a. O., S. 339.

Ferner konnten noch ein Gabriel und Simon Lautensack als Organisten festgestellt werden.

Gabriel Lautensack „von Nürnberg pürtig Ist von Nabpurg daselbst er zuvor Organist gewesen Trinitatis A<sup>o</sup> 1569 hiehero (= Weiden/Opf.) khumen undt zum Dienst eines Organisten Angenommen worden“ (Stadtarch. Weiden/Opf., Vazier. Meßrechnungen Bg. III, 1584/85, S. 68). Er versah in Weiden den Organistendienst bis zu seinem Tode (um 1592/93). Nach seinem Tode übernahm sein Sohn Simon das Organistenamt, vorläufig urkundlich nachweisbar bis 1600 (Stadtarch. Weiden, Vaz. Meßrechn. Jgg. 1592/93—1599/1600. — Herrm Josef Kick, Weiden, sei an dieser Stelle für die Durchsicht der Akten und Anfertigung der Exzerpte herzlichst gedankt).

#### Lauterbach, Ambrosius

Vikar und Organist an St. Mariengreden in Mainz, 1546—1549 auch Vikar an St. Viktor, 8. August 1549—1553 (resign.) Vikar St. Crucis, vom 25. Februar 1553 bis zu seinem Tode 29. August 1564 Vikar an St. Michaelis. (StA Darmstadt Hs. 278, Gudenus II 719; Kl. Hansel: *Das Stift St. Viktor vor Mainz*, Diss. Mainz 1952, 151).

#### Lauterbach, Wilhelm

Organist in Friedberg/Hessen, vermutlich schon ab 1570, außerdem Lehrer an der Lateinschule seit 1572. Er starb in Friedberg 1584. Vgl. G. Windhaus: *Geschichte der Lateinschule zu Friedberg*, Programm Friedberg/H. 1893, S. 58.

#### Liebleben, Paul

Organist und Orgelbauer.

Nach I. Rücker: *Die deutsche Orgel am Oberrhein* a. a. O. S. 69, schloß Heilbronn 1554 einen (nicht mehr erhaltenen) Orgelbauvertrag mit ihm ab. Eine entsprechende Aktennotiz in den Heilbronner Ratsprotokollen konnte bisher nicht gefunden werden. Die Ratsprotokolle verzeichnen vielmehr erst unter dem 14. VI. 1558: *Die Orgel soll wieder an der neuen Laden versehen werden. Sollen mit Meister Paul handeln* (RP XIV 53). Der nächste Eintrag stammt aus dem Jahre 1560 (23. Juli): *Mit Meister Paul Liebleben, Organist, ist gehandelt, ihm 20 fl. zu geben, die Orgel zu revidieren, auch das Positiv zu renovieren mit einer neuen Lade vor allen Dingen zu machen und die Kirche zu versehen mit orgeln, soll drei Jahre Organist sein . . .* (RP XV 215). Am 16. X. 1565 heißt es: *Paulus Liebleben will ein Haus kaufen* (RP XVIII 271) und am 6. XII. 1565: *Der Organist (Liebleben) bedankt sich, daß man ihn so lang im Kloster hat wohnen lassen* (RP XVIII 337).

Aus dem ersten Eintrag in den Ratsprotokollen kann man schließen, daß Liebleben dem Heilbronner Rat bereits bekannt war und seine erneute Heranziehung mit dem Vertrag von 1554, den Rücker erwähnt, in Verbindung zu bringen ist. Demnach dürfte es sich 1554 aber kaum um einen Neubau gehandelt haben. Aus dem Eintrag von 1560 geht hervor, daß Liebleben auch als Organist in Heilbronn angestellt wird (als Nachfolger des 1560 verstorbenen Organisten Jörg Ziegler, der in den Ratsprotokollen erstmals 1550, als Nachfolger des nach Speyer berufenen Lorenz Winter, erscheint).

Nach im Stadtarchiv Heilbronn aufbewahrten Aufzeichnungen des Archivleiters Dr. Heß †, die leider die benützten Quellen nicht angeben, baute Liebleben 1564 eine Orgel für die

Pfarrkirche in Eßlingen, nachdem er vorher die Orgel in (Schwäb.) Hall wieder hergestellt hatte, wo er auch Organist war.

In Hall, wo er demnach vor 1560 tätig gewesen sein müßte, konnte er bis jetzt nicht ermittelt werden. G. Reichert: *Zur älteren Musikgeschichte von Schwäb. Hall*, in: „Schwäbisch Hall“, ein Buch aus der Heimat, hrsg. von W. Hommel, Schwäb. Hall, 1937, S. 217–236, und *Die Bürgerschaft der Reidsstadt Hall von 1395–1600. Zum 800jährigen Stadtjubiläum*, bearbeitet von G. Wunder und G. Lenckner (= Württembergische Geschichts-Quellen XXV), Stuttgart/Köln 1956, verzeichnen ihn nicht. Dagegen scheint die Nachricht über den Orgelneubau in Eßlingen (in der dem Bischof von Speyer unterstehenden Pfarrkirche St. Dionys) auf eine im Stadtarchiv Eßlingen überlieferte Nachricht zurückzugehen, nach der sich am 1. Januar 1565 Hans Ror dafür einsetzt, daß die vom Orgelbauer Pallus gearbeitete und nicht fertiggestellte Orgel von dem Fuggerorganisten vervollständigt wird (Stadtarchiv Eßlingen, Fasz. 136 nr. 24; vgl. dazu auch K. Kotterba: *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber*, Diss. Freiburg/Br. 1958, maschinenschriftlich, S. 34, die allerdings den Meister nicht identifiziert). Da Liebleben nach Angaben des Stadtarchivs Heilbronn 1567 starb, ist die Unterbrechung am Orgelbau möglicherweise mit einer vorausgegangenen schwereren Erkrankung in Verbindung zu bringen. (Für Auskünfte und bereitwilligst angefertigte Exzerpte sei den Herren des Stadtarchivs in Heilbronn herzlich gedankt.)

#### Lilienbaum, Stefan

Über ihn handelt ausführlich A. Gotttron: *Beiträge zur Mainzer Musikgeschichte*, (VIII. Folge, Stefan Lilienbaum, ein Mainzer Domvikar und Orgelbauer im 16. Jahrhundert, in: Mainzer Zeitschrift 50, 1955, 80–81). Danach ergibt sich zu seinem Leben und Wirken Folgendes:

Tag, Jahr und Ort der Geburt unbekannt. Am 1. Oktober 1528 war er bereits Altarist am St. Georgs-Altar in Steinheim/Main und einigte sich mit Heinrich Richter über Kanonikat und Präbende an St. Stefan in Mainz. Am 24. Oktober bat er um die erledigte Domvikarie St. Nazarii, 1529 wurde er *censuarius extra* und legte am 11. Dezember 1538 Rechnung über seine Amtsführung ab. 1539 führte er das *Registrum censuum fabricae* der Stefanskirche und optierte 1540 um einen Weinberg in Kostheim.

Am 20. September 1541 erhielt er einen Urlaub von acht bis zehn Wochen in Geschäften des Erzbischofs Kardinal Albrecht. Er wurde offenbar entsandt, um den Abtransport der Orgel des Stiftes Halle/S. nach Magdeburg zu verhindern. Nach Mainz zurückgekehrt, reparierte er das Positiv im Stefansstift, dessen Lade durch den Schreiner Burkhard erneuert wurde.

Am 17. September 1545 beschloß das Domkapitel die Reparatur der Domorgel (1502 erbaut, später von Tugi und Jakob von Horb repariert). Aber erst im Frühjahr 1546, nachdem Lilienbaum das kleine Werk im Eisernen Chor repariert hatte, erhielt er (19. März) den Auftrag, die große Domorgel zu reparieren. Es kann sich dabei um keine große und sehr wichtige Reparatur gehandelt haben, denn im Juli 1546 erbittet und erhält Lilienbaum Urlaub, um die Orgel beim Grafen Günther von Schwarzburg aufzurichten. Er hatte sie offenbar in Mainz gebaut, denn der kurz berechnete Urlaub wird im August um einen (!) Monat verlängert, dabei zugleich Sondershausen als sein Aufenthaltsort genannt.

Die kleine Orgel, die Michael Prätorius in Sondershausen zu Beginn des 17. Jahrhunderts gesehen hat (*Syntagma musicum*, 2. Teil: *De Organographia*, NA von W. Gurlitt, Kassel 1921, 198: „ein sehr fein Orgelwercklein gesehen, welches gar subtil sauber und kleinlich in Gestalt eines kleinen Schöpleins oder Contors gearbeitet war, also daß man nimmermehr vermeinen sollte, daß soviel Stimmen darin vorhanden sein könnten“), stammte demnach von Stefan Lilienbaum. Die Disposition, nach Prätorius, war folgende:

## Oberes Klavier

Regal 8'  
 Gedackt Liebl. 4'  
 Prinzipal 2'  
 Oktav 1'  
 Zimbel  
 Vogelgesang

## Pedal

Subbaß 8'  
 Posaune 8'  
 Gedackt 4'  
 Prinzipal 2'  
 Schweizer bässlein (1')  
 und Trommel, Tremulant und andere  
 extraordinari Stimmen

## Unteres Klavier

Quintaden oder Nachthorn Liebl. 4'  
 Klein gedackt 2'  
 Zimbel

Im Oktober war Lilienbaum offenbar wieder in Mainz und arbeitete an der großen Domorgel, denn am 29. Oktober 1546 erhielt er für seither geleistete Arbeit 10 fl. Am 20. Dezember 1546 war die Reparatur beendet. Die Bemalung des Werks erfolgte im Sommer 1547 durch Meister Georg.

Am 7. Juli 1556 wurde Lilienbaum daran erinnert, daß er sich verpflichtet habe, das neue Werk (wohl in Sondershausen) auf seine Kosten zu reparieren, worauf er behauptete, sich darauf nicht besinnen zu können. In diesem Zusammenhang wird er Organist genannt, worüber sich Gottron wundert und meint, daß er vielleicht als soldher in Mainz ausgeholfen habe, als ein Interregnum zwischen der Entlassung des Organisten Wendel Nadel und der Neuverpflichtung von Johann Gertringer (9. Mai 1554) entstand. Das ist natürlich möglich, aber nicht unbedingt zwingend. Die Bezeichnungen Organist, Orgelmacher und Orgelbauer wurden damals weitestgehend synonym verwandt. Außerdem (vgl. den Beitrag Gertringer) wurde Gertringer bereits 1539 nach Mainz verpflichtet, wenn vielleicht auch als Hoforganist des Erzbischofs Kardinal Albrecht, also zu einer Zeit, da Nadel die Brumann-Nachfolge noch nicht angetreten hatte (vgl. auch unter Nadel).

Am 8. März 1556 erhielt Lilienbaum einen Urlaub von vier Monaten, um das neue Orgelwerk in Worms aufzustellen. Am 2. April 1557 mahnte das Domkapitel Worms deswegen erneut das Mainzer Domkapitel. Da (lt. Auskunft des StA Darmstadt) die Protokolle des Domkapitels Worms nicht mehr vorhanden sind, läßt sich nicht entscheiden, ob Lilienbaum aus unbekanntem Gründen den Urlaub noch nicht antreten konnte oder ob er das Werk errichtete und es kurz danach schadhaft war oder ob es sich schließlich um zwei ganz verschiedene Werke in Worms handelte.

Am 20. August 1558 reichte Lilienbaum beim Erzbischof ein Gesuch um Altareinkünfte ein. Am 24. Dezember 1560 ist er gestorben. Sein Grab befindet sich im Domkreuzgang. Darauf (F. Arens: *Mainzer Inschriften* No. 448) folgender Nachruf:

*Lilia cui dederant vivo cognomen et arbor  
 Presbyter hic Stephanus sorte volente cubat.  
 Jugiter Artifices quosvis fovisse solebat,  
 Organaque artificii sacra parare manu.  
 Nunc vice quo versa Chorus illi psallet ovetque  
 Angelicus, Christum, lector amice, roga.  
 Obiit 24. Decembris Anno 1560.*

Ob Lilienbaum einer Familie angehörte, die mit dem Organisten Louis Leliboom, der 1443 in Mecheln amtierte (V. Doorslaer: *Jubes et Maitrises*, 68—70), verwandt war, konnte noch nicht geklärt werden. (Wird fortgesetzt)

## Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

581

(8. Fortsetzung)<sup>16</sup>

**Der lustige Schuster**, oder der zweyte Theil vom Teufel ist los. Eine komische Oper in drey Aufzuegen.

[C. F. Weisse], Komische Opern, Leipzig 1772, Dyckische Buchhandlung, t. II. p. [145]—272, 9 x 15,5 cm.

Die Komponisten Johann Standfuß und J. A. Hiller sind nicht erwähnt.

Loewenberg 1759.

18 190/2

582

**Der lustige Schuster**, oder der zweyte Theil vom Teufel ist los. Eine komische Oper in drey Aufzuegen.

Komische Opern von C. F. Weisse, Carlsruhe 1778, Schmieder, 2. Teil, p. [105]—194, 10 x 17,4 cm.

Die Komponisten Johann Standfuß und J. A. Hiller sind nicht erwähnt.

Loewenberg 1759, Sonneck 109.

18 650

583

**Das Lustlager**. Ein Singspiel in zwei Aufzuegen. Die Musik ist von Herrn Doktor Schuhbauer dem Verfasser der Dorfdeputirten.

Muenchen, 1784. bei Johann Baptist Strobl.

78 p., 10,3 x 17,3 cm.

Text von Franz Joseph Marius von Babo (nicht erwähnt).

Sonneck 709.

18 565

584

**MADAME PROLOGUE**, PROLOGUE EN PROSE ET EN VAUDEVILLES, SUIVI D'UN PROVERBE-COMÉDIE.

Théâtre de Société, t. i, La Haye 1777, Gueffier, p. [329]—360, 9,5 x 16,7 cm.

Mit Melodien im Text. Verfasser (Charles Collé) nicht erwähnt.

14 204/1

**Das Maedchen von Fraskati**. *Siehe* La Frascatana.

585

**MAGNA GLORIA DOMUS NOVISSIMAE**, PLUSQUAM PRIMAE SIVE ECCLESIA NOVA CELEBERRIMAE & ANTIQUISSIMAE ABBATIAE SCHWARZACENSIS ORDINIS S. BENEDICTI MAJORI GLORIA & HONORE CORONATA, QUANDO REVERENDISSIMUS AC CELSISSIMUS S.R.I. PRINCEPS AC DOMINUS, D. FRIDERICUS CAROLUS DEI GRATIA EPISCOPUS BAMBERGENSIS, & WIRCEBURGENSIS, FRANCIAE ORIENTALIS DUX &c. &c. DOMINUS NOSTER CLEMENTISSIMUS, MEMORATAM ECCLESIAM RITU SOLENNI CONSECRABAT Sexto Idus Septembris Anno MDCCXLIII. SUMMAM HANC PRINCIPALEM GRATIAM IN ORATORIO MUSICO GRATULANTE SIBI ABBATIA SCHWARZACENSIS.

WIRCEBURGI, Typis Joannis Jacobi Christophori Kleyer, Univ. Typogr.

[15] p., 16,1 x 20,3 cm.

Zwei Teile. Widmung. Komponist nicht erwähnt.

19 218

<sup>16</sup> Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und S. 487 ff., Jahrg. XI, S. 54 ff., 168 ff., 321 ff. und 462 ff. sowie Jahrg. XII, S. 60 ff. und S. 161 ff.

586

**LES MAL-ASSORTIS.** COMEDIE EN DEUX ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur du F<sup>xx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le trentième de May 1693.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iv, p. 349—392, 1 Kupfer von Desrochers, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Dufresny. Die Melodien am Schluß des Stückes. Komponist nicht erwähnt. 15 596/4

587

**LES MAL-ASSORTIS.** COMEDIE EN DEUX ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur du F<sup>xx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le trentième de May 1693.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iv, p. 267—301, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Dufresny. Die Melodien am Schluß des Bandes. 14 208/4

588

**Manasses** Koenig von Juda, ein Singspiel. **Anysis** Koenig von Egypten, eine prosaische Zwischenhandlung zu höchsten Ehren Seiner hochfürstlichen Gnaden des Hochwürdigsten, des H. R. Reiches Fürsten Ludwig Joseph, Bischofes zu Freysing aus dem Reichsfreyherrlichen Geschlechte von Welden, von Hochaltigen, und Laubheim ec., ec. Ihres gnaedigsten Landsfürsten, und Herrn, Herrn von den benedictinischen Musen auf dem Theater des hochfürstlichen Lyceums vorgestellt den 5. und 6. des Herbstmonaths im Jahre 1781.

Freysing, gedruckt bey Franz Singer, hochfürstl. bischoefl. Hofbuchdrucker.

39 p., 10,2 x 17 cm.

Drei Akte. Inhaltsangabe. Name des Komponisten Johann Nepomuk Peyerl. Rollenbesetzung. 13 228

589

**Der Mann von Vierzig in Windeln.** Eine komische Operette in vier Aufzuegen.

Leipzig, bey Johann Samuel Heinsius und Sohn. 1793.

136 p., 10,1 x 16,6 cm.

Vorbericht. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt. 16 245

590

**LE MARCHAND DUPPÉ,** COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur D<sup>xxx</sup> & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hostel de Bourgogne, le premier Septembre 1688.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. ii, p. 203—274, 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Fatouville (?). Komponist u. Melodien nicht angegeben. 15 596/2

591

**LE MARCHAND DUPPÉ,** COMEDIE EN TROIS ACTES. MISE AU THEATRE Par Monsieur D<sup>xxxx</sup> Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le premier Septembre 1688.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. ii, p. [155]—209, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Text von Fatouville (?). Komponist u. Melodien nicht angegeben. 14 208/2

592

**LE MARI PRÉFÉRÉ.** PIECE D'UN ACTE. Par Mr LE S<sup>xx</sup>. Représentée à la Foire St. Laurent. 1736.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. IX, p. [363]—420, 9,5 x 16,4 cm.  
Text von Le Sage. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.  
Sonneck 726. R 408/9

**Le mariage de Figaro.** *Siehe* La folle journée.

593

**LE MARIAGE DE RAGONDE ET DE COLIN, OU LA VEILLÉE DE VILLAGE,** Divertissement en Musique.

Oeuvres de Monsieur Destouches, Nouv. édition, t. iii, Amsterdam u. Leipzig 1755, Arkstée & Merkus, p. [483]—504, 8 x 13 cm.  
Drei Intermedes, Lettre à Monsieur Tanevot mit dem Namen des Komponisten Jean Joseph Mouret. Text von Philippe Néricault Destouches. 14 215/2

594

**LE MARIAGE DU CAPRICE ET DE LA FOLIE.** PIECE D'UN ACTE. Par M<sup>xx</sup> Représentée pour la première fois à la Foire Saint Laurent 1724. Et remise au Théâtre en 1730.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VIII, p. [185]—238, 1 Kupfer nach Bonnard von J. B. Scotin, 9,5 x 16,4 cm.  
Text von Alexis Piron. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.  
Sonneck 726. R 408/8

595

**LE MARIAGE IN EXTREMIS,** COMÉDIE EN UN ACTE ET EN VERS; Représentée, pour la première fois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mardi 5 Novembre 1782.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. ii, London 1785, p. [155]—186, 7,3 x 11,8 cm.  
Text von de Piis und Barrée. 977/2

596

**LE MARIAGE PAR ESCALADE,** OPERA-COMIQUE, A L'OCCASION DE LA PRISE DU PORT-MAHON, REPRESENTÉ pour la première fois sur le Théâtre de l'OPERA-COMIQUE, le Samedi 11 Septembre 1756. NOUVELLE EDITION, Augmentée de Couplets qui avoient été retranchés, & de Vaudevilles.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. viii, 56 p., 11,3 x 17,8 cm.  
Ein Akt. Avertissement. Widmung. Text in Vaudevilles. p. 49—56: Melodien. Verfaßt unter Mitarbeit von Piron. Komponist nicht erwähnt.  
Sonneck 727. 15 433/8

597

**LES MARIAGES DE CANADA** PIECE D'UN ACTE. Par Mr. LE S<sup>xx</sup>. Représentée à la Foire S. Laurent. 1734.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. IX, p. [299]—362, 9,5 x 16,4 cm.  
Text von Le Sage. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.  
Sonneck 891. R 408/9

**Il marito giocatore e la moglie bacchettona.** *Siehe* Baicco et Serpilla.

598

**IL MARTIRIO DI S. FERMINA VERGINE** ORATORIO Posto in Musica dal Sig. Angelo Massarotti Maestro di Cappella della Chiesa Cattedrale di Camerino.

IN ANCONA. Per Nicola Bellelli Stampator Camerale, Vescovale, e del S. Ufficio.

12 p., 14 x 19,5 cm.

Zwei Teile. Argomento. Verfasser nicht erwähnt.

17 049

599

**MASAGNIELLO FURIOSO.** Oder: Die Neapolitanische Fischer-Empörung. Musicalisches Schau-Spiel.

Barth. Feind's Deutsche Gedichte, Stade 1708, Hinrich Brummer, p. [251]—320, 1 farbiges Kupfer (unsign.), 9,7 x 17 cm.

Drei Akte, Vorbericht. Musik von Reinhard Keiser (nicht erwähnt).

Loewenberg 1706. Sonneck 736.

R 302

600

**LA MATINÉE ET LA VEILLÉE VILLAGEOISES, OU LE SABOT PERDU, DIVERTISSEMENT** En deux Actes et en Vaudevilles; Représenté, pour la première fois, à Paris, le Mardi 27 Mars 1781; et à Marly, devant LEURS MAJESTÉS, le Vendredi 27 Avril suivant, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. i, London 1785, p. [229]—272, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré.

977/1

601

**IL MAVRIZIO** DRAMA MUSICALE Da Rappresentarsi nella Città di Liorno L'Anno 1691. CONSACRATO AL SERENISSIMO PRINCIPE DI TOSCANA.

IN LVCCA, Per i Marescandoli Con Lic. de' Sup. 13. Gennaro 1691.

71 p., 7,4 x 13,5 cm.

Drei Akte. Widmung, 10. Dezember 1691. Istoria. Bemerkung für den Leser mit dem Namen des Komponisten Domenico Gabrieli. Szenarium. Der Name des Verfassers, Adriano Morselli, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1687.

17 237

602

**LE MAUVAIS PLAISANT, OU LE DROLE DE CORPS, OPÉRA-COMIQUE. EN UN ACTE,** Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra Comique de la Foire S. Laurent, le Mercredi 17 Août 1757.

Vadé, Oeuvres, t. iii, La Haye 1785, Gosse, p. [81]—134, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Prosa und Vaudevilles. p. 130 ff. Melodien.

Vgl. Sonneck 744.

19 814/3

603

**Der May.** Eine musikalische Idylle.

Berlin, 1764. Bey George Ludewig Winter.

[8] p., 12 x 17 cm.

Komponist nicht erwähnt.

18 454

604

**Medea,** ein mit Musik vermishtes Drama.

Muenchen, gedruckt 1779.

19 p., 9,3 x 15,6 cm.

Ein Akt. Weder der Verfasser, Gotter, noch der Komponist, Georg Benda, erwähnt.

Loewenberg 1775.

17 578

605

**MEDÉE ET JASON.** Représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 28. May 1727.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, t. iv, Paris 1731—1738 (1. Aufl.), Briasson, p. [91]—138, 9,5 x 16,5 cm.

Ein Akt. Text von Dominique, Lelio fils und Romagnesi. Melodien in t. III. Parodie auf das gleichnamige Werk von Salomon.

Loewenberg 1713.

17 961/4

606

**MEDÉE ET JASON,** Ballet héroïque. Représenté sur le Théâtre de l'Opera, l'Année 1773. Composé par Mr. REGNAUD, Maître de Danse de la Cour. Premier Danseur, & Maître des Ballets de S.A.S.Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse &c. &c. &c.

La Musique est de Mr RODOLPHE, Musicien de S.A.S.Mgr. le PRINCE de Conti.

Imprimé chez J. F. ESTIENNE, 1773.

12 p., 17 x 19,9 cm.

Rollenbesetzung.

17 748

607

**LA MERE JALOUSE.** PIECE EN UN ACTE. Représentée à la Foire S. Laurent. 1732.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [123]—167, 1 Kupfer (unsign.), 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 754.

R 408/10

608

**LA MERE RIVALE; PARADE.**

Théâtre des Boulevards, t. iii, Mahon 1756, Langlois, p. [139]—176, 9,5 x 16,2 cm.

p. 172 ff.: Divertissement. Verfasser [de Beauchamps?] nicht erwähnt.

14 203/3

609

**MERIDE E SELINUNTE.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iii, p. 345—438, 12 x 18,5 cm.

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

Allacci 899, Loewenberg 1721. Sonneck 755.

15 881/3

610

**MEROPE.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. i, p. [81]—171, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Gasparini 1711.

Vgl. Allacci 525, vgl. Loewenberg 1719, Sonneck 755.

15 881

611

**MEZZETIN GRAND SOPHY DE PERSE.** COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur Delosme de Montchenay, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hostel de Bourgogne, le dixième de Juillet 1689.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. ii, p. 406—458, 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist und Melodien nicht angegeben.

15 596/2

612

**MEZZETIN GRAND SOPHY DE PERSE.** COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE Par Mr. Delosme de Monchenay, Et représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le dixième de Juillet 1689.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. ii, p. [315]—359, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Komponist und Melodien nicht angegeben.

14 208/2

613

**Die Mildigkeit des Titus.** Ein Sing-Spiel, welches zu Anfang der winterlichen Lustbarkeit im Jahr 1765. auf hoehcsten Befehl Seiner zu Wuerttemberg Regierenden Herzoglichen Durchlaucht auf dem Herzoglichen Schau-Platz in Ludwigsburg aufgefuehrt werden soll. Die Poesie ist von Herrn Abt Metastasius, Kayserl. Poeten. Die Music hat Herr Nicolaus Jomelli, wuerklich Herzogl. Music-Director und Ober-Capellmeister verfertigt. Die Taenze hingegen Herr Johann Georg Noverre, Director und Ballet-Meister verfaßt und eingerichtet, und Die Veraenderungen des Schaugueruests sind von der Erfindung des Herrn Innocentius Colomba, Herzogl. Theatral-Architects.

gedruckt bey dem Hof- und Canzley-Buchdrucker Christoph Friedrich Cotta.

Drei Akte. Deutsch-ital. Text. Ital. Titelseite fehlt. Argomento, Rollenbesetzung, Szenario.

---

**Die Mildigkeit des Titus.** *Siehe auch* La clemenza di Tito.

614

**LE MILICIEN,** COMÉDIE EN UN ACTE, MESLÉE D'ARIETTES; Par M. ANSEAUME. Représentée pour la premiere fois à Versailles devant Leurs Majestés, le 29 Décembre 1762, & à Paris sur le Théâtre de la Comédie Italienne le i Janvier 1763.

A PARIS, Chez DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques, au-dessous de la Fontaine Saint Benoît, au Temple du Goût. 1768.

71 p., 9 x 15,7. (Sammelband.)

Rollenbesetzung. Der Komponist, Duni, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1762.

17 458

615

**MITRIDATE.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. v, p. [95]—196, 12 x 18,5 cm.

Vier Akte, Licenza, Argomento. Komponist ist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Bioni.

Allacci 900. Sonneck 764.

15 881/5

616

Musiktext zu der Operette: **Mit Schaden wird man klug.**

1789.

16 p., 10 x 16,4 cm.

Zwei Akte. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

18 579

617

**LA MODE.** Comedie Française, en un Acte, avec un Prologue. Représentée le 21 May 1719.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 112—117, 9,5 x 16,7 cm.  
Nur Argument sowie Gesangseinlagen (Texte). Der Verfasser, Louis Fuzelier, ist  
nicht erwähnt. Das Werk enthält Divertissements. Diente als Prologue des Stückes  
„L'Amour Maître de langue“.

14 199/1

618

**LES MOISSONNEURS**, COMÉDIE EN TROIS ACTES ET EN VERS, MESLÉE D'ARIETTES;  
DEDIÉE A MONSIEUR LE DUC DE CHOISEUL. Représentée pour la première fois  
par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 27 Janvier 1763. Par M. FAVART. La  
Musique est de M. DUNI.

A PARIS, Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue Saint-Jacques, au Temple du Goût.  
M.DCC.LXVIII. Avec Approbation & Privilège du Roi.

88 p., 12,2 x 19 cm.

Avertissement, Rollenbesetzung. p. 86 Melodie „Rustaut et Nicole“.

Loewenberg 1768.

16 184

619

**LES MOMIES D'EGYPTE**. COMEDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Messieurs Reg-  
nard, & du F<sup>xx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy  
dans leur Hostel de Bourgogne, le 19. de Mars 1696.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. vi, p. 327—360,  
1 Kupfer nach Dolivet von Desrochers, 9,3 x 15,9 cm.

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

15 596/6

620

**Les MOMIES D'EGYPTE**. COMEDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Messieurs Reg-  
nard, & du F<sup>xxx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy  
dans leur Hostel de Bourgogne, le 19. de Mars 1696.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. vi, p. [269]—  
296 (incl. Front.), 9,5 x 15,7 cm.

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

14 208/6

621

**MOMUS EXILÉ**. Critique du Ballet des Elemens. Représentée pour la première fois par les  
Comédiens Italiens ordinaires du Roy, le 25. Juin 1725.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, t. ii, Paris 1731, Briasson, p. [253]—300,  
9,5 x 16,5 cm.

Ein Akt. Text von Fuzelier. Die Melodien am Schluß des Bandes. Parodie des Balletts  
„Les élémens“ von Lalande und Destouches.

Vgl. Sonneck 427.

17 961/2

622

**LA MONARCHIA LATINA TRIONFANTE**. Festa Musicale In Applauso del felicissimo  
NATALE DEL SERENISS: GIOSEFFO ARCIDUCA D'AUSTRIA, FIGLIO DELLE AUGU-  
STISS: MAESTA' DI LEOPOLDO IMPERATORE, ET ELEONORA, MADDALENA,  
TERESA IMPERATRICE, NATA PRENCIPessa DI NEOBURGO. Alle Medesime M. M.  
Consacrata. Posta in Musica dal S. r ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche  
Teatrali di S. M. C. & M. di Cap. della M. tà dell' Imp: ce ELEONORA. Con l'Arie per 10  
Combattimento, e per 10 Balletto, del S. r GIO: ENRICO SMELZER, V. M. di Cap. di S.  
M. C.

IN VIENNA D'AVSTRIA, Per Gio: Christoforo Cosmerovio, Stampatore di S. M. C. Anno 1678.

[54] p., 7 Tafeln nach L. Burnacini von Matthaео Kusel (Titelkupfer fehlt), 19 x 27 cm. Zwei Akte, Widmung des Textdichters Nicolo Minato (Wien, 10. Oktober 1678), Vorwort, Argomento, Szenarium, „Machine“, „Attioni et Apparenze“. Musik wie angegeben von Draghi, Ballettmusik von J. H. Schmelzer.  
Allacci 535, Biach-Schiffmann 118 ff. 40 R 113

623

**LE MONDE RENVERSÉ.** Piéce d'un Acte. Par Mrs. le S<sup>xx</sup>. & D'Or<sup>xx</sup>. Sur le Plan de M. de la F. Représentée à la Foire de Saint Laurent 1718.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. iii, p. [201]—267, 1 Kupfer nach Bonnart 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 771. R 408/3

**Das Mondenreich.** Vgl. Piccinnis Il regno della luna.

**Il mondo della luna.** *Siehe* Die Welt im Monde.

624

**IL MONDO FESTEGGIANTE.** BALLETO A CAVALLO FATTO NEL TEATRO congiunto al Palazzo del Sereniss. GRAN DVCA, PER LE REALI NOZZE De' Serenissimi Principi COSIMO TERZO DI TOSCANA, E MARGHERITA LVISA D'ORLEANS.

In Firenze, nella Stamperia di S. A. S. 1661. Con licenza de' Superiori.

66 p., 1 Tafel von Stefano della Bella, Entwürfe von F. Tacca (Tafel 2 u. 3 fehlen).  
14,5 x 20,4 cm.  
Dichtung von G. A. Moniglia. Musik von D. Anglesi.  
Allacci 536, Vinet 614, Wotquenne 96. R 55

625

**IL MONDO FESTEGGIANTE BALLETO A CAVALLO FATTO NEL TEATRO** Congiunto al Palazzo del Serenissimo GRANDVCA PER LE REALI NOZZE DE' SERENISSIMI PRINCIPI COSIMO TERZO DI TOSCANA E MARGHERITA LVISA D'ORLEANS.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, Firenze 1689, Vangelisti, parte prima, p. [257]—297, 18 x 24,9 cm.  
Musik von Domenico Anglesi.  
Allacci 536. Sonneck 773. 40 R 31/1

626

**LA MORT D'AGAMEMNON,** Ballet Héroique, En trois Actes. Composé par le Sieur REGNAUD, Maître de Danse de la Cour & des Ballets de S. A. S. Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse &c. &c. La Musique est de differens Auteurs.

Imprimé chez J. F. ESTIENNE, 1774.

16 p., 17,4 x 20,2 cm.  
Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. 17761

**La mort d'Eurite.** *Siehe* Telephe et Ismeni.

(Wird fortgesetzt)

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Ein spätmittelalterliches Alleluja

VON EWALD JAMMERS, HEIDELBERG

Al - le - - - lu - ja

(ja)

A - - - ve

be - ne - - dic - ta Ma - ri - - - a,

Je - su Chri - stí Ma - ter et fi - - lí - a,

flos pu - do - - - rís,

fons dul - co - - - rís, - rís ?

dos a - mo - - - rís.

O Ma - ri - a, cae - lí vi - a, vír - go can - dens lí - lí - um

stel - la ma - rís ap - pel - la - rís, o - ra tu - um fi - - lí - um.

Sí - dus splen - do - - - rís,

Ma - ter sal - va - - - to - - - - rís.

Tu díg - na - re de - pre - ca - re, vír - go ma - ter, fi - lí - um

Ne de-mer-gat, sed ab-ster-gat la-bem prorsus cri - mí - num. -  
 - - - - Ma - rí - a  
 om - ní - ple-na gra - - - - - tí - a.

Das ist ein beliebtes Alleluja, besser: eine beliebte Alleluja-Melodie, der manche Texte unterlegt wurden. Gewählt wurde für diese Studie der Marien-Text „*Ave benedicta*“. Aber was sind das für ein Text und was für eine Melodie? Kein Psalmentext, der uns sofort in die Welt des biblischen Glaubens, der alten Kirche versetzen würde, sondern Verse, Reime, und Reime auch außerhalb der Verse. Zwar erklingt noch das alte Jubelwort *Alleluja*, dann aber folgen Ehrentitel Mariens, gewissermaßen ein poetisches Gegenstück zu dem Bilde der „schönen Maria“, wie es die bildende Kunst der Zeit liebte — und dann versifizierte Bitten der Sänger, der Gemeinde mit ihrer Sündennot. Das ist sozusagen ein Text, der verschiedene Ebenen überblickt. Und was will diese Musik dabei, der „*ornamental reich verzierte Vers des Vorsängers*“, in dem die „*volkstümlichen zweireihigen Strophen als Tropen eingelassen*“ sind, um einige Angaben aus dem vorzüglichen, bisweilen aber auch zum Widerspruch auffordernden *Alleluja*-Artikel Stäbleins in MGG zu zitieren<sup>1</sup>?

Ich möchte diese Frage zu beantworten versuchen, indem ich zunächst mit einer Erörterung beginne, die angesichts der oben aufgezeichneten Melodie abstrus und abwegig scheint: ob im mittelalterlichen Choral Takte gezählt worden sind. Diese Frage geht nach zwei Punkten: ob gezählt worden ist — und ob es Takte oder doch ähnliche Dinge gegeben hat, die also gezählt wurden. Die Rolle des Zählens ist einigermaßen leicht zu prüfen, wofern es Takte gegeben hat; die Existenz von Takten aber um so schwerer. Die Frage erinnert an eine andere, die an sich viel harmloser scheint, ob die gregorianischen Töne gezählt werden dürfen: Warum soll man nicht dürfen, was man getan hat, und der Sachverhalt liegt klar: Die Existenz der Töne ist (anders als die der Takte) nicht zu bezweifeln, und die Tatsache des Zählens ist wiederum leicht zu fixieren. Freilich klingt bei dieser Frage eine unausgesprochene und unbeweisbare Behauptung mit: Wenn Töne gezählt werden, so sind sie die Bausteine der Rhythmik und also gleich lang. Die Frage nach den gezählten Takten spricht dagegen offen aus: Es wird angenommen, daß es im mittelalterlichem Choral Takte gibt. Diese These — immer wiederholt — muß langweilen, und sich mit solchen Dingen immer wieder zu befassen, erweckt den Eindruck großer Einseitigkeit. Freilich lassen sich diese Urteile auch umkehren: Die selbstverständlich werdende Gewohnheit, die Frage des Rhythmus stillschweigend als nichtexistent zu betrachten, kann zur Blindheit führen; denn der Rhythmus ist das wesentlichste Element jener Kunst, die sich wesenhaft in der Zeit vollzieht, und wenn man das Licht, das von ihm ausgeht, nicht wahrnimmt, lebt man im Dunkel. Das heißt also: Ohne bestreiten zu wollen, daß es viele Fragen neben denen des Rhythmus gibt, ist die des Rhythmus m. E. doch wieder so wichtig, daß sie den ganzen Einsatz wissenschaftlicher Arbeit verdient. Langweilig aber darf eine These nicht genannt werden, wenn sie zu neuen Erkenntnissen führt, im Gegenteil, man möchte sagen, je fruchtbarer eine These ist, um so wahrer ist sie. Wenigstens dachte Goethe so. Die vorliegende Studie möchte sich also zunächst mit der Rhythmik des Alleluja „*Ave benedicta Maria*“ befassen, das Stäblein als Beispiel in dem genannten Artikel bringt. Er bringt keine Quellenangaben, da es weitverbreitet sei, keine Zeitbestimmung, außer

<sup>1</sup> MGG I/1949; Spalte 347/348 unser Alleluja als Beispiel für das Spätmittelalter.

der, daß es spätmittelalterlich sei. Ort und Zeit der Entstehung zu eruieren, wäre gewiß eine lohnende Aufgabe; welche Kräfte bei der Ausbildung und Verbreitung so beliebter Melodien wirksam waren, das festzustellen, wäre wichtig, oder wie sich die tropierenden, volkstümlich schlichten Strophen zum ornamental reichverzierten Versus des Solosängers verhielten, auch das dürfte — nachdem nun diese wichtige Gliederung bereits klargestellt ist — im einzelnen erörtert werden müssen. Aber daß von dem alten Alleluja sich dieses „spätmittelalterliche“ auch durch seine rhythmische Gestalt trennt, das sollte auch gesehen werden; denn zweifellos hat auch es eine Gestalt, und sie muß so gewesen sein, daß es ihretwegen beliebt war — sie wird für ihre Zeit aussagen können.

Im Alleluja befinden sich also „volkstümliche“ zweireihige Strophen.

*O Maria / caeli via / virgo candens lilium.  
Stella maris / appellaris / ora tuum filium.*

Die Strophe besteht aus vier Kurzzeilen, deren erste und dritte durch Binnenreim in zwei Hälften zerlegt werden, oder besser: sie besteht aus zwei Langzeilen mit je drei Gliedern zu zwei, zwei und vier Hebungen. Textlich folgen sich in ihr regelmäßig Hebung und Senkung. Musikalisch entspricht jeder Silbe ein Ton — bis auf die elfte beider Langzeilen, die letzte der ersten und die drittletzte der zweiten Langzeile: die elfte Silbe enthält zwei Töne; jene letzte sechs, diese drittletzte drei. Gibt man aber der Silbe einen Ton, so führt das bei der Regelmäßigkeit von Hebung und Senkung zu einem scharf ausgeprägten Rhythmus, der dann auch bei der 11. Silbe nicht unterbrochen werden kann: Der „Takt“, fünfmal vollzogen, hat ein Existenzrecht gewonnen: Man wird die zwei Töne als Unterteilung singen — und man wird auch die Töne der letzten Silben zwar nicht als Unterteilung in den Takt pressen, aber doch den Wechsel von Hebung und Senkung in ihnen fortklingen lassen, auch wenn die Textierung als Unterlage für diesen Wechsel fehlt; d. h. der Rhythmus dieser Tropen ist im wesentlichen klar: es ist ein kräftiger Takt. Ob ein Zweier- oder Dreiertakt, ist schwer auszumachen. Es wird sich aber später ein Zusammenhang aufweisen lassen, der einen Dreiertakt bevorzugen läßt.

Die übrigen „melismenreichen“ Teile sind nicht so leicht zu verstehen. Indessen hilft auch hier der Text. Der Versus ist durch die Reime des Textes geordnet — allerdings nicht in glatte Verse wie die Tropen; vielmehr schwankt die Zahl der Silben für jeden gereimten Abschnitt:

*Ave benedicta Maria* = neun Silben  
*Jesu Christi mater et filia* = zehn Silben  
*Flos pudoris, fons dulcoris, dos amoris* = dreimal je vier Silben  
*Sidus splendoris* = fünf Silben  
*Mater salvatoris* = sechs Silben

Durch den Wortakzent, aber auch durch die Melismen selber, entsteht eine gewisse Gliederung.

A-	= 8 Töne	= 2.4
ve	= 1 Ton	
bene-	= 3 + 1	= 4
dicta Ma-	= 1 + 6 + 1	= 2.4
ri-	= 1	= 1
a	= 1	= 1
Jesu	= 1 + 2	= 3
Christi	= 2 + 1	= 3
mater et	= 1 + 1 + 1	= 3
fili-	= 3 + 1	= 4
a	= 1	= 1

{	<i>flos pu-</i>	= 5 + 1	= 4 + 2
	<i>do-</i>	= 6	= 4 + 2
	<i>ris</i>	= 3	= 3
{	<i>fons dul-</i>	= 1 + 3	= 4
	<i>co-</i>	= 7	= 4 + 3
	<i>ris</i>	= 1	= 1
{	<i>dos a-</i>	= 1 + 1	= 2
	<i>mo-</i>	= 3	= 3
	<i>ris</i>	= 3	= 3
{	<i>Sidus splen-</i>	= 1 + 1 + 1	= 3
	<i>do-</i>	= 11	= 2.4
	<i>ris</i>	= 1	= 1
{	<i>mater sal-</i>	= 1 + 1 + 1	= 3
	<i>va-</i>	= 4	= 4
	<i>to-</i>	= 7	= 4
	<i>ris</i>	= 1	= 1

Die Gliederung entbehrt nicht der Regelmäßigkeit.

1. Die Schlußsilben der Worte oder Wortgruppen besitzen eine oder drei Töne. Die Bewegung der Musik ist offensichtlich zu Ende, und es geziemt sich, diese Töne lang vorzutragen. Tonal handelt es sich bei diesen Schlußtönen stets um die Tonika *F*; es wird also wirklich ein Schluß gebildet.

2. Die Verteilung der Töne auf die übrigen Silben ergibt überwiegend vier Töne je Silbe oder ein Mehrfaches von vier Tönen, daneben allerdings noch einige Dreier-, seltener Zweiergruppen. Die Dreiergruppen befinden sich meist zu Anfang der Wörter, wobei der erste Ton gedehnt erscheint, d. h. als  $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$ , wenn man den übrigen Tönen den Normalwert von  $\downarrow$  gibt. So bei „*Je-su, ma-ter et, dos a-*“ (hier ist auch die zweite Silbe gedehnt) „*Si-dus splen-*“, „*ma-ter sal-*“. Hinzufügt werden können die Bivirgen, die die Melismen des *Alleluja* und das *Ave* eröffnen; sie schreiben die Dehnung aus. Das ist bei den Melismen notwendiger als bei den Silben mit einem Ton; das Melisma dehnt an sich bereits die Silbe, und es muß daher eigens angezeigt werden, daß der erste Ton des Melismas die doppelte Länge hat. Solche Dehnungen der Anfangstöne lassen sich mit vielen Beispielen belegen. Ich möchte hier auf deutsche Lieder der Zeit um 1400, also einigermaßen gleichzeitige mittelalterliche Lieder hinweisen<sup>2</sup>. Doch läßt sich dieser Rhythmus zurückverfolgen — über Sequenzen und Tropen bis zu den *Ritmi* der Karolingerzeit, die häufig so beginnen:  $\diagdown \diagup \times$ <sup>3</sup>.

Außerdem befinden sich drei- oder zweitönige Gruppen vor der Schlußsilbe: „*pudoris*“, „*dulcoris*“, „*amoris*“, „*splendoris*“, „*salvatoris*“, sie bekunden also wiederum Gesetzmäßigkeit und einen nach solcher Regelmäßigkeit verlangenden Geist. Auch hier wird man Dehnung eines

<sup>2</sup> E. Jammers, *Deutsche Lieder um 1400*, in: *Acta musicologica* 28/1956, S. 28.

<sup>3</sup> Vgl. auch W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik* III/1936, S. 74—85 u. a.; ferner: E. Jammers: *Der mittelalterliche Choral* 1954, S. 46, und *Anfänge der abendländischen Musik* 1955, S. 158.



hebige Verse zu sechshebigen und andere, wie etwa Heusler, folgen ihm. Ohne diese „Regelmäßigkeit“ grundsätzlich zu akzeptieren, halte ich es doch für gestattet, diese Schlußdehnungen der Verse versuchsweise durchzuführen. Unser Alleluja hat nun — ohne solche Dehnungen — folgenden Aufbau:

$$\begin{array}{r}
 7 \\
 9 \\
 \hline
 3 + 5 + 5 \\
 5 + 4 + 5 \\
 \text{Tr. } 5 + 5 \\
 5 + 5 \\
 \text{Tr. } 5 + 5 \\
 2 + 3 + 9
 \end{array}$$

dehnt man die Schlußstelle jeder Gruppe, so ergibt sich folgender Aufbau:

$$\begin{array}{r}
 8 \\
 10 = 18 = 3 \times 6 \\
 \hline
 4 + 6 + 6 = 30 = 5 \times 6 \\
 6 + 4 + 4 \\
 \hline
 \text{Tr. } 6 + 6 = 12 = 2 \times 6 \\
 6 + 6 = 12 = 2 \times 6 \\
 \text{Tr. } 6 + 6 = 12 = 2 \times 6 \\
 \hline
 6 = 1 \times 6 \\
 4 \\
 6 = 1 \times 6
 \end{array}$$

Warum aber umfaßt die letzte Gruppe nur 16 Takte statt 18? Die Summe der Takte insgesamt beträgt 100 — und sowohl der „Fehler“ wider die Sechserregel als auch manche andere Komposition des Mittelalters bestätigen, daß ohne Zweifel diese vollkommene Zahl mit Absicht erstrebt wurde.

Diese zahlenmäßige Ordnung hat ihre Vor- und Nachgeschichte, beginnend mit dem Pythagoreismus und endend mit der zahlenmäßigen Rhythmik, wie sie für das 19. Jahrhundert vor allem H. Riemann festgelegt hat. Sie ist oft der sinnlichen Wahrnehmung nicht unmittelbar gegeben. So mußte sie auch für unser Alleluja erst rekonstruiert werden. Da erhebt sich leicht die Frage, ob sie überhaupt ästhetisch wichtig ist? Aber die Frage nach dem Schönen wird vom Menschen als einem Geist- und Sinnwesen gestellt. Die Ordnung der Musik ist mit Takt und Harmonie nicht erschöpft. Zum mindesten gilt das für das Mittelalter. Die Einteilung der Musik in die *musica mundana*, *humana* und *instrumentalis*, wie sie z. B. Aurelian von Réomé vornimmt, ist mehr als eine Spielerei oder die pythagoreische Reminiszenz eines Schriftstellers. Die Welt ist nach Zahlen geordnet und somit eine *musica mundana*. Das bedeutet, daß auch die *musica humana* zahlenmäßig geordnet sein muß, wofern sie wirklich Musik sein will. Augustinus befaßt sich in seinem Werk über die „*musica*“ ausführlich mit der göttlichen Zahlenordnung<sup>6</sup>. So dürfen wir also bei unserem Alleluja — als Beispiel für viele andere Kompositionen des Zeitalters — annehmen, daß der Komponist die Zahlenordnung mit seinem künstlerischen Willen erstrebte, damit sie seine Schöpfung zu einem Werk machte, das die göttliche Schöpfung und ihre Ordnung widerspiegelte, und wir dürfen annehmen, daß ein

<sup>6</sup> Augustinus, *De musica*, liber 6.

guter Teil eingeweihter Hörer von dieser Spiegelung wußte oder sie doch voraussetzte. Es ist das mit der Ordnung der Architektur nach „Maß und Gerechtigkeit“ in Zusammenhang zu bringen, von der die Besucher der Kirche wohl einiges ahnten, ohne doch Einzelheiten nachprüfen zu können — oder vergleichsweise mit der Anbringung von Plastiken, deren Symbolik wirksam war, auch wo man diese Bildwerke nicht sah, sondern nur noch von ihrem Vorhandensein wußte. Das hängt mit der unterschiedlichen Ästhetik der einzelnen Zeitalter zusammen. Wir musizieren zur Erbauung der Menschen, zur eigenen oder der der Mitmenschen. Das Mittelalter machte Musik zur „Erbauung“ Gottes, zu seiner Verehrung; der Komponist oder Sänger bekennt sich durch die Zahlenordnung seiner abbildenden Musik zur göttlichen Ordnung.

Der Rhythmuswechsel möge hier etwas eingehender betrachtet werden. Er war beliebt. Er war zunächst mit dem Tropus verbunden, sei es rein äußerlich, indem er mindestens syllabisch war, wo die Umgebung, die tropierte Musik, melismatisch war. Doch habe ich bereits früher auf andere Fälle verwiesen<sup>7</sup>. So trat er auch als Scheintropus auf, wie in unserem Falle, wenn meine (nicht geprüfte) Annahme zutrifft, daß der Alleluja-Vers zusammen mit diesem oder einem anderen „Tropus“-Glieder gedichtet und vertont wurde. Er trat im Minnegesang auf; so in dem religiösen Wächterliede des wilden Alexander: „*Sion trure...*“ oder bei Wolkenstein, wenn er auf melismatische Stollen scharfrhythmisierte Proporzten folgen ließ, oder in schwächerer Form bei Hugo von Montfort. Er trat im mehrstimmigen Gesang auf. Ich verweise auf die Pariser Organa, bei denen meines Wissens zuerst Handschin von straffem Rhythmus bei den Teilen sprach, die man als tropenartig bezeichnen dürfte. Als letzten Ausläufer könnte ich das Söldnerlied betrachten: „*Gott genad dem großmächtigen Kaiser frumme*“ mit dem Gegenrhythmus „*mit Pfeiffen und mit Trummen*“<sup>8</sup>. Freilich ist hier der Gegensatz der Rhythmen auf die Spitze getrieben. Der gregorianisierende Teil ist „taktlos“ geworden, psalmodisch: als ein Bild des unsoldatischen Mönches des 16. Jahrhunderts. Vom letzten Beispiel abgesehen, erklingt übrigens der straff rhythmische Teil im Dreiertakt, sowohl bei den mehrstimmigen Parallelen als auch bei Hugo von Montfort, soweit die Notierung (im 14. Jahrhundert) ihn auszudeuten vermag. Das ist Grund genug, ihn auch für unser Alleluja anzusetzen.

Ist also der Tropus mehr oder minder die Keimzelle des Rhythmuswechsels als Kompositionselement, so erhebt sich die Frage, was der Tropus denn eigentlich ist, ob wir ihn bloß als „Einschiebsel“ betrachten dürfen. Natürlich ist er das, liturgisch gesehen; aber musikalisch dürfte diese Bestimmung nicht ausreichen. Selbst seine Eigentümlichkeit, oft syllabisch zu sein, müßte genauer betrachtet werden: Sie bedeutet ein neues Verhältnis des Wortes zur Musik. Das Wort bestimmt nicht mehr, wie in den tropierten Gesängen, als Träger des Logos oder als Gefäß des Pneuma den Rhythmus als rezitativischen, antiphonalen oder melismatischen Rhythmus, sondern das Wort als Klang, als sonus, mit dem Einsatz seiner jeweiligen Silben erzeugt diesen so viel strafferen Rhythmus. Der Tropus war auch instrumental — mindestens in den meisten Fällen. Das beweisen die mehrstimmigen Beispiele zum Teil recht deutlich<sup>9</sup>, das beweist die neuemierte Aufzeichnung, die neben der textierten Melodie die gleiche Melodie textlos bringt — wie etwa in Codex Wien 1609<sup>10</sup> —, das beweisen die Berichte, die von dem Instrumentenspiel der Tropus-Komponisten Rühmliches zu sagen wissen, das beweisen die Bilder der vielen Instrumentalisten in Darstellungen kirchlicher Musik<sup>11</sup>. Der Tropus war

7 E. Jammers, *Der mittelalterliche Choral*, S. 41.

8 H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, 4/1926 I, S. 279.

9 E. Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, S. 168.

10 *Paléographie musicale* t. III/1892, Pl. 109.

11 Noch Augustinus setzt in seiner *Enarratio* zum 146. Psalm als selbstverständlich voraus, daß der Gesang der Psalmen durch Spiel der Finger ergänzt werde, und benutzt diese Tatsache zur Ermahnung der Zuhörer, das Lob Gottes (im Gesang) durch das Lob der werktätigen Hand zu ergänzen. Zur Rolle des Instruments in der mehrstimmigen Musik vgl. W. Krüger: *Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit*, in dieser Zs. IX—XI.

letztlich auch Bewegungsmusik, wie sich z. T. aus den Texten der Tropen ergibt (wenn z. B. im Kyrietropus „Te Christe“ von „diesem Festtanz“ (*hoc tripudio*) gesprochen wird, oder auch aus der Bedeutung des Wortes überhaupt: Tropus ist gleich Wendung. Von diesen Eigentümlichkeiten: der instrumentalen und bewegungsmäßigen Art, hat sich nun freilich in unserem Alleluja nichts erhalten. Der gregorianische Choral erlaubte sie nicht, im Gegensatz zum außergregorianischen<sup>12</sup>.

Trotzdem entspricht dem Wechsel des Rhythmus ein Wechsel im Text: Zuerst richtet sich unser Blick auf Gott, indem er in der Mutter Christi, der Mutter des Erlösers sichtbar wird. Hier sind dann die breiten Klänge der Melismen am Platze, Anklänge an den überlieferten kanonischen Choral. Die Tropen aber zeigen die lebhaften, dringenden Bitten der Gemeinde, der Menschheit. Das bedeutet etwa folgendes: Die Form des alten Chorals, und das heißt auch: die liturgische Einstellung des frühen Christentums, ist zugunsten einer neuen welthafte verlassen worden, in der dem Jenseitigen, noch möglichst in der überlieferten Form, aber doch bewußt als andersartig gestaltet, das Diesseitige mit seinem „naturgegebenen“ Rhythmus gegenübergestellt wird. Es ist noch eine betende Welt, aber sie zerfällt sichtbar in zwei Teile, liturgisch gesprochen: in einen klerikalen Teil und den Teil der Gemeinde (vielleicht genauer: den der im Spätmittelalter beliebten religiösen Bruderschaften, in deren Cantionen unsere „Tropen“-Melodien fortleben).

Es ist hier oft vom Takt die Rede gewesen. In welchem Sinne ist nun dieser „Takt“ zu verstehen? Da muß man sich bewußt werden, daß sich die Rhythmik der abendländischen Musik keineswegs in einer einheitlichen Linie entfaltet hat. Für die ersten drei Jahrhunderte (1000—1300) ist die enge Bindung des Rhythmus an das Wort das Hauptkennzeichen: Sie ist am trefflichsten, wenn auch keineswegs ausschließlich, in der Modalrhythmik zu erkennen. Für die nächsten drei Jahrhunderte (1300—1600) ist der Rhythmus wesentlich messend, wie das deutlich gemacht wird durch die Lehre von der Proportion. Die letzten drei Jahrhunderte (1600—1900) aber bauen den Rhythmus auf tänzerischer Grundlage auf, beginnend mit den Suiten der Instrumentalmusik. Natürlich sind das grobe Verallgemeinerungen; aber es unterliegt trotz aller Gegenströmungen keinem Zweifel, daß der Rhythmus der ersten Art im Prinzip durch den Text, der der zweiten durch die Messuren, der der dritten durch den Taktstrich der Tabulaturspieler gegeben ist. Und mit diesen Grundprinzipien sind jeweils besondere Beziehungssysteme gegeben. Mit dem Tanzakte verbinden sich Begriffe wie: guter und schlechter Taktteil, achttaktiges System, Umdeutung, Motiv; mit dem des wortbedingten Rhythmus: Haupt- und Nebensilbe, Vers und Versschlußdehnung, mit dem der Mensur: Numerus, vorgegebene Zahl, Talionen usw. Diese Begriffe und Begriffssysteme sind freilich noch nicht hinreichend geklärt — wobei die Klärung sowohl von seiten der Theoretiker erfolgen muß (die aber nicht alle Merkmale eines so schwer erkennbaren Phänomens, wie der Rhythmus es ist, der Erläuterung für würdig halten — oder die zu ihr nicht in der Lage sind, da manches erst aus dem Vergleiche sichtbar wird), als auch von der Seite der gegebenen Musik selber (die zu deuten natürlich gleichfalls schwierig und gefährlich ist<sup>12</sup>). Diese drei Arten der Rhythmik folgen aber nicht so aufeinander, daß man die späteren als die Ergebnisse der früheren betrachten könnte, vielmehr hätte in manchen auch die dritte unmittelbar an die erste sich anschließen können; wie in die bildende Kunst (wenigstens im deutschen Bereich) nach dem Höhepunkt von Bamberg und Naumburg in ihrer Entwicklung abbricht, so bedeutet auch (für den deutschen Bereich) m. E. die wesentlich französische messende Kunst eine Unterbrechung der Entwicklung.

<sup>12</sup> Und doch gibt es Chormusik, die sogar mittels des Tropus Tanzmusik in sich aufnahm. Hierhin gehört das durch den „Swabader Placz“, d. h. einen Schwabacher Tanz, tropierte Sanctus in der Erlanger Hs. 464, wiedergegeben in der sehr inhaltsreichen Arbeit von R. Stephan: *Lied, Tropus und Tanz im Mittelalter*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 87/1956, S. 161, wobei ich allerdings den Tanz lieber im 3/8-Takt wiedergäbe [Notenbeispiel S. 315]. (Doch muß ich zugeben, daß paläographisch die Stephansche Leseweise näherliegt).

Kehren wir zu unserem Alleluja zurück: Gewiß zählt es, aber dieses Zählen ist beiläufig. Die Zahl konstituiert nicht den Rhythmus selber, sondern ordnet nur das Werk, das bereits seinen Rhythmus besitzt. Ebenso ist der Tropus der Bewegung verwandt; aber von ihm hat sich in unserem Alleluja nur das erhalten, was mit dem Worte verbunden werden konnte. So gehört es, obwohl es Gegenströmungen bekundet, deutlich der ersten Epoche der abendländischen Rhythmik an, der textgegebenen. Der „Takt“ entsteht aus der textlichen Ordnung, der die melismatische gleichzusetzen ist. Das Alleluja ist also noch als Choral, als gesungenes Gebet, zu verstehen.



## Friedrich Smends Ausgabe der h-moll-Messe von J. S. Bach<sup>1</sup>

VON GEORG VON DADELSEN, TÜBINGEN

Nur selten ist eine musikwissenschaftliche Arbeit mit ähnlichem Interesse erwartet worden wie Friedrich Smends Edition der h-moll-Messe in der Neuen Bach-Ausgabe. Bedeutete sie doch nicht nur den Abschluß zweieinhalb Jahrzehnte währender Forschungen, von deren ersten, weittragenden Ergebnissen der Herausgeber bereits im Bach-Jahrbuch 1937<sup>2</sup> hatte berichten können: die Forderung nach einer neuen Edition der Werke Bachs konnte hier ihre Berechtigung erweisen; ja mehr: der Beziehungsreichtum dieses Werkes und die bekannten Arbeiten des Herausgebers schienen Gewähr zu bieten, daß dabei die entscheidenden Fragen der neueren Bachforschung zur Sprache kämen. Insbesondere mußte es sich klären, ob sich die bisherigen Methoden, eine Chronologie der Bachschen Werke vorzunehmen, auch bestätigten. Wir meinen in erster Linie die diplomatische Methode Philipp Spittas, auf die sich bis dahin die Mehrzahl der Daten gründete. Darüber hinaus bot der umfangreiche Kritische Bericht Raum, zahlreiche philologische Fragen zu erörtern, die — weit über diese spezielle Ausgabe hinaus — Editionsprobleme Bachscher Musik überhaupt berühren. Was konnte es für die selbständige Entwicklung einer neuen, in den ersten Anfängen begriffenen Gesamtausgabe Förderlicheres geben als einen solchen Band? Die vielfach anregende und klärende Wirkung, die man ihm vorausgesagt hatte, ist denn auch eingetreten. Die Bachforschung ist seit Erscheinen des Smendschen Kritischen Berichts in Fluß gekommen wie wohl noch kaum seit Beendigung der grundlegenden Biographie Philipp Spittas vor achtzig Jahren.

Die Hauptschwierigkeit einer jeden kritischen Auseinandersetzung mit der h-moll-Messe ergibt sich aus dem eigenartigen Aufbau der Hauptquelle: die autographe Partitur, P 180, ist aus verschiedenen Teil-Handschriften zusammengesetzt, „keine einheitliche Größe“, wie Smend es nennt. Durch vier Titelblätter ist sie deutlich in vier Teile gegliedert: No. 1. *Missa* (Kyrie und Gloria), No. 2. *Symbolum Nicenum* (Credo), No. 3. *Sanctus* (ohne *Osanna* und *Benedictus*), No. 4. *Osanna* / *Benedictus* / *Agnus Dei* et *Dona nobis pacem*. Dieser Aufbau weicht von dem fünfteiligen des Missale Romanum entschieden ab. Auch der Text unterscheidet sich an zwei Stellen von dem des Missales und folgt dem Wortlaut der Vulgata bzw. dem der lateinischen lutherischen Liturgie Kursachsens. Ein gemeinsames Titelblatt fehlt; nirgends findet

<sup>1</sup> Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie II, Band 1: Missa, Symbolum Nicenum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem, später genannt: Messe in h-Moll, herausgegeben von Friedrich Smend*, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954, VI, 288 S. Dazu: Kritischer Bericht, ebenda 1956, 408 S.  
<sup>2</sup> S. 1—58: *Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung.*

sich ein ausdrücklicher Hinweis, daß der in vier Teile gegliederte Inhalt der Handschrift als „Missa tota“, als „katholische Messe“ zu verstehen sei — die Bezeichnung „Messe in h-moll“ oder gar „Hohe Messe in h-moll“ stammt erst aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Diese vom Missale Romanum abweichenden Züge sind von älteren Forschern durchaus gesehen worden. Eindrucksvoll hat sich Philipp Spitta<sup>3</sup> mit diesen Fragen beschäftigt. Aber es charakterisiert seine Betrachtungsweise, daß er die vier Teile doch schließlich im Sinne einer vollständigen Messe verstanden hat. Für Smend nun werden die trennenden, vom Missale abweichenden Züge der Handschrift entscheidend. Sie lassen ihn davon überzeugt sein, daß der Band keineswegs im Sinne einer „vollständigen Messe“ zu deuten sei, daß er vielmehr eine mehr oder weniger zufällige Vereinigung vier selbständiger, für die Leipziger Kirchenmusik geschriebener Stücke darstelle. Überlieferungsgeschichte und Chronologie, unterschiedliche Aufzeichnungsart, wechselnde Besetzung und selbständige Weiterbildung der einzelnen Teile, ihre ungleiche Qualität, die Parodietechnik und die Tonartenordnung, all diese Argumente führt Smend zu dem einzigen Endzweck zusammen: zu beweisen, daß es „nicht nur ein historisches Mißverständnis, sondern auch ein künstlerischer Fehlgriff“ sei, „von einer »Messe in h-moll« oder gar von einer »Hohen Messe« zu sprechen und die Sätze vom »Kyrie« bis zum »Dona« hintereinander aufzuführen“<sup>4</sup>. Nur ein lockerer Zusammenhang der vier Teile sei anzuerkennen. Die Texte des lateinischen Ordinariums hätten sich nämlich in der lutherischen Liturgie bis ins 18. Jahrhundert hinein erhalten. Zeuge dafür sei der zweite Teil der *Leipziger Kirchenandachten* von 1694. Unter dem Titel „*Cantica quaedam sacra veteris ecclesiae selecta, quae Dominicis et Festis diebus per totius anni curriculum in Templis Cathedralibus usitate ... cantari et adhuc retineri solent*“ sind dort die Texte der Missa (Kyrie und Gloria), des Symbolum Nicenum (Credo) und des Sanctus (ohne Osanna) aufgeführt, und zwar in dem vom Missale Romanum abweichenden Wortlaut, dem auch Bach folgt. Als eine Sammlung dieser „*Cantica quaedam*“ also sei die autographe Partitur Bachs zu deuten, als ein Sammelband vier selbständiger Werke lutherischer Kirchenmusik.

Scharfsinnig und mit glänzender Diktion werden diese neuen Thesen vorgetragen und im Kritischen Bericht begründet. Um es vorweg zu sagen: die Bachforschung kann Smend dankbar sein für diesen großen Wurf. Wir wollen es um so deutlicher betonen, als wir allerdings in vielen und gerade auch entscheidenden Punkten eine abweichende Auffassung vertreten. Solche abweichenden Auffassungen ergeben sich schon aus der Größe des Objekts, das die Größe der Probleme nach sich zieht. Überdies läßt sich gerade für die wichtigste Frage, die nach der Bestimmung der vierteiligen Hauptquelle, keine vollkommen gesicherte und unwiderlegliche Erklärung finden. Sie wird vielmehr — Folge der unvollständigen Überlieferung — unseres Erachtens immer eine Sache der Deutung, der Hypothese bleiben. So ist es denn bereits ein Hauptverdienst der vorliegenden Ausgabe, auf die Problematik aller bisherigen Deutungsversuche so nachhaltig hingewiesen zu haben.

\*

So bestechend Smends Lösung scheinen mag, so sicher er die Beweise führt: die Kritik seiner Ergebnisse wie seiner Methode hat sogleich eingesetzt. Hermann Keller<sup>5</sup> und Walter Blankenburg<sup>6</sup> verteidigen die traditionelle Auffassung, also die Einheit des Werkes, mit vorwiegend musikalisch-formalen und liturgischen Gründen. Ohne daß damit freilich die in erster Linie von philologischen Beobachtungen ausgehenden Schlüsse Smends zwingend widerlegt würden, weisen beide Auseinandersetzungen doch auf einige Angriffspunkte der Smendschen Argumentation hin. Dem Referenten ist im besonderen Smends Kritischer Bericht Anlaß gewesen, Forschungen zur Handschrift Bachs und seiner Kopisten, die bereits einige neue Daten auch zur

<sup>3</sup> Bach II, S. 518—544.

<sup>4</sup> Kritischer Bericht, S. 188.

<sup>5</sup> Gibt es eine h-moll-Messe von Bach? Musik und Kirche 1957, S. 81—87.

<sup>6</sup> „Sogenannte h-moll-Messe“ oder nach wie vor „h-moll-Messe?“, ebenda, S. 87—94.

h-moll-Messe erbracht hatten<sup>7</sup>, wiederaufzunehmen. Auf Grund neuer schriftkundlicher Ergebnisse hat er sich an verschiedenen Orten mit den Thesen Smends auseinandergesetzt<sup>8</sup>. Eine Reihe von Fragen, die wir dort bereits behandelt haben, brauchen wir deshalb hier nur zu streifen. Die vorliegende Besprechung möchte ihren eigenen Wert von der besonderen Aufgabe erhalten: eben die neue Edition als Ganzes zu würdigen. Neben den gewichtigen Neuerkenntnissen und Thesen, die Smends Kritischer Bericht bietet, sollen uns vor allem textkritische Fragen, ja die Editionsgrundsätze überhaupt beschäftigen. Schließlich hat unsere erneute Untersuchung der Quellen auch zu verschiedenen neuen Resultaten geführt. Zur Bezeichnung der Quellen übernehmen wir die Sigel des Smendschen Kritischen Berichts (vgl. dort, S. 54):

- A Vollständige autographe Partitur: P 180
- B Originalstimmen zur Missa (Kyrie und Gloria): Bibl. Dresden, Mus. 2405 D 21, Aut. 2
- A<sup>1</sup> Autographe Partitur zum Sanctus: P 13/1
- B<sup>1</sup> Originalstimmen zum Sanctus: St 117
- C Abschrift der vollständigen Partitur: Am. B. 3
- D Drei zusammengehörende Bände, die vollständige Partiturabschrift ergebend: P 572 (Missa), P 23 (Symbolum Nicenum), P 14 (Sanctus bis Dona nobis pacem).

Dazu treten für Literaturhinweise folgende Abkürzungen:

- KB Kritischer Bericht der vorliegenden Smendschen Ausgabe (NBA II/1)
- BG *Johann Sebastian Bachs Werke*, herausgegeben von der Bachgesellschaft zu Leipzig, 1851—1899 (Bach-Gesamtausgabe)
- Dürr Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Bach-Jahrbuch 1957, S. 5—162
- NBA *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, 1954 ff. (Neue Bach-Ausgabe)
- TBSt 1, *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg, Trossingen 1957 f.
  - Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, 1957
  - Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bachhandschriften der Berliner Staatsbibliothek*, 1958
  - Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, 1958.

### I. Zum Kritischen Bericht

Das hervortretende Merkmal dieser Neuauflage ist wohl weniger die Hauptthese selbst als vielmehr die Entschiedenheit, mit der sie vorgebracht und in den Mittelpunkt der Abhandlung gestellt wird. Die Selbständigkeit der einzelnen Teile zu erhärten, den übergreifenden Zusammenhang des Ganzen zu verneinen: wie ein Leitmotiv durchzieht dieses Bestreben die Be-

<sup>7</sup> *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957, S. 16, 18 und 23.

<sup>8</sup> Zunächst im Programmheft des Tübinger Kantatenchors vom 4. Juli 1957, dann ausführlich im Exkurs der *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Trossingen 1958, S. 143—156); schließlich — wieder in gedrängterer Form — im Festbuch des 35. Deutschen Bachfestes in Stuttgart, 1958 (*Zum Problem der h-moll-Messe*, S. 77—83).

schreibungen und die Argumentation des Kritischen Berichts. Selbst die wertvollen Erkenntnisse zu Bachs Parodietechnik, die wichtigen Nachweise der Entlehnungen, die zahlreichen erhellenden Bemerkungen zur Kompositionsweise, die allenthalben den überragenden Kenner des Bachschen Werkes zeigen, stehen im Dienste dieses beherrschenden Bestrebens. Der Band gliedert sich in zwei Hauptteile etwa gleichen Umfangs: in die „Geschichtliche Darstellung“ — sie behandelt die Überlieferungsgeschichte, sowie Entstehung und ursprüngliche Verwendung der einzelnen Werk-Teile — und in die „Allgemeine“ und „Spezielle Quellenbeschreibung“, deren überwiegender Raum allerdings von der zwar unentbehrlichen, im einzelnen aber oft wenig aufschlußreichen Verzeichnung der Lesarten beansprucht wird. Selbst wenn man berücksichtigt, daß auch der historische Teil mit einem Überblick über die Quellen beginnt und daß er auch im weiteren Verlauf zahlreiche Besonderheiten der verschiedenen Quellen darlegt, so fällt doch sogleich der für einen Kritischen Bericht ungewöhnlich starke Anteil der interpretierenden Abschnitte auf. Daß sie der eigentlichen Quellenbeschreibung vorangestellt sind, mag allein schon auf den Wert hindeuten, den der Herausgeber ihnen beimißt. Sie überwiegen die rein deskriptiven Teile an Bedeutung. Dies kann bei einem solch umfassenden Werk ein Gewinn sein, vorausgesetzt, daß sich die Quellenbeschreibung als ein tragfähiger Grund erweist.

Beginnen wir deshalb mit den Quellen. Grundlegend bleibt ihre Klassifizierung, die Smend im I. Kapitel vornimmt. Die klare Scheidung zweier Überlieferungsstränge, „*Typus P 180*“ und „*Typus Am. B. 3*“, und die Darstellung ihrer speziellen Merkmale, sie haben die reiche Überlieferung zum ersten Male sinnvoll gegliedert und auf einige wenige Quellen zurückgeführt. Hinsichtlich der Bewertung und Datierung dieser Hauptquellen allerdings vertreten wir auf Grund neuer Quellenstudien manch abweichende Auffassung. Gerade angesichts der zahlreichen gesicherten Ergebnisse des vorliegenden Kritischen Berichts wird man unsere nachstehenden Ergänzungen vielleicht begrüßen und es verstehen, daß wir uns bei der gebotenen Kürze in erster Linie auf solche Ergänzungen beschränken und darauf verzichten, jene scharfsinnigen und unumstößlichen Ergebnisse der Smendschen Arbeit aufs neue zu unterstreichen, deren grundlegende Bedeutung man ohnehin erkennen wird.

Quelle A (KB, S. 15, 78—84, 209—214)

1. Nach Smends Angaben gliedert sich der Band in zwei Teil-Handschriften (KB, S. 78—84, 128 f., 209 ff.), die ihrerseits, wenn man von den später eingefügten Titelblättern und dem Blatt 58 (= S. 111/112) absähe, durchgehend aus Binionen zusammengesetzt seien (KB, S. 210). Nach unseren Untersuchungen ergibt sich jedoch folgendes Bild:

No. 1: Titelblatt + 7 Binionen (S. 1—56) + Unio mit eingelegetem Blatt (S. 57—62; von dem ursprünglich vorhandenen Gegenblatt findet sich zwischen S. 58 und 59 noch der Stumpf) + 4 Binionen (S. 63—94) + 1 Blatt (S. 95/96).

No. 2: Titelblatt + Quaternio (S. 97—110 und 113—114) mit Einlageblatt (S. 111/112) vor dem letzten Blatt + 2 Quaternionen (S. 115—146) + Binio (S. 147—152 b). Das nur auf der Vorderseite rastrierte, aber nicht beschriebene Blatt, dem wir die Seitenzahlen 152 a/b geben, ist offenbar bei einer früheren Restaurierung des Bandes an falscher Stelle, nämlich hinter dem Sanctus eingefügt worden; dort ist es auch in der 1924 beim Inselverlag erschienenen Faksimileausgabe abgebildet, und auch Smend beschreibt es, als gehöre es regulär an diesen Ort (KB, S. 185). Wie der spiegelbildliche Tintenabdruck auf der Vorderseite zeigt, hat es sich ursprünglich jedoch am Schluß des Symbolum, hinter Seite 152 befunden. Dort ist es auch bei der jüngsten Restaurierung in den 1930er Jahren wieder eingefügt worden. Offensichtlich hat Bach es im Zuge des Nachtrags zum Symbolum (*Duo voces Articuli 2*), dessen Raumbedarf er wohl nicht sogleich abschätzen konnte, vorsorglich rastriert.

No. 3: Titelblatt + Quaternio (S. 153—168).

No. 4: Titelblatt + Ternio (S. 169—180) + Binio (S. 181—188).

2. Das Wasserzeichen der Teile 2, 3 und 4<sup>9</sup> weist nicht in die Zeit zwischen September 1731 und Januar 1733<sup>10</sup>, sondern in die letzten Lebensjahre Bachs<sup>11</sup>.
3. Ebenso beweisen die Schriftformen, daß die Nummern 2, 3 und 4 wirklich erst in den letzten Lebensjahren Bachs, vermutlich um die Jahre 1748/49 entstanden sind bzw. eingetragen wurden<sup>12</sup>. Die graphischen und die orthographischen Unterschiede zur ersten Bandhälfte (KB, S. 78 ff. und 210 ff.), der 1733 entstandenen Handschrift der „Missa“, erklären sich also aus der zeitlichen Differenz, nicht aus einer ursprünglichen Beziehungslosigkeit der Teil-Handschriften. Damit entfällt unseres Erachtens der Hauptgrund für Smends Forderung, daß die „beiden Bandhälften“ gesondert zu untersuchen seien (KB, S. 84, 128).
4. Die Nummern 2, 3 und 4 sind nicht in einem vorher gebundenen Band aufgezeichnet worden (KB, S. 79, 129 u. a.), sondern ebenso wie No. 1 auf zunächst noch losen „Papierlagen“, und zwar, wie unsere Lagenbeschreibung zeigt, jede Nummer für sich gesondert, mit einer neuen Lage beginnend. Der Band ist also nicht aus zwei, sondern aus vier Teil-Handschriften zusammengesetzt. Auch aus der Beobachtung, daß Bach in No. 1 bei der Schlüsselung „ganzseitiger Akkoladen“ verschiedentlich anders verfährt als in den Nummern 2 bis 4, darf man nicht schließen, diese Nummern seien in einen bereits gebundenen Band eingetragen worden (KB, S. 78 f. und 210). Es handelt sich auch hierbei um einen Wandel der Aufzeichnungsweise. Bach ersparte sich in späteren Jahren die Wiederholung der Schlüsselvorzeichnung am Mittelfalz eben auch beim Übergang auf eine neue Papierlage. Eine Differenz in der Höhe der Akkoladen, wie sie z. B. beim „Lagen-Übergang“ Seite 130/131 zu finden ist, wäre bei der Rastrierung bereits bandmäßig vereinigter Lagen kaum aufgetreten.
5. Mit der richtigen Position des ehemals falsch eingesetzten Blattes, Seite 152 a/b, fällt die These, daß Bach im Anschluß an das Sanctus zunächst nicht das Osanna, sondern eine andere Komposition eintragen wollte (KB, S. 185 f. und 195). Zugleich läßt die vorübergehend falsche Einordnung dieses Blattes vermuten, daß der Band bereits in früherer Zeit mindestens einmal restauriert worden ist. Auch bleibt es fraglich, ob es sich bei dem alten Einband, der bei der jüngsten Restaurierung entfernt wurde (KB, S. 214), wirklich um den Original-Einband gehandelt hat. Ja, man kann nicht einmal beweisen, daß die vier Teil-Handschriften noch zu Lebzeiten Bachs buchbinderisch vereinigt worden waren — hat doch offenbar die Mehrzahl der Bachschen Partituren erst in späterer Zeit einen festen Einband erhalten. Bach scheint sich im vorliegenden Fall damit begnügt zu haben, die losen Blätterlagen eines jeden Teiles in gefaltete Bogen hineinzulegen, auf deren Vorderseite er dann die Titel der Einzelteile schrieb. Bei der späteren buchbinderischen Vereinigung sind dann wohl die nunmehr störenden Rückblätter der Umschlagbogen entfernt worden, die Vorderblätter jedoch — eben ihrer Titel wegen — erhalten geblieben<sup>13</sup>.
- Noch ein Weiteres: No. 1, die im Jahre 1733 entstandene Handschrift der „Missa“, endet mit einem Einzelblatt. Könnte es sich dabei nicht um das hintere Blatt eines ursprünglich vorhandenen Umschlagbogens handeln, auf dessen Vorderblatt dann wahrscheinlich Titel und Anlaß der Komposition verzeichnet waren? Daß ein solcher Titel in dem späteren Zusammenhang der vier Teile keinen Sinn mehr hatte und deshalb entfernt wurde, dürfte naheliegen. Wir möchten mit diesen Erwägungen weniger neue Hypothesen aufstellen, als vielmehr zeigen, daß der Band, wie er uns heute vorliegt, nur noch unzureichende Rückschlüsse auf sein ur-

<sup>9</sup> Blatt a: heraldische Lilie, zwischen Stegen; Blatt b: Monogramm ähnlich VO, zwischen Stegen.

<sup>10</sup> KB, S. 78 und 163 f.; die dort zum Vergleich herangezogenen Papiere, die nach neueren Forschungen vorläufig nicht zu datieren sind, unterscheiden sich von den vorliegenden übrigens durch die Position des Wasserzeichens „auf Steg“.

<sup>11</sup> Vgl. TBSt 4/5, S. 133, Zeichen Y, und Dürr, S. 144.

<sup>12</sup> Vgl. TBSt 4/5, S. 117 und 146 f.

<sup>13</sup> Es fällt nämlich auf, daß die Titelblätter wohl Abdruckspuren der folgenden, nicht aber der vorangehenden Seiten zeigen, und daß vor allem die vorausgehenden Seiten ihrerseits nirgends Abdruckspuren der fett geschriebenen Titelseiten aufweisen. — Was die Vierteiligkeit der Handschrift und die ursprüngliche Aufbewahrung der einzelnen Teile in gesonderten Umschlägen betrifft, so bestätigen diese Beobachtungen die Auffassung Arnold Scherings, Bach-Jahrbuch 1936, S. 22, mit der sich Smend im KB, S. 87 auseinandersetzt.

sprüngliches Gefüge zuläßt. So wird sich denn auch die Frage, ob ein Titelblatt für den Gesamthalt der Handschrift jemals vorhanden gewesen ist (KB, S. 15 und 188), unserer Auffassung nach kaum mehr entscheiden lassen. Auch die ersten Abschriften; Quelle C und D, erlauben keine sicheren Rückschlüsse darauf, da sie erst etwa 15 bis 18 Jahre nach Bachs Tod entstanden sein dürften. Sicher hätte man bei der letzten Restaurierung des Bandes über seinen ursprünglichen Zustand genauere Angaben machen können als heute; denn bei gelöster Bindung hätte sich die Handschrift und vor allem auch der inzwischen ersetzte alte Einband in allen Einzelheiten untersuchen lassen. Aber leider ist diese besondere Gelegenheit damals ungenutzt geblieben. — Wenn unsere Bemerkung dazu anregte, bei künftigen Restaurierungsarbeiten an wertvollen Quellen grundsätzlich von Bibliotheks wegen Handschriften-Beschreibungen anfertigen zu lassen, so hätte sie ihren Zweck erfüllt.

6. Angesichts der Zusammensetzung der Quelle A aus vier Teil-Handschriften gewinnt nun das Schluß-Signet des 4. Teils: „*Fine DSGL.*“ besondere Bedeutung. Ein entsprechendes Signet findet sich allein noch am Schluß des 1. Teilbandes — die „*Missa*“ galt bei seiner Anlage unbestritten als selbständiges Werk —, sie fehlt jedoch hinter dem Symbolum und dem Sanctus. Es steht dort nicht einmal ein einfaches „*Fine.*“. Nach den Beobachtungen an anderen Bach-Handschriften darf man diese Position der Schlußvermerke unseres Erachtens als ein Zeichen für die Zusammengehörigkeit der vier Teile deuten.

7. Auf die Frage nach der Authentizität der verschiedenen Korrekturschichten, mit deren Hilfe Smend die späteren Umarbeitungen der *Missa* und des Symbolum datiert, gehen wir im Zusammenhang der Quellen C und D ein.

Quelle B (KB, S. 15 f., 85–97, 120–123, 214–221)

1. Diese am 27. Juli 1733 dem Dresdner Hof überreichten Originalstimmen der „*Missa*“ geben den Terminus ante quem für die Entstehung des 1. Teils der Quelle A (KB, S. 85 ff.) und einen wichtigen Anhaltspunkt für die darin enthaltenen Korrekturschichten.

2. Da sie „mehr“ enthalten als die Partitur — der Notentext für das Fagott, die Befizierung des Organoparts, die Sonderlesarten für die beiden Flöten sowie zahlreiche Artikulations- und sonstige Vortrags-Angaben finden sich allein in dieser Quelle —, sind sie für die Textkritik von hohem Wert.

3. Zusammen mit dem Dedikationsschreiben bieten sie offenbar die einzigen Anhaltspunkte für die Frage, ob die „*Missa*“ zu Lebzeiten Bachs jemals erklingen ist.

Für den ersten Punkt vermittelt der Kritische Bericht grundlegende und klärende Erkenntnisse. Für den zweiten und dritten ist vor allem die Bestimmung der Schreiber und das Abhängigkeitsverhältnis der verschiedenen Stimmen wichtig. Wir geben nachstehend einige Berichtigungen und Ergänzungen zu den Angaben des Kritischen Berichts, Seite 214 ff.:

**Titelblatt:** Es scheint uns durchaus möglich, daß auch der in Zierschrift gehaltene Widmungstitel und die Besetzungsangaben (freilich mit Ausnahme des späteren, die Violinen betreffenden Zusatzes) autograph sind.

**Oboe I:** Anonymus 20: Seite 1–4, Zeile 8, vorletzter Takt.  
Autograph: Rest der Stimme, ferner Revision des nicht-autographen Teils. Dabei wurden die Vortragsbezeichnungen zugesetzt und die falschen Akzidenzen, bei denen die Terz-Transposition der Oboe d'amore unbeachtet geblieben war, berichtigt.

**Oboe II:** Anonymus 20: Seite 1–3.  
Autograph: Rest der Stimme, ferner Revision des nicht-autographen Teils.

**Violino Ib:** Bis auf die autographe Stimmenbezeichnung ganz von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs. Spuren einer autographen Revision sind auf den uns vorliegenden Photos nicht zu erkennen.

- Soprano I:** Philipp Emanuel Bach: Seite 1—8.  
Autograph: Seite 9.
- Soprano II:** Philipp Emanuel Bach: Seite 1—7, Zeile 7, Takt 2 (ob die darin enthaltenen Korrekturen z. T. von der Hand J. S. Bachs stammen, läßt sich unseres Erachtens nicht entscheiden).  
Autograph: Rest der Seite 7.
- Violoncello:** Außer der autographen Stimmenbezeichnung und der autographen Revision von Anna Magdalena Bach geschrieben.
- Basso Continuo:** Anonymus 20: Stimmenbezeichnung, Satzangaben und Notentext auf den Seiten 1—10.  
Autograph: Seite 11 und 12, sowie Bezifferung und Revision des nicht-autographen Teils.

Zu 3. Aus der Zusammensetzung der Stimmen B, aus dem seiner Auffassung nach singulären Schriftbild der Continuostimme und der Ansicht, daß sie auf die Violoncellostimme zurückgehe (KB, S. 121 f.), folgert Smend, „daß die Stimmen B nicht zum Zweck einer Aufführung des Werkes in Dresden überreicht wurden, oder gar zu einem solchen Zweck ausgeschrieben worden waren, daß Bach sie vielmehr zu eigenem Gebrauch hergestellt hatte, und die »Missa« schon vor dem 27. Juli 1733 in Leipzig erklingen war“ (KB, S. 122). Hiergegen ließe sich unserer Auffassung nach folgendes einwenden:

- a) Der Schluß, den Smend aus der Zusammensetzung des Stimmensatzes zieht (KB, S. 121), daß nämlich Bach aus einem zunächst vollständigen, auch die üblichen Dubletten enthaltenden Material „nur so viel abgab, daß darin das ganze Werk enthalten war“, daß er die Dublette für die II. Violine also zurückbehält: dieser Schluß ist doch nur eine von vielen Möglichkeiten, die Zusammensetzung der Dresdener Stimmen zu erklären. Warum sollte Bach denn gerade in diesem Fall, wo es ihm um die Gunst des Kurfürsten ging, mit den Stimmen geizen? Und wenn es schon sein Bestreben gewesen wäre, möglichst viele Stimmen zurückzubehalten, warum hat er dann nicht jenen Weg gewählt, den Smend selbst aufzeigt: nämlich das nur eine Seite füllende Violinsolo für das *Laudamus te* noch einmal kopieren zu lassen und es auf einem besonderen Blatt der I. Ripiengeige beizulegen? Warum sind die nach Smends Auffassung zurückbehaltenen Stimmen nicht, wie es bei Duplierstimmen sonst die Regel ist, zusammen mit der Partitur überliefert? Schließlich geht Smend mit seinem Begriff des „vollständigen Stimmensatzes“ von der Besetzung der Leipziger Kirchenmusik aus und macht sie stillschweigend zur Norm auch für andere Verhältnisse. Man müßte sich also zunächst auch Gedanken machen über die Besetzung der Dresdener Kirchenmusik. Wie viele Violinen standen dort zur Verfügung? Spielte man sitzend oder stehend? (In diesem Fall konnten drei Spieler aus einer Stimme spielen.) Kurz, Smends Hypothese müßte zumindest durch weitere Argumente gestützt werden. Leider erweisen sich die beiden Beobachtungen, die er dazu heranzieht, als trügerisch.
- b) Es gibt nämlich keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß Bach die bezifferte Continuostimme, die entgegen dem Leipziger Gebrauch im Kammerton notiert ist, erst nachträglich ausschreiben ließ, und daß sie eine ursprünglich vorhandene Stimme im Chorton, die „in Dresden das Werk undeutlich gemacht hätte“, ersetzt habe (KB, S. 121). Ihre Schriftzüge heben sie keineswegs aus dem übrigen Stimmenmaterial heraus, vielmehr gleichen sie denen der beiden ebenfalls vom Anonymus 20 geschriebenen Oboenstimmen vollkommen.
- c) Endlich zeigt ein Vergleich der Stimmen miteinander und mit der Partitur, daß die bezifferte Continuostimme — entgegen der Smendschen Auffassung (KB, S. 96 und 121) — keine Kopie der Violoncellostimme sein kann. Wenn eine wirklich nach der anderen kopiert ist — und verschiedene Anzeichen sprechen dafür —, dann kann das Abhängigkeitsverhältnis nur

umgekehrt sein<sup>14</sup>. Allem Anschein nach geht die Continuostimme direkt auf A zurück<sup>15</sup>. Damit aber fällt das wichtigste Indiz für die These, daß die Dresdener Stimmen einem ursprünglich für Leipzig gefertigten Stimmensatz entstammten. Zwar läßt sich auch jetzt nicht mit Sicherheit sagen, daß die Stimmen ausdrücklich zum Zweck der Überreichung ausgeschrieben worden sind — die fragliche bezifferte Continuostimme im Kammerton könnte ja, noch unbeziffert, als Continuo-Dublette zum Leipziger Material gehört haben —, aber die Wahrscheinlichkeit spricht eben jetzt doch zunächst für die Dresdener Bestimmung des Materials. Für einen solchen besonderen Zweck sprechen übrigens noch weitere Merkmale: die ausnehmend kalligraphische Anlage der Stimmen und das Bild der bezifferten Continuostimme, die mit ihren Einsatzmarken auf der ersten Seite ganz an eine Direktionsstimme erinnert. Auch wenn man auf die beteiligten Schreiber sieht, möchte man eher an einen besonderen, persönlichen Zweck dieser Stimmen denken. Warum sollte Bach das Stimmenmaterial für den offiziellen Huldigungsgottesdienst der Stadt denn überwiegend eigenhändig bzw. mit seiner Frau und seinen Söhnen herstellen, auf die Hilfe der aus dieser Zeit bekannten Kopisten Anonymus 8, 10 und 11 jedoch verzichten? Entscheidendes deutet also darauf hin, daß die Stimmen ausdrücklich gefertigt wurden, um sie in Dresden zu überreichen. Dabei muß es zunächst offenbleiben, ob Bach nicht auch an eine Aufführung des Werkes in Dresden gedacht hat.

d) Als einziges Argument für die These, daß der Überreichung der Stimmen eine Aufführung in Leipzig vorausgegangen sein müsse, bliebe also die Form des Verbums im Widmungstitel auf dem Umschlag der Stimmen: „Gegen Sr. Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen *b e z e i g t e* mit inliegender Missa . . . seine unterthänigste Devotion der Autor Joh. Seb. Bach“ (KB, S. 122). Aber ist „*bezeigt*“ denn wirklich Indikativ des Präteritums, wie Smend es deutet? Kann es nicht ebensogut konjunktivische Höflichkeitsformel sein? Soweit wir sehen, gebraucht Bach die Tempora in seinen Briefen und Attesten mit Bedacht und unterscheidet deutlich zwischen dem Imperfekt als Erzählform und dem Perfekt als Form der vollendeten Vergangenheit. Wäre es ihm darauf angekommen, das Zurückliegende der „Devotions-Bezeigung“ zu verdeutlichen, so hätte er wohl das Perfekt, wenn nicht gar das Plusquamperfekt gesetzt. Allein aus der Form des Verbums möchten wir deshalb kaum einen so weitreichenden Schluß ziehen, wie Smend es tut. Ein gewisses Mißtrauen gegen seine Interpretation des Widmungstitels stellt sich übrigens auch bei der Lektüre des aufschlußreichen Begleitschreibens ein, das Bach zusammen mit diesen Stimmen dem Dresdener Hof überreicht hat. Obwohl es weit ausführlicher gehalten ist als die Widmungsadresse auf dem Umschlag der Stimmen, enthält es doch keinerlei Hinweis auf eine frühere Aufführung, dafür aber die deutliche Bitte, Kirchenmusik für den Dresdener Hof schreiben zu dürfen, also doch wohl auch „katholische“ Kirchenmusik. Leider muß man für dieses interessante Dokument, da die Neuausgabe auf seinen Abdruck verzichtet, doch wieder die alte BG, beziehungsweise Spitta, Bach II, Seite 518 f. nachschlagen.

Mit dieser neuen Bewertung der Quelle B dürften die Argumente, die Smend für die Leipziger und gegen die Dresdener Bestimmung des Werkes ins Feld führt, viel von ihrer Beweiskraft verlieren. Vielleicht könnte eine genaue Untersuchung der bezifferten Continuostimme die Frage nach der Bestimmung wenigstens des erhaltenen Aufführungsmaterials entscheiden. Bietet der Akzidenziengebrauch der Bezifferung vielleicht Anhaltspunkte dafür, daß sie aus einer im Chorton stehenden Stimme übernommen wurde? Das wäre dann freilich ein Argu-

<sup>14</sup> Zum Beweis, daß Bc (Stimmen-Sigel nach KB, S. 217 ff.) der Partitur nähersteht als Vc, vgl. folgende Stellen: *Christe*, Takt 32: der falsche Bogen in Bc, der offensichtlich durch das Partiturbild von A suggeriert ist, fehlt in Vc; *zweites Kyrie*: Bc folgt in der Anordnung der Satzbezeichnungen A, Vc vertauscht deren Position; *Laudamus te*, Takt 35, 4. Viertel: Bc übernimmt die nur andeutende Bogensetzung von A, Vc führt sie weiter aus; *Qui tollis*: die vom Bc abweichende durchgehende Viertelbewegung wird im Vc erst durch Korrektur hergestellt; *Quoniam*, Takt 107, 4. Achtel: in Vc falsch (G), in Bc und A richtig (A).

<sup>15</sup> Daß nicht auch Vc unmittelbar auf A zurückgehen kann, zeigt ein auch in Bc vorhandener, später in beiden Stimmen korrigierter Fehler im *Qui sedes*, Takt 63, zu dem A keinen Anlaß gibt.

ment für Smends These! Oder ergeben sich möglicherweise aus der Stellung der Bezifferung zum Notentext und — im nicht-autographen Teil — zu den autographen Zusätzen bei der Revision Hinweise darauf, daß die Stimme sogleich als Organostimme angelegt worden ist? In diesem Zusammenhang kann ein autographischer Nachtrag im 1. Kyrie, nämlich die Einfügung der vom Kopisten ausgelassenen zweiten Hälfte des Taktes 24 wichtig werden. Seine Position zeigt offenbar, daß er erst im Zuge der Bezifferung eingefügt wurde: eben erst, als die unmittelbar vorausgehende Note bereits beziffert war, aber noch bevor die folgenden Noten ihre Ziffern erhielten. Die Violoncellostimme, die wahrscheinlich auf die Continuoostimme zurückgeht, liest hier sogleich den richtigen Text. Und selbst, wenn es fraglich bleiben sollte, ob die Cellostimme unmittelbar nach dieser Continuoostimme kopiert worden ist: die Art dieser Korrektur läßt vermuten, daß die Continuoostimme sogleich als Organopart gedacht war und daß sie nicht — unbeziffert — zunächst bei einer Leipziger Aufführung etwa als Violonestimme gebraucht worden war. Denn es ist unwahrscheinlich, daß man die Auslassung eines halben Taktes nicht sogleich bei den Proben bemerkt und korrigiert hätte.

Quelle A<sup>1</sup> und B<sup>1</sup> (KB, S. 16, 166—173, 221—227)

Aus dieser Urschrift des Sanctus und den zugehörigen Stimmen gewinnt Smend den Terminus ante quem non für die Eintragung des Sanctus in Quelle A: Weihnachten 1736. Dieses Datum ist erheblich zu korrigieren<sup>16</sup>, die daraus abgeleiteten Kombinationen, die vor allem die These von der Beziehungslosigkeit der vier Nummern des Bandes A stützen sollen (KB, S. 128 u. a.), werden damit hinfällig.

Die Untersuchung der Stimmen B<sup>1</sup> zeigt besonders deutlich, wie unbestimmt zur Zeit der Entstehung des Smendschen Kritischen Berichts das allgemeine Bild von der Handschrift Johann Sebastian Bachs noch gewesen ist: die Schriftzüge, die dort Seite 16 und 223 ff. als autograph angesprochen werden, gehören tatsächlich nicht weniger als fünf verschiedenen, bisher unbekanntenen Kopisten an. Außer einigen Zusätzen bei der Revision, die jedoch zum Teil ebensogut von der Hand des Anonymus 1 stammen können, ist der umfangreiche, 22 Stimmen umfassende Satz durchweg nicht-autograph. Wir bringen hier die Berichtigungen zu den Angaben bei Smend, Seite 223—227; die verschiedenen Kopisten werden dabei in der Reihenfolge ihres Auftretens bezeichnet: K 1, K 2 etc.:

<i>Trompete I und II:</i>	K 1
<i>Trompete III:</i>	K 1 (bis auf die von K 2 stammende, gestrichene Partie)
<i>Timpani:</i>	K 1; K 2 (vom „Pleni“ an)
<i>Oboe I, II, III:</i>	K 1
<i>Violino I:</i>	K 3 (bis auf die autographe oder von der Hand des K 7 stammende Einfügung auf Seite 2, oben)
<i>Violino Ia:</i>	K 4 (bis Takt 126); K 5
<i>Violino II:</i>	K 6 (Zeile 1—3); K 7
<i>Violino IIa:</i>	K 4
<i>Viola:</i>	K 1
<i>Soprano I und II:</i>	K 8
<i>Soprano III:</i>	K 8 (bis Zeile 8, Mitte); K 1 (Rest der Seite 1); K 7 (Seite 2)
<i>Alt, Tenor, Baß:</i>	K 8 (Seite 1); K 7 (Seite 2)
<i>Basso Continuo:</i>	K 9
<i>Basso Continuo a:</i>	K 10
<i>Basso Continuo b:</i>	K 4
<i>Basso Continuo c:</i>	K 11 (bis Zeile 8); K 7.

<sup>16</sup> Dazu bereits TBSt 4/5, S. 147—149; ebenso Dürr, S. 77 und 93.

Die Mehrzahl dieser Kopisten-Hände ist uns aus anderen Stimmenmaterialien bekannt. Wir besitzen damit sichere Hinweise auf die Entstehungszeit der betreffenden Stimmen. Hier die Schreiber-Konkordanz zur Tübingen und zur Dürrschen Nomenklatur:

Tübingen	Dürr
K 1: Anon. 2	= Hauptkopist C
K 2: vielleicht Wilhelm Friedemann Bach	
K 3: Anon. 21	= Anon. III h
K 4: Anon. 27	= Anon. II f
K 5: Anon. 28	= Anon. II g
K 7: Anon. 1	= Hauptkopist B
K 9: Anon. 12	= Anon. V r
K 10: Anon. 22	= Anon. III j.

Die Anonymi 27 und 28 weisen mit ihren Schriftformen auf die Wende des Jahres 1724; Anonymus 1, 2, 21 und 22 in die Zeit von Ende 1726 bis in das Jahr 1727, vielleicht auch noch 1728. Anonymus 12 endlich tritt erst in den letzten Lebensjahren Bachs auf. Zieht man als weitere Kriterien die Ergebnisse der Papieruntersuchung und ferner jene Anhaltspunkte heran, die wir durch das Wasserzeichen der Partitur A<sup>1</sup> sowie die direkten bzw. indirekten Hinweise dieser Partitur auf BWV 133 und BWV 249 a erhalten, so ergibt sich, daß sich diese beiden Quellen zum Sanctus aus drei zu verschiedenen Zeiten entstandenen Gruppen zusammensetzen:

1. Ende 1724: Partitur A<sup>1</sup> (Wasserzeichen: Blatt a: Halbmond; Blatt b: leer); drei Stimmen aus B<sup>1</sup>: Viol. Ia, Viol. IIa, Bc. b (Wasserzeichen wie A<sup>1</sup>, Schreiber: Anon. 27 und 28). Von dem ersten, zusammen mit der Partitur entstandenen Stimmensatz sind also nur die drei Duplierstimmen erhalten. Nach einer Notiz auf der Partitur A<sup>1</sup> hat Bach wohl die übrigen Stimmen an Graf Sporck verliehen. Sie sind offenbar nicht mehr zurückgegeben worden<sup>17</sup>.
2. Ende 1726 bis 1727, vielleicht auch 1728: Die weiteren Stimmen aus B<sup>1</sup>, mit Ausnahme der bei Smend als Bc bezeichneten Continuostimme<sup>18</sup>. Bei einer Wiederaufführung des Werkes mußten sie anscheinend die verliehenen Stimmen ersetzen.
3. Die Continuostimme von der Hand des Anonymus 12, bei Smend als Bc bezeichnet, weist in die letzte Lebenszeit Bachs. Obwohl sie kaum älter, vielmehr eher jünger sein dürfte als die Reinschrift des Sanctus in A, folgt sie doch den Lesarten der Einzelpartitur A<sup>1</sup> bzw. denen der übrigen Continuostimmen von B<sup>1</sup> und läßt die Verbesserungen der Reinschrift-Partitur unberücksichtigt. Auch nachdem die neue Partitur angelegt war, wurde das Sanctus offenbar weiter aus dem alten Material und in der alten Fassung musiziert. Smends These, daß die Sanctus-Partitur in A „in keiner unmittelbaren Beziehung zu Bachs Musikpraxis“ stünde (KB, S. 177), wird hierdurch bestätigt. Im Gegensatz zu seinen Folgerungen möchten wir darin jedoch gerade ein Argument für die Einheit des Werkes sehen. Denn offenbar teilt die Aufzeichnung des Sanctus in A diesen „abstrakten“, nicht unmittelbar auf eine bestimmte Aufführung gerichteten Zug mit dem vorangehenden Symbolum und mit den nachfolgenden Sätzen vom Osanna bis zum Dona nobis pacem<sup>19</sup>.

Quelle C und D (S. 16 f., 22, 115–119, 126 f., 152–162, 186, 196, 227–230).

Smend hält sie für zeitgenössische, unter den Augen Bachs gefertigte Kopien: die erste für eine Abschrift Kirnbergers aus dessen Leipziger Lehrjahren 1739–1741; in der zweiten, von

<sup>17</sup> Dazu bereits TBSt 4/5, S. 148, und Dürr, S. 77 und 93.

<sup>18</sup> Wasserzeichen: 1. Blatt a: leer; Blatt b: gekrönte Figur zwischen Zweigen, darunter ICF; — 2. Doppelpapier, übereinandergesucht: großes heraldisches Wappen von Schönburg und großer gekrönter Doppeladler mit Apfel und Schwert; — 3. Singuläre Zeichen. — Schreiber: Anon. 1, 2, 21 u. 22.

Zu dem gestrichenen, auf die Matthäuspassionweisenden Fragment in der Violastimme vgl. TBSt 4/5, S. 148 f. und Dürr, S. 93 u. 95.

<sup>19</sup> Siehe TBSt 4/5, S. 155.

der Hand eines anonymen Kopisten stammenden, möchte er gar autographe Korrekturen erkennen, die ihr den Rang einer letzten authentischen Fassung verliehen. Smend gewinnt damit Termini für die Zusammenstellung des Bandes A, etwa 1738/39, sowie für spätere authentische Umarbeitungen und Wiederaufführungen einzelner Teile des Werkes.

Leider erweist sich die herkömmliche Bewertung beider Quellen, die sich einmal auf den Namenszug Kirnbergers auf dem Titelblatt, das andere Mal auf eine ältere Notiz im Katalog der Berliner Staatsbibliothek stützt, als trügerisch. C stammt nicht von der Hand Kirnbergers, sondern von einem in Kirnbergers Auftrag arbeitenden Kopisten der Berliner „Amalienbibliothek“, dessen zahlreiche Abschriften, soweit sie uns bekannt sind, erst etwa in die 1760er und 1770er Jahre fallen dürften: Anonymus 402<sup>20</sup>. Auch Papierart und Schrifttypus verbinden die vorliegende Quelle mit der Mehrzahl der für die Amalienbibliothek zwischen 1760 und 1780 gefertigten Abschriften. Quelle D stammt von einem unbekanntem Berliner Kopisten aus dem Umkreis Philipp Emanuel Bachs: Anonymus 300<sup>20</sup>. In zahlreichen Handschriften erscheint er zusammen mit dem Berliner Musicus S. Hering<sup>21</sup>. Auch seine Wirkungszeit dürfte überwiegend in die 1760er und 1770er Jahre fallen. Daß er noch unter Johann Sebastian Bach in Leipzig gearbeitet habe, ist unwahrscheinlich und wohl kaum zu belegen — auch nicht durch die Korrekturen im ersten Teil der Handschrift: sie stammen nach unserer Überzeugung keinesfalls von der Hand des Thomaskantors<sup>22</sup>.

Mit dieser neuen Bewertung der Quellen C und D schwindet nicht nur der Terminus für die Zusammenfassung der einzelnen Teil-Handschriften von A, 1738/39, auch die Argumente, auf die Smend seine Thesen über selbständige, voneinander unabhängige Umarbeitungen und Wiederaufführungen einzelner Teile des Werkes gründet, erweisen sich — mit Ausnahme der mit der Entstehung der Gloria-Kantate BWV 191 zusammenhängenden Eingriffe — als unhaltbar. Diese Thesen waren aber zugleich starke Argumente gegen die Einheit des Werkes<sup>23</sup>.

Die neue Quellenbewertung berührt jedoch auch die Textkritik. Die Auslassung der neu textierten *Duo voces Articuli 2* in Quelle D ist als bloße Vereinfachung des Kopisten anzusehen. Sie trägt nicht mehr das Signum des Authentischen. Die von Smend, KB, Seite 161 als „Zwischenfassung“ bezeichnete Gestalt des Symbolum, also die mit der Neutextierung des Et in unum, hat demnach wieder als „Endfassung“ zu gelten. Sie gehört in den Haupttext des Notenbandes, die dort stehende in den Anhang. Gibt man dieser mit Smends ästhetischen Argumenten (KB, S. 152 ff.) den Vorzug vor jener, so muß man selbstverständlich auf die chorische Fassung des Et incarnatus est verzichten. — Aber noch mehr: all jene nachträglichen Änderungen in A, deren authentischer Charakter erst durch die Quellen C und D gesichert schien, müssen nunmehr als posthum angesehen werden. Jedenfalls stammt der größte Teil dieser zahlreichen Korrekturen, die der Kritische Bericht als „autograph“ ausweist, wohl sicher nicht von der Hand Johann Sebastian Bachs. Sie gehen vielmehr offenbar überwiegend auf Philipp Emanuel zurück. — Smend sieht es als einen Hauptmangel der bisherigen Editionen an, daß sie die späteren, über C und D hinausgehenden Änderungen in A, die Philipp Emanuel im Zusammenhang mit seiner Hamburger Aufführung des Symbolum vom Jahre 1786 vorgenommen hatte, nicht wieder eliminiert hätten (KB, S. 75 ff.). Aber auch die Neuausgabe eliminiert nur einen Teil der posthumer Änderungen: eben diese „Hamburger“ Schicht. Die

<sup>20</sup> Zu den Anonymi 402 und 300 vgl. auch TBSt 2/3, S. 139.

<sup>21</sup> Zum Beispiel in P 291 und 329, ferner in St 2, 27, 29, 33b, 38, 80, 90 u. a.

<sup>22</sup> Übrigens scheint uns — im Gegensatz zu Smends Angaben Seite 22 u. a. — das zeitliche Verhältnis der Quellen C und D noch weitgehend ungeklärt. Nur für das Symbolum kann die Priorität von C als gesichert gelten. Was jedoch die „Missa“ betrifft, so scheint D voranzugehen. So deutet denn manches darauf hin, daß C und D nebeneinander entstanden sind — vielleicht findet sich hier ein Hinweis, daß die einzelnen Teile von A zu dieser Zeit noch nicht buchbinderisch vereinigt waren. Mit Hilfe der Schrift- und Papieruntersuchung werden sich Quelle C und D sicherlich noch genauer datieren lassen. Aus inneren und äußeren Gründen möchten wir zunächst an die letzte Berliner Zeit Philipp Emanuel Bachs, also an die Jahre 1767/68 denken.

<sup>23</sup> Vgl. KB, S. 11, 186 und 195 f.

zahlreichen zwischen Bachs Tod und der Anfertigung von C und D eingeschwärzten Korrekturen, die sich im Charakter kaum von denen der Hamburger Zeit unterscheiden, übernimmt sie.

\*

So führt uns die Untersuchung der Hauptquellen A, B, A<sup>1</sup>, B<sup>1</sup>, C und D zu Ergebnissen, die von denen Smends entscheidend abweichen. Wie stark die neue Quellenbewertung das Bild von Entstehung und Weiterbildung des Werkes korrigiert, zeigt am besten ein Vergleich mit den Tabellen I und II (KB, S. 191—196, mit Erläuterungen), in denen Smend die Ergebnisse der Quellenbewertung übersichtlich zusammenstellt. Die Mehrzahl der dort angegebenen Daten und Vorgänge ist, wie wir meinen, unhaltbar oder zumindest fraglich geworden.

Grundlegend bleibt jedoch, wie bereits angedeutet, die Klassifizierung der sekundären, die scharfsinnige Ordnung auch der verlorenen Quellen, die Smend im I. Kapitel, S. 17—54 vornimmt<sup>24</sup>. Ebenso vermittelt das II. Kapitel, die Untersuchung der Geschichte der Frühdrucke bis hin zu jenen beiden Neuausgaben der BG vom Jahre 1856 (Band 6) und 1857 (Band 6a) wichtige Aufschlüsse. Darüber hinaus enthalten die beiden Anfangskapitel, wie wir kaum zu betonen brauchen, eine Fülle neuen Materials zur Geschichte der Bach-Renaissance. Ihr Hauptzweck ist es jedoch, zu zeigen, wie die vier nach Smends Auffassung zunächst selbständigen Teile der Partitur A durch den eigentümlichen Weg der Überlieferung schließlich als Gesamtwerk im Sinne einer „katholischen“ Messe verstanden wurden.

Die zweite Phase dieser Entwicklung, eben die Annäherung an den Aufbau der römischen Messe, hat Smend zwingend dargestellt. Aber ist der Ausgangspunkt ebenso gesichert? Gibt es wirklich eindeutige Hinweise darauf, daß die vier Teile der Quelle A zum Beispiel noch von Bachs Söhnen als selbständige Werke verstanden worden sind? Smends Hauptargumente, das Fehlen einer ausschließlich auf eine *Missa tota* zu beziehenden Angabe im Nekrolog von 1754 (KB, S. 52 ff.) und die selbständige Aufführung des *Symbolum* durch Philipp Emanuel Bach im Jahre 1786, sind unseres Erachtens mehrdeutig. Mit dem ersten haben wir uns in den TBSt 4/5, S. 151 f. auseinandergesetzt. Wir dürfen hier darauf verweisen. Bleibt das zweite, die selbständige Aufführung des *Symbolum* im Jahre 1786. Der Programmzettel ist erhalten und bei Smend, S. 39 reproduziert. Er führt u. a. neben Bachs *Credo* Händels *Hallelujah* und die Arie *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* auf — als selbständige Nummern, ohne jeden Hinweis, daß es sich um Teile aus dem *Messias* handelt! Es war bekanntermaßen in der Frühzeit des Konzertwesens üblich, Teile aus größeren Werken herauszulösen und im Konzert wie selbständige Kompositionen anzukündigen und darzubieten. Auf philologische Treue und Vollständigkeit legte man weder bei Programmtiteln noch bei der Bezeichnung des Aufführungsmaterials für solche „Ausschnitte“ besonderen Wert. Smend sagt nun (KB, S. 42): „*Was die Titelfassung des Programmblattes nicht erkennen läßt, geht aus P 22 und St 118 [der zu dieser Aufführung verfertigten Partitur und dem Stimmenmaterial] mit gleicher Deutlichkeit hervor: C. P. E. Bach hat diese Vertonung des »Symbolum« als eine selbständige Komposition betrachtet.*“

Unseres Erachtens geht aus beiden Quellen nicht mehr hervor als aus dem Programmzettel auch: der größere Zusammenhang, dem das *Credo* entnommen wurde, ist nicht besonders vermerkt. Warum sollte er es auch? Das Konzert war ein Wohltätigkeitskonzert; der Erlös kam dem „Medizinischen Armeninstitut“ zugute. Philipp Emanuel Bach kam in diesem Falle also sicher nicht auf seine Kosten. Einen Teil der Unkosten jedoch konnte er sich ersetzen lassen. So ließ er denn von seinem Schreiber Michel nicht allein die Stimmen herstellen, sondern auch die Partitur kopieren. Nötig gewesen wäre das nicht; denn er hätte das Werk, wenn er überhaupt zur Direktion einer Partitur bedurfte, aus dem Autograph „dirigieren“

<sup>24</sup> Einige geringfügige Ergänzungen, besonders zu den Kopisten, kann man, soweit es sich um Handschriften der Berliner Staatsbibliothek handelt, den TBSt 2/3 entnehmen. Hier sei nur bemerkt, daß die „Mater“ der Wiener Exemplare, P 11/12, dem Schreiber und dem Wasserzeichen nach in Wien und nicht in Berlin hergestellt worden ist und sich offenbar im Besitz Baron van Swietens befunden hat (vgl. KB, S. 48—52).

können. Aber die Partitur-Kopie vervollständigte den Stimmensatz zu einem kompletten „Aufführungsmaterial“, das er nun — gegen entsprechende Gebühr — ausleihen konnte. Und dieses Aufführungsmaterial war natürlich wertvoller, wenn es ein vollständiges Werk, keinen Ausschnitt enthielt. Daher bestand gar kein Bedürfnis, den größeren Zusammenhang, dem es entstammte, im Titel der Partitur besonders zu nennen.

Diese Deutung des Quellenbefundes stammt vom Referenten. Sie will nicht allzu ernst genommen werden. Aber vielleicht zeigt sie die Gefahren, der die philologische Methode überall dort ausgesetzt ist, wo die Quellen keine eindeutigen Hinweise geben. Die Deutungskunst wird sich dann leicht emanzipieren, die Argumentation sich über das Argument erheben: Philipp Emanuel hatte sich bei seiner Hamburger Aufführung genötigt gesehen, dem Credo einen instrumentalen Einleitungssatz voranzustellen. Da es aus dem Zusammenhang der Messe gelöst war, bedurfte es jetzt einer besonderen Einführung: so möchte man diesen Vorgang wohl zunächst erklären; als Argument also für die Einheit des Werkes. Smend jedoch argumentiert anders: „Im Leipziger Gottesdienst war »auf die Haupt-Musique« von der Orgel »präludiret« worden. So schreibt der Hamburger einen instrumentalen Eingangssatz, in dem er in Anlehnung an Pachelbels Typus des Orgel-Choralvorspiels die beiden ersten Zeilen von »Allein Gott in der Höh sei Ehr« durchführt, zugleich an die musikalische wie an die kirchliche Tradition anknüpfend.“ — Ein Argument also für die Selbständigkeit des Symbolum.

Diese Bemerkungen zur Quellenbeschreibung mögen genügen. Sie betreffen nicht die zahlreichen Erkenntnisse zu den „Entlehnungen“ und zu Bachs Bearbeitungstechnik überhaupt, die unserer Auffassung nach den besonderen Wert der Neuausgabe ausmachen<sup>25</sup>, wohl aber die Chronologie und die Quellenbewertung, ferner vor allem die Frage zeitgenössischer Aufführungen<sup>26</sup>. Daß sich mit diesen neuen Daten und Zusammenhängen die Selbständigkeit der einzelnen Teile, vor allem auch die „Cantica-Hypothese“ (KB, S. 189—191) nur schwer stützen läßt, brauchen wir nicht besonders zu betonen, dürfen hierzu vielmehr auf unsere Ausführungen in den TBSt 4/5 (S. 153 ff.) und im Festbuch des 35. Deutschen Bachfestes<sup>27</sup> verweisen. Die Vierteiligkeit der autographen Partitur — Smends gewichtigstes Argument gegen die Einheit des Werkes — erklärt sich uns aus dem eigentümlichen Entstehungsprozeß: die bereits vorhandene *Missa* und das *Sanctus* wurden durch Einfügung des *Symbolum* und durch die Sätze vom *Osanna* bis zum *Dona* zur *Missa tota* ergänzt. Wir möchten allerdings hervorheben, daß die lückenhafte Überlieferung der Bachschen Aufführungsmaterialien unwiderlegliche Aussagen über die Bestimmung der autographen Partitur verbietet. So läßt sich denn Smends Hauptthese als persönliche Auffassung in ästhetischen und interpretierenden Studien wohl weiterhin vertreten. Ob sie sich freilich als Grundlage einer Quellenedition empfiehlt, erscheint uns fraglich.

Neue interpretierende und stilistische Untersuchungen könnten unseres Erachtens vor allem dann fruchtbar werden, wenn sie die Meßkomposition der mitteldeutschen Zeitgenossen, also besonders Heinichens, Zelenkas und Hasses, sowie deren italienische und vielleicht auch Wiener Vorbilder einbezögen. Bachs Messe stünde dann wohl kaum mehr so isoliert in ihrer Zeit, wie es nach den bisherigen Darstellungen scheinen mag. Die Parodierung des *Gratias* mit dem *Dona nobis*<sup>28</sup>, die Doppeltonart h-moll/D-dur — aus Bachs übrigen Schaffen schwer zu erklären — erscheinen im Lichte der katholischen Meßkomposition um 1730—1750 offenbar durchaus als allgemeinere Formprinzipien. Auch die Gliederung des Werkes, die Verteilung der Chöre und Arien, der fugierten und der mehr konzerthaften Partien scheinen auf solche Verbindungen zur Meßkomposition der neapolitanischen Schule hinzuweisen.

<sup>25</sup> Sie finden sich in der Hauptsache in den Kapiteln V, X und XV des ersten Hauptteils.

<sup>26</sup> Hierzu vgl. auch TBSt 4/5, S. 155 f.

<sup>27</sup> Stuttgart 1958, S. 81 f.

<sup>28</sup> Dazu TBSt 4/5, S. 152 f.

## II. Zum Notenband

1. Unsere bisherigen Bemerkungen haben dem Kritischen Bericht gegolten. Die Tragweite der darin verfochtenen Thesen und sein Umfang lenken das Hauptinteresse zunächst auf ihn. Doch hat der Herausgeber es durchaus als eine Hauptaufgabe angesehen, zunächst einen wirklich authentischen Notentext herzustellen. Es galt, nicht nur die Fehler der alten, weitgehend auf BG 6 und 6a zurückgehenden Ausgaben zu vermeiden, die in ihrer Abhängigkeit sowohl von B, wie von C und A (nach der Hamburger Überarbeitung) *Mixta composita* aus Frühfassung, Spätfassung und nicht-authentischer Überarbeitung darstellen (dazu KB, S. 67–77), es galt vor allem, den neueren philologischen Forderungen, danach die Ausgabe ein möglichst getreues Abbild der Quelle zu geben habe, zu genügen: beim vorliegenden Werk eine besondere Schwierigkeit, denn die Quellenlage für die vier Teile differiert beträchtlich. So sind an Original-Handschriften vorhanden: 1. von der *Missa* Partitur und Stimmen; 2. vom *Symbolum* die Partitur; 3. vom *Sanctus* die Partitur, sowie Partitur und Stimmen der zwanzig Jahre älteren Frühfassung; 4. vom *Osanna* bis zum *Dona nobis* die Partitur.

Es läge nahe, davon den jeweils ausführlichsten Text zu wählen, dort also, wo Stimmenmaterial vorhanden ist, dessen reichere Vortragsbezeichnungen gebührend zu berücksichtigen, bei den Parodien des zweiten und vierten Teils und dem Gloria-Teil des ersten auch die erhaltenen Handschriften der Vorlagen bzw. der späteren Bearbeitung heranzuziehen. Auch hier sind es wieder grundsätzliche Erwägungen, die Smend einen eigenen Weg gehen ließen. Er äußert sich dazu im Kritischen Bericht, S. 205–207. Die folgenschwerste Entscheidung betrifft das Verhältnis von Partitur und Stimmen. Es heißt dazu: *„Bei den bisher vorliegenden Ausgaben Bachscher Werke hat man nach folgendem Grundsatz gehandelt: Die Edition soll nach Möglichkeit alles bieten, was in autographen oder originalen Quellen auftritt; beim Vorhandensein von Varianten ist in der Regel der Lesart der Stimme der Vorzug zu geben. Dieser Grundsatz ist in der vorliegenden Ausgabe preisgegeben worden“*; und zwar, wenn wir zusammenfassen dürfen: a) weil die Stimmen Smends Auffassung nach zahlreiche Eintragungen enthielten, die nur für den einzelnen Musiker bestimmt seien, sobald sie in die Partitur übernommen würden, deren Bild jedoch mißverständlich machten; und b) weil die Stimmen, obwohl sie mehr enthielten als die Partitur, aufs Ganze gesehen auffallend sorglos geschrieben seien, ja insbesondere in der Bogensetzung zahllose Widersprüche zeigten. Deshalb hat sich Smend entschlossen, *„soweit wie es irgend angängig zu sein schien, an dem Befunde der autographen Partitur festzuhalten“*. Wichen die Stimmen davon ab, so seien die Varianten im Kritischen Bericht genannt, in extremen Fällen jedoch nur in begrenzter Auswahl. Nur in einem Punkte räumt Smend den Stimmen grundsätzlich den Vorrang vor der Partitur ein: in der Frage der dynamischen Bezeichnungen (S. 207).

2. Das sind klare Vorsätze, die besonders angesichts der verschiedenartigen Überlieferungsform der einzelnen Teile zunächst einiges für sich zu haben scheinen. Prüfen wir deshalb an einem Beispiel, dem 1. Kyrie, wie weit sie sich verwirklichen lassen, und vergleichen dazu die Quellen A und B mit dem Notenband der NBA.

Bereits auf den ersten Blick treten Bedenken auf. Da ist zunächst das Fagott: wohl in B, aber nicht in A enthalten. Die NBA muß selbstverständlich die Fagottstimme berücksichtigen. Sie kann auch nicht auf die Generalbaß-Bezifferung verzichten, die sich nur B entnehmen läßt. Und schließlich muß sie auch für die Flöten dem differenzierten Text von B folgen und kann sie nicht einfach, wie A es tut, mit den Oboen „*colla parte*“ notieren. Für diese vier der insgesamt vierzehn Partes müssen wir von vornherein Quelle B den Vorrang einräumen, weil sie Quelle A gar nicht oder nur unvollkommen zu entnehmen sind. Hält man nun für die übrigen zehn Stimmen, die ja ebenfalls auch in B vorliegen, an der Partitur als alleiniger Textgrundlage fest, so muß das notgedrungen zu einem Widerspruch im Partiturbild führen, besonders was die Artikulation betrifft. Denn für die einen kann doch wohl nur B maßgeblich

sein, für die anderen ist es jedoch, wenn der Herausgeber seine Entscheidung ernst nehmen will, grundsätzlich Quelle A.

Dieser Widerspruch ist aber schließlich nur einer der Gründe, weshalb das Prinzip, bei der Textkritik der Partitur vor den Stimmen den Vorrang einzuräumen, auf schwerwiegende Bedenken stößt. Denn die Mehrzahl der Vortragsbezeichnungen, also der Angaben über Artikulation, Ornamente, Zeitmaß und Dynamik, die Bach nur in die Stimmen eingetragen hat, interessieren unserer Auffassung nach nicht nur den einzelnen Spieler, sondern ebenso den Benutzer der Partitur, gleich, ob er sich der Partitur nun zu Studienzwecken bedient oder ob er daraus dirigieren will. Bei den dynamischen Angaben weicht Smend ohnehin von seinem Grundsatz ab und folgt den Stimmen. Warum nicht auch bei den Tempo-Bezeichnungen? Gleich zu Beginn des 1. Kyrie z. B. vermissen wir das gewohnte „*Adagio*“. Es steht nämlich nur in den Stimmen, nicht aber in der Partitur. Aus denselben Stimmen wird aber, fünf Takte später, die Vortragsangabe für die Violinen und die Viola „*un poco piano*“ in die Neuausgabe übernommen; und auch sonst folgt Smend, wie wir sehen werden, in diesen ersten Takten weit mehr den Stimmen als der Partitur. Daß er bei der Tempoangabe eine Ausnahme macht, erklärt sich aus seiner Auffassung, daß diese Angaben nur den einzelnen Spieler interessierten.

Diese These begründet er auf Seite 206 des Kritischen Berichts an Hand des *Qui tollis*. Das „*Lente*“, das die bisherigen Ausgaben dort setzen, erwecke den falschen Eindruck, als solle der Satz in einem langsameren Zeitmaß musiziert werden als das vorausgehende *Domine Deus*. Nun, wir sind uns nicht sicher, ob Bach mit dem „*Lente*“, das er den unmittelbar beim *Qui tollis* einsetzenden Stimmen in B vorschreibt, vielleicht doch ein langsames Zeitmaß meint, oder ob er nur der durch den Übergang in den  $\frac{3}{4}$ -Takt naheliegenden Vorstellung eines beschleunigten Tempos begegnen wollte, möchten jedoch annehmen, daß diese Bezeichnung den Benutzer der Partitur ebenso angeht wie den Spieler der einzelnen Stimme. Wird das Bild der Partitur durch ihren Zusatz wirklich mißverständlich? Oder anders: ist es ohne diesen Zusatz wirklich eindeutig? Weist das Fehlen einer Tempoangabe beim Taktwechsel mit Sicherheit darauf hin, daß die Viertelbewegung des vorausgehenden Satzes unverändert weiterzuführen sei? Und selbst, wenn sich an dieser Stelle Bedenken einstellen: der Zusatz „*Adagio*“ zu Beginn des 1. Kyrie dürfte kaum mißdeutet werden.

Aber das ist nicht das einzige Argument gegen die Auffassung, daß Zeitmaßangaben allein der Originalstimmen in einer Neuausgabe der Partitur unberücksichtigt bleiben müßten. Diese Auffassung setzt voraus, daß Bachs Partituren dieselbe Aufgabe zu erfüllen hatten wie die Partiturdrukke unserer wissenschaftlichen Gesamtausgaben, daß sie also angelegt waren, um das Kunstwerk daraus in authentischer Gestalt studieren und dirigieren zu können. Sie hatten aber, soweit sie nicht Reinschrift-Kopien waren, eine ganz andere Bestimmung. Zunächst waren sie Kompositions-Manuskripte und haben daher in ihrer konzepthaften, bisweilen nur andeutenden Aufzeichnungsweise noch manche Züge der alten „*Tabula compositoria*“ bewahrt. Sie dienten ferner dem Kopisten, die Stimmen herzustellen, die dann wiederum vom Komponisten revidiert, d. h. nicht nur korrigiert, sondern vor allem ergänzt und bezeichnet werden mußten. Die Hauptaufgabe der Partitur war damit erfüllt. Daß sie dem Komponisten dann auch bei der Einstudierung und Leitung der Musik eine gute Hilfe sein konnte, ist anzunehmen. Notwendig dazu war sie jedoch nicht. Wenn Bach am Dresdner Hof nur die Stimmen seiner *Missa* überreicht, nicht aber auch die Partitur, wenn er dem Grafen Sporck ebenfalls nur die Stimmen seines *Sanctus* übersendet, wenn er von seiner Mühlhäuser Ratswahlkantate „*Gott ist mein König*“ nur die Stimmen stechen läßt, so folgt er damit nur dem allgemeinen Usus. Die Partitur war im 17. und weitgehend auch im 18. Jahrhundert weder für die Einstudierung noch für die Aufführung auch reichbesetzter Werke unbedingt erforderlich. Ja, da ein großer Teil der Vortragsbezeichnungen und die differenzierten Partes einiger Instrumente, vor allem auch die Generalbaß-Bezifferung vielfach nur

in die Stimmen eingetragen wurden, geht das „vollständige“ Bild eines Werkes eben erst aus den Stimmen hervor. Die Partitur enthält vergleichsweise nur das „Gerüst“. Soll eine Neuausgabe im Haupttext wirklich nur dieses Gerüst geben und den vollständigen Text nur im Kritischen Bericht mitteilen? Diese Frage beantwortet sich, jedenfalls für die Musik Bachs, von selbst<sup>29</sup>. Daß die Stimmen oftmals flüchtig geschrieben sind, in sich Widersprüche enthalten und daß deshalb in bestimmten Fällen den Lesarten der Partitur der Vorzug gebührt, darf nicht dazu führen, die Stimmen als Überlieferungsform zweiten Ranges anzusehen.

3. Smend begründet seine Entscheidung für das Primat der Partitur gerade auch mit inneren Widersprüchen der Stimmen, besonders hinsichtlich der Artikulation. Sehen wir deshalb, wie weit die Neuausgabe hier der Partitur folgen kann und wie weit deren Bezeichnungen konsequent sind. Von den 15 Artikulationsbögen, die Smend in den Takten 1—4 des 1. Kyrie setzt, enthält A nur 9, B immerhin 13. Einen (Takt 2, Ob. d'Am. I) ergänzt er nach Analogie; einen in A gesetzten läßt er unberücksichtigt (Takt 3, Sopr. II, 6. Achtel); ebenso zwei nur in B erscheinende (Takt 4, Viola, 1. Achtel; Takt 2, Tenor, 1. Viertel). In dieser Adagio-Einleitung folgt die Neuausgabe also weit mehr B als A. Aber auch B, wie wir sehen, wiederum nicht ausschließlich. Der originale Quellenbefund läßt sich aus dem Kritischen Bericht nur annähernd rekonstruieren. Nicht vermerkt ist das Fehlen eines Bogens in B (Takt 2, Ob. d'Am. II). In Takt 4, Viol. II, liest B genau wie A. Die anderslautende Angabe des Kritischen Berichts ist zu streichen.

Mit Beginn des Largo ist nun zunächst offenbar A für die Textlegung stärker herangezogen worden. Allerdings finden sich die Bogen, welche die Neuausgabe z. B. in der Viol. II, Takt 5 und 6 und über dem 2. Viertel von Takt 8 setzt, wiederum nur in B. Warum aber sind nur sie aus B übernommen und nicht auch die Bogen über dem 3. und 4. Viertel von Takt 7, die in B gesetzt sind? Warum nicht die Bogen der Viol. I, Takt 8, 2. Halbe, und Takt 9, 6. und 7. Achtel; ferner Fl. II, Takt 9, 6.—8. Sechzehntel? Takt 14 setzt die Neuausgabe zwei Bogen in der Ob. d'Am. II, die weder in A noch in B stehen, ohne diesen Sachverhalt im Kritischen Bericht zu vermerken; auf die entsprechenden Bogen der *colla parte* gehenden II. Flöte, die, wenn auch nicht in A, so doch in B verzeichnet sind, verzichtet sie jedoch. Takt 17 findet sich in der Neuausgabe ein Triller in der II. Violine. Er stammt, wie auch der zugehörige Bogen, aus Quelle B. Warum wird zwei Takte vorher nur der Bogen, nicht aber auch der Triller aus B übernommen? Warum fällt das entsprechende, in B verzeichnete Ornament bei der Viol. I, Takt 16, vorletztes Achtel weg? Warum das der Ob. d'Am. I auf dem letzten Viertel von Takt 14? Wir brechen ab und wollen die Artikulationsfragen unten, im Zusammenhang des *Cum Sancto Spiritu*, wiederaufnehmen. Es läßt sich aber bereits an dieser Probe erkennen: die Neuausgabe folgt weder A noch B; auf die Methode aber, aus beiden Quellen einen möglichst vollständigen Text zusammenzustellen, hat sie ja prinzipiell verzichtet.

4. Einige Bemerkungen zu anderen Sätzen seien noch angefügt. Für das 2. Kyrie vermerkt der Kritische Bericht auf Seite 254 (unter Takt 10), daß die aus den Vokalstimmen in die Instrumentalparties übernommenen Bogen in der Ausgabe fortblieben, wohl aber im Kritischen Bericht erwähnt würden. Die tatsächliche Editionspraxis widerspricht dem jedoch, wie man zum Beispiel an den Takten 25—27 und 47—48 sehen kann.

Zur Textlegung des Gloria, des *Et in terra*, des *Domine Deus* und des *Cum Sancto Spiritu* wäre wohl auch noch die Partitur der späteren Parodie, Kantate 191 (P 1145) heranzuziehen gewesen. Es hätten sich dann einige Versehen vermeiden lassen, die durch Korrekturen

<sup>29</sup> Wir möchten ausdrücklich betonen, daß das Primat der Stimmen vor der Partitur dort nicht mehr gilt, wo bereits die Partitur das vollständige Bild des Werkes enthält; und daß es ferner noch nicht gilt für jene Zeit und jene Werke, da Besetzung und Vortragsweise noch allgemein freigestellt waren, also selbst Originalstimmen nur eine spezielle Ausführungsart neben anderen, ebenso gültigen geben können. So mag es sich denn z. B. bei Musikwerken des 17. Jahrhunderts öfters empfehlen, der Partitur vor den Originalstimmen den Vorzug zu geben oder sie jedenfalls als andere, primäre Daseinsform des Kunstwerks gesondert zu publizieren.

in A hervorgerufen worden sind. Zum Beispiel ist die durch P 1145 verbürgte letzte Lesart von A im *Cum Sancto Spiritu*, Takt 90—91 des Basso Continuo, eine deutliche Verbesserung gegenüber der ursprünglichen, in der NBA gewählten Fassung<sup>30</sup>.

In der Flötenstimme des *Domine Deus* schreibt Bach in der zweiten Hälfte des Taktes 1 statt einfacher Sechzehntel lombardische Rhythmen: 32stel — punktiertes 16tel, 32stel — punktiertes 16tel usw.; und diese Vortragsart gilt selbstverständlich ebenso für die weiteren, entsprechenden Sechzehntel-Figuren dieses Satzes. Dieser Vortragshinweis, mit dem sich bereits Rietz (BG 6, S. XX) und Spitta (Bach II, S. 530) auseinandergesetzt haben, wird in der Neuausgabe übergangen.

Bisweilen hat man den Eindruck, als hätten dem Editor für seine Arbeiten von Quelle B nur unzureichende Photokopien zur Verfügung gestanden. Denn so erklärt es sich wohl am ehesten, daß z. B. in der II. Violinstimme des *Qui sedes* jene dynamischen Bezeichnungen übersehen werden, die nur mit blasser Tinte eingetragen sind (Takt 5, 23 und 35). Übrigens würden wir in diesem Satz auf dem letzten Achtel des Taktes 74 — als Zusatz des Herausgebers gekennzeichnet — ein „a tempo“ erwarten.

Im *Quoniam* ist versehentlich die originale, oktavierende Notierung des Corno da caccia beibehalten worden. In der „Kleinen Partitur-Ausgabe“ des Bärenreiter-Verlages ist dieses Versehen inzwischen durch Setzung einer 8 unter den Violinschlüssel richtiggestellt worden.

5. Kommen wir noch einmal auf die Differenzen zurück, die im Stimmenmaterial von B auftreten. Bei seiner Entscheidung für die Partitur und gegen die Stimmen (KB, S. 206) beruft sich Smend ausdrücklich auf die inkonsequente Bogensetzung, welche die Stimmen für das *Cum Sancto Spiritu*, Takt 21 ff. aufweisen. Auf Seite 319 des Kritischen Berichts stellt er verschiedene Bogensetzungen von A und B für den ersten dieser Takte gegenüber. Zunächst ist einmal die dort für A angegebene Artikulation nach der Quelle richtigzustellen. Die Oboe I liest dort, genau wie B, Bogen über dem 3. bis 4., dem 5. bis 6., 7. bis 8. und, wenn man dem strichartigen Zeichen unter dem letzten Viertel einen Sinn geben will, dem 9. bis 12. Sechzehntel. In der Viol. I laufen die beiden Bogen über dem letzten Viertel in der Mitte zusammen. Da Bach längere Bögen oft in dieser Weise „bricht“, ist es fraglich, ob er hier zwei oder nur einen Bogen meint. Aber selbst wenn man von diesem Originaltext ausgeht, erkennt man, daß A in sich kaum weniger inkonsequent artikuliert als B. Die Inkonsequenz von B war für den Herausgeber jedoch gerade der Grund gewesen, sich prinzipiell für A zu entscheiden. In der Praxis weicht die Neuausgabe aber auch hier dieser Entscheidung aus. Es heißt auf Seite 320: *„Der Bericht verzichtet an dieser und ähnlichen Stellen . . . auf die Mitteilung der Varianten. Die Ausgabe bietet bei den Oboen und Streichern die Lesarten von A, bei den Flöten die von B.“* Der zweite Teil dieser Bemerkung ist wohl nur als allgemeiner Grundsatz zu verstehen. Sogleich der erste Bogen der Flöte I, Takt 21, ist vom Editor nach freiem Ermessen zugesetzt. Ebenso sind es die Bogen in Viol. I, Takt 24, und in Fl. II und Ob. II, Takt 25 ff. In einigen Fällen vereinheitlicht der Herausgeber die Artikulation also, in anderen, ebenso gearteten, unterläßt er es. Das Ergebnis ist ein Notentext, der in sich kaum weniger inkonsequent ist als der der Stimmen B, und der dazu noch den Nachteil hat, daß er keiner der Quellen entspricht, und der es auch mit Hilfe des Kritischen Berichts nicht erlaubt, die originale Bogensetzung zu rekonstruieren. So wird sich denn der Wissenschaftler für jeden Fall auch weiterhin in den Quellen selbst vergewissern müssen. Und auch der Praktiker ist kaum in einer besseren Lage: da er nicht wissen kann, wie die inkonsequente Bogensetzung der Neuausgabe zustande gekommen ist, gerät er in Versuchung, sie für Bachs ausdrückliche Absicht zu nehmen. Er wird also in der widersprechenden Bogensetzung vielleicht einen besonderen Effekt sehen und seine Musiker nun sehr auffällig gegensätzlich artikulieren lassen. Da auch — gewiß gegen den Willen Smends — das zur Neuausgabe

<sup>30</sup> Letzte Lesart siehe NBA I/2, S. 228, Takt 96/97.

erschienene Aufführungsmaterial diesen Text getreu übernimmt, dürfte solche Mißdeutung naheliegen.

Smend wendet sich Seite 206 des Kritischen Berichts gegen die bisherige Gepflogenheit der Herausgeber, aus der mannigfaltig abweichenden Artikulation der Bachschen Stimmen schließlich doch so etwas wie einen „Normaltypus der Bogensetzung herauszuarbeiten und im Partiturdruk auf alle Stimmen des ganzen Satzes auszudehnen“. Allerdings ist man in solcher Vereinheitlichung bisweilen zu weit gegangen. Aber diese Übertreibungen der Konsequenz dürfen unseres Erachtens den heutigen Editor nicht der Aufgabe entheben, in Bachs Artikulation Absichtsvolles von mehr Zufälligem zu unterscheiden. Ist das Abhängigkeitsverhältnis der Stimmen einmal geklärt, kommt man dabei im allgemeinen auch zu brauchbaren Resultaten. Aber auch, wo das unmöglich ist, müßte sich der Herausgeber unserer Auffassung nach gleichwohl für einen eindeutigen Text entscheiden.

6. Das gilt nicht nur für die Artikulation, sondern auch für die Noten selbst. Hier hat die neue Ausgabe gegenüber der alten manches gebessert. Die Frage ist vor allem, wie weit man bei der Herstellung eines exakten Textes vom Original abweichen darf. Offensichtliche Schreibfehler der Quelle wird man ohne weiteres berichtigen. Aber wird man mit inkorrekten Fortschreitungen, also Quint- und Oktavparallelen, und anderen „Satzfehlern“ und Ungereimtheiten, die Bach offenbar übersehen hat, ebenso verfahren dürfen? Wir könnten uns bei einer solchen „glättenden“ Redaktion auf Bach selbst berufen, der bei späterer Durchsicht und Überarbeitung seiner Werke solche Satzfehler im allgemeinen zu tilgen pflegte. Und wenn Philipp Emanuels Korrekturen in Quelle A vielfach bei solchen verbotenen Parallelen einsetzen, so handelt der Sohn hier durchaus im Sinne seines Vaters: wir würden uns deshalb in einer Neuausgabe im allgemeinen an diese Korrekturen Philipp Emanuels halten. Aber auch er hat noch manches übersehen. So muß es z. B. im *Et incarnatus est*, Baß, Takt 11, 2. Viertel (in Übereinstimmung mit dem Bc) *gis* heißen, womit die Oktave zum Alt und die Verdoppelung des Leittons vermieden wäre.

Andere offensichtliche oder auch nur vermeintliche Versehen, Auslassungen im Text u. ä. hat ein Nachbesitzer der Partitur, vermutlich Nägeli, durch Kreuze über bzw. unter dem Partitursystem gekennzeichnet. Das nämlich ist die Bedeutung der „liegenden Kreuze“, auf die Smend Seite 97 des Kritischen Berichts aufmerksam macht und deren Position er Seite 212 ff. im einzelnen verzeichnet<sup>31</sup>. Daß sie nicht von Johann Sebastian Bach und wohl auch nicht von Philipp Emanuel stammen können, geht aus einigen der auf solche Art beanstandeten Partien sicher hervor. So hätten Bach oder der Sohn die zu Beginn des *Dona nobis im Continuosystem* fehlende Pause sicherlich sofort in den Text eingefügt, statt ihr Fehlen durch ein Kreuz zu vermerken.

Ein offensichtlicher Flüchtigkeitsfehler ist z. B. das *cis*“ der 2. Violine, Takt 59, 3. Achtel des *Gloria*. Obwohl diese Note auch in B und ebenso in die Partitur der *Gloria-Kantate* BWV 191 übernommen wurde, ist sie dennoch unrichtig. Die große Sept auf unbetontem Takteil, noch dazu in regelwidriger Auflösung nach oben, hat hier gar keinen Sinn. BG 6 konjiziert denn stillschweigend d“, und Dürr folgt ihr in seiner Neuausgabe der *Kantate* 191 (NBA 1/2).

7. Besondere Schwierigkeiten bereitet die Bezifferung des Basso Continuo im 1. Teil, der „Missa“ — für die übrigen Teile fehlen bezifferte Continuoimmen. Bach hat die Bezifferung offenbar überwiegend nach dem Gedächtnis gearbeitet, ohne die Partitur noch einmal konsequent zu vergleichen. So mag es sich denn erklären, daß die Bezifferung zahlreiche Widersprüche zu den notierten Stimmen der Partitur enthält<sup>32</sup>. Die zahlreichen Grenzfälle wohl nicht unbedingt falscher, aber auch wieder nicht eindeutig richtiger Bezeichnung wird man wohl nur aus einer umfassenden Kenntnis der Bachschen Bezifferungsweise entscheiden

<sup>31</sup> In einigen Fällen sind die Kreuze dort allerdings auf eine falsche Akkolade bezogen worden.

<sup>32</sup> Zum Beispiel 1. *Kyrie*, Takt 12, letztes Achtel: untere Ziffer 2 (statt 3; in NBA stillschweigend berichtigt); Takt 16, 2. Ziffer: 3 (statt 8; ebenfalls stillschweigend berichtigt); Takt 19, 3. Achtel, untere Ziffer: 2 (statt 3 mit Auflösungszeichen; in NBA nicht verbessert).

können. Die Editoren der Kantaten werden dafür sicherlich bald die nötige Erfahrung gesammelt haben, so daß wir uns für diese gewiß kleinen, aber doch recht zahlreichen Inkorrektheiten mit diesem Hinweis begnügen können; in den praktischen Ausgaben sollten sie allerdings so bald wie möglich richtiggestellt werden.

Leicht zu verbessern sind jedoch jene Fehler, die durch Mißverstehen der originalen Bezifferung in die bisherigen Ausgaben eingegangen sind. Hier hat die Neuausgabe viele Irrtümer beseitigt. Wir geben nachstehend, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, weitere Verbesserungen:

1. Kyrie, Takt 38, letztes Achtel, untere Ziffer: 3 (statt 2); Takt 74, 5. Sechzehntel: 7, und 6. Sechzehntel: 6 (statt *erniedrigte* 7 auf dem 3. Achtel); *Christe eleison*, Takt 7, letztes Achtel: 3 (statt 7); (übrigens fehlt Takt 18 vor der letzten Achtelnote das Kreuz: *fi*!); Takt 33, 6.—8. Achtel: *Haltestrich*; 2. Kyrie, Takt 37, 2. Halbe, untere Ziffer: *erhöhte* 2 (statt 4); Takt 55, 2. Viertel: *Haltestrich*; *Et in terra pax*, Takt 7, 3. Viertel: dazu noch eine *erniedrigte* 2; Takt 49, 6.—8. Achtel: *Haltestrich*; *Quoniam*, Takt 29, 4.—6. Achtel: *Haltestrich*; Takt 80, 2. Achtel: nur 7 (das Auflösungszeichen darunter ist als Beischrift *h* für die korrigierte Baßnote zu lesen); *Cum Sancto Spiritu*, Takt 23, 3. Achtel: nur 5 (die darüber stehende 6 streichen).

\*

Mit diesen speziellen Hinweisen zum Notenband haben wir zugleich allgemeine Fragen der Editionstechnik berührt: das Verhältnis von Partitur und Stimmen, Übernahme oder Verbesserung „authentischer“ Inkorrektheiten, Fragen der Artikulation und der Bezifferung. In einer wissenschaftlichen Ausgabe erwarten wir einen logischen, von inneren Widersprüchen befreiten Text. Für die Bogensetzung bedeutet das unserer Auffassung nach, *colla-partè*- und auch parallelgeführte Stimmen innerhalb der gleichen Instrumentengruppe auch gleichartig zu artikulieren. Dabei ist es durchaus nicht notwendig, die Artikulation eines Abschnitts nun auch konsequent auf die Parallelstellen oder überhaupt auf alle Wiederholungen der gleichen Figur zu übertragen; das gleichzeitig Erklingende aber sollte auch im Partiturbild harmonisieren. Wenn diese Forderung nach Logik des Notenbildes angesichts der originalen, auf solche Konsequenz nicht unbedingt bedachten, gleichsam „vor-objektiven“ Gestalt des barocken Kunstwerks als ein Widerspruch erscheint, so ist damit die grundsätzliche Frage nach dem Sinn unserer Quelleneditionen gestellt. Will man die Zufälligkeiten der Quellen bewahren, so nur in einem Faksimiledruck. Denn der Notenstich läßt das Zufällige sogleich als Absichtsvolles erscheinen. Will er es dennoch bewahren, so verfälscht er damit das Kunstwerk weit stärker als der „logische“, von inneren Widersprüchen befreite Text.

Hieran knüpft sich sogleich eine weitere Frage: die nach dem Umfang des Varianten-Verzeichnisses. Die alte philologische Forderung lautet, daß man mit Hilfe des „Kritischen Apparates“ die Quelle rekonstruieren könne. Nimmt man diesen Grundsatz ernst, so kommt man zu so umfangreichen, zunächst offenbar nebensächlichen Detail-Angaben, daß dahinter die wirklich wichtigen Hinweise — jedenfalls dem Umfang nach — verschwinden. Außerdem liegt es in der Natur solcher Detail-Angaben, daß sie sich von Irrtümern, Flüchtigkeits- und Druckfehlern am wenigsten frei halten lassen. So möchte man denn mancherorts auf sie überhaupt verzichten oder sie doch „auf das Notwendigste“ beschränken. Den Grundsatz, mit Hilfe des Kritischen Berichts die Quelle rekonstruieren zu können, gibt man dabei bewußt auf. Denn, so argumentiert man, angesichts der modernen Reproduktionsverfahren würde doch niemand versuchen, eine Quelle nach dem Kritischen Bericht zu rekonstruieren; man würde sich selbstverständlich die Photos der Quelle selbst verschaffen. — Das trifft zu, soweit es sich um die Quelle als Ganzes handelt. Aber für die zahlreichen speziellen Fragen, die beim Studium eines Werkes auftreten, will der Besitzer einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe eben sogleich aus dem Kritischen Bericht genaue Auskunft erhalten. Kann man ihm wirklich zumuten, daß er sich zu der Gesamtausgabe auch immer noch die Mikrofilme der Quellen anschaffen muß? Solange wir die Kritischen Berichte noch nicht in Form kommentierter Quellen-Reproduktio-

nen abfassen können, wird der Herausgeber deshalb auch auf scheinbar nebensächliche Detail-Angaben nicht verzichten dürfen. Schließlich weiß er kaum zuvor, welche Auskünfte andere, vor allem spätere Benutzer einmal von seiner Ausgabe verlangen.

Und das Wichtigste: die Diskussion ist mit der Neuausgabe eines Werkes nicht abgeschlossen, sie soll vielmehr erst beginnen. Ganze Arbeit zu leisten und dennoch einzugestehen, daß diese Arbeit erst ein Anfang ist: das scheint uns die schwerste Forderung an den Editor. Wie kann er angesichts der zahlreichen drängenden Fragen mit eigenen Hypothesen zurückhalten und sich darauf beschränken, dem künftigen Benutzer eine breite und exakte Grundlage für weitere Forschungen zu bieten; wie kann er der Versuchung widerstehen, die eigene Deutung zugleich zur Grundlage der Quellenbeschreibung zu machen, wo er doch weiß, daß auch die sachliche Beschreibung immer bereits eine sehr bestimmte, subjektive Interpretation ist? Darin liegt die latente Problematik wissenschaftlicher Editionen überhaupt. Der vorliegende Band ist davon jedoch besonders betroffen, da zur Zeit seiner Entstehung der Grund, auf dem er errichtet wurde, Spittas Chronologie der Leipziger Vokalwerke und die traditionelle Bewertung der Quellen C und D, noch gesichert schien. Damit aber brauchten die Schlüsse Smends offenbar nicht in das Gewand der Hypothese gekleidet zu werden, sie konnten vielmehr als zwingende Folgerungen auftreten. So müssen wir denn eingestehen, daß die Forschung auf die philologischen Probleme, die eine neue Ausgabe der Bachschen Werke stellte, nicht vorbereitet war. Es fehlten neue Arbeiten zur Chronologie, zur Schreiber-Kritik, zur Satztechnik, zur Bezifferung und zur Artikulation, ja endlich zur Editionstechnik Bachscher Werke überhaupt. Heute sehen wir diesen Mangel deutlich. Aber er ist schließlich erst an den Editionsarbeiten selbst zutage getreten.

Die Editoren, die bei einer Gesamtausgabe vorangehen, müssen immer Pionierarbeit leisten. Sie schaffen die Grundlage für das weitere Werk und wissen zuvor, daß ihre Bände auch zuerst revisionsbedürftig sein werden. Und doch vermag die Wissenschaft aus der Problematik gerade dieser Bände oftmals mehr zu profitieren als aus der „Routine“ der späteren. So wird denn auch die Neuausgabe der h-moll-Messe über alle kritischen Bemerkungen hinweg stets ihren Wert behalten, und zwar nicht nur als anregende Kraft: ist doch der Versuch, an Hand eines einzigen Werkes in die Fülle der Bach-Problemata einzuführen, bisher ohne Vergleich. Daß Musikphilologie selbst eine Kunst ist, daß sie dem Meister einen hohen Genuß bereitet, jenen erhabenen Genuß, mit dem der menschliche Geist sich denkend und schreibend die Wunder der Kunstwerke zu ergründen ansieht: dafür sind die Arbeiten Friedrich Smends großartige Beispiele, Impulse wohl weniger für die editorische, um so mehr aber für die spekulative Seite unserer Wissenschaft.

## Verwirrung der Begriffe?

VON WILHELM KELLER, DETMOLD

Hermann Keller kritisiert in seinem Artikel *Verwirrung der Begriffe*<sup>1</sup> Form und Stil dreier musiktheoretischer Werke, ausdrücklich betonend, daß seine Kritik nicht den Inhalt der Werke betreffe. Es handelt sich um Jens Rohwers *Tonale Instruktionen* (irrtümlich als *Musikalische Instruktionen* bezeichnet), Helmut Degens *Handbuch der Formenlehre* und Wilhelm Kellers *Handbuch der Tonsatzlehre*, Band I (*Tonsatzanalytik*). Wenn ich mich hiermit als Zeuge in eigener Sache melde, so hoffe ich, auch etwas zur Entlastung der Mitangeklagten beitragen zu können, wenn ich mich auch vornehmlich an die meine eigene Arbeit betreffenden Zitate halten muß, nicht nur aus Gründen der Selbstverteidigung,

<sup>1</sup> Die Musikforschung XII/1959, S. 76/79.

sondern auch infolge des Fehlens von Seitenzahlen als Quellenangabe bei den zitierten Textstellen, welche Unterlassung ein Auffinden der isoliert dargebotenen und glossierten Formulierungen erschwert. Im übrigen unterscheiden sich die drei Werke hinsichtlich Thematik, Aufbau und Darstellungsweise so wesentlich, daß schon die Gegenüberstellung schematisch verwandter Ausdrucksweisen ohne Bezugnahme auf deren Sinn und Bedeutung im Rahmen der jeweils angewandten Methode der Begründung und Beweisführung mißverständlich und daher verwirrend wirken muß. In Jens Rohwers *Tonalen Instruktionen* sind theoretische Untersuchungen mit bekenntnishaften, musikphilosophischen Betrachtungen und (im zweiten Teil) kompositionstechnischen Unterweisungen verknüpft. Helmut Degen versucht, die musikalische Formenlehre geisteswissenschaftlich-philosophisch zu begründen. Meine *Tonsatzlehre* wiederum beschränkt sich auf eine Beschreibung und Bezeichnung rationalisierbarer Phänomene, wendet also rein deskriptive Methoden an und verzichtet auf philosophische und geisteswissenschaftliche Begründungen oder Wertungen. Die Nichtbeachtung solcher Unterschiede führte bei Hermann Keller zunächst zu einer Vermengung und Verwechslung der Begriffe „Abkürzung“ und „Symbol“. Er schreibt nur von einer „übergroßen Zahl“ von Abkürzungen, die besonders „bei Rohwer und Keller das Lesen zur Qual“ machten, zitiert aber eine Reihe von Symbolen. Bei einer bloßen Abkürzung wird ein Wort unvollständig gelassen, um Raum zu sparen; die Abkürzung steht jedoch für das vollständige Wort und wird nicht aus dem grammatikalischen Zusammenhang herausgenommen; die Abkürzung ist kein neues Zeichen. Wenn aber z. B. in der Harmonielehre für „Tonika“ das Symbol „T“ eingeführt wurde, so steht „T“ nicht für das Wort „Tonika“, sondern für den Begriff „Tonika“ als ein neues Zeichen (Symbol), das in bestimmte Bezüge zu anderen Zeichen gesetzt und damit Glied einer eigenen Zeichensprache wird, die anderen Gesetzen gehorcht als die Wortsprache. Auch die Notenschrift ist eine Zeichensprache und nicht etwa ein System von „Abkürzungen“. Der Vorteil eines Zeichensystems (einer „formalisierten Sprache“, wie die Logiker heute sagen) gegenüber der Wortsprache liegt in der beabsichtigten Ausdruckslere der Symbole. Wörter behalten trotz strenger Definitionen eine Ausdruckskomponente, die für die Dichtkunst, Philosophie und verwandte Bereiche schriftstellerischer Tätigkeit von hoher Bedeutung, für eine Wissenschaft, die nur an der objektiven Mitteilungsfunktion der Sprache interessiert ist (bzw. sein sollte), jedoch ein Hindernis darstellt. Dies gilt ganz besonders für die Analytische Musiktheorie, welche musikalische Vorgänge zu bezeichnen hat und, wie schon erwähnt, eine eigene Zeichensprache in Form der Notenschrift vorfindet, die es zum Zweck einer möglichst exakten Analyse zu ergänzen gilt.

Alle von Hermann Keller aus meiner *Tonsatzanalytik* zitierten „Abkürzungen“ sind tatsächlich Symbole, die ich in der Analyse zusammen mit dem Notenbild verwende, also jenseits sprachlicher (grammatikalischer) Zusammenhänge einsetze. Ein systematisches Werk muß allerdings von vorne und Seite für Seite durchgearbeitet werden, wenn man sich den Ärger Hermann Kellers ersparen will, den das Zurückblättern zwecks Auffindung der Erklärung eines Zeichens verursacht. In dieser Hinsicht darf ein Theoriebuch nicht anders als ein Mathematiklehrbuch behandelt werden. Im übrigen hat meine *Tonsatzanalytik* sehr wenig mit Mathematik zu tun. Hermann Keller verwechselt z. B. meine graphische Symbolisierung verschiedener Arten der Indifferenz (Gleichgewichtslage von Zwei- und Mehrklängen) mit mathematischen Formeln. Diese Verwechslung ist eine Folge der Nichtbeachtung des Inhalts der kritisierten Bücher sowie der vom Inhalt getrennten Betrachtung des äußeren Bildes von Zeichen und Formulierungen. Da die von mir aus typographischen und anderen Gründen (Anschaulichkeit des Dreieckszeichens für Gleichgewichtslagen!) verwendeten Winkelsymbole mathematischen Zeichen ähnlich sehen, bezeichnet H. Keller sie einfach als „*mathematische Formeln*“. Mit gleichem Recht könnte

er dann die Generalbaßziffern dazu rechnen, obwohl diese ebensowenig wie meine Symbole zu mathematischen Operationen verwendet werden, sondern einfach bestimmte Merkmale musikalischer Phänomene bezeichnen. Nur die zitierten einfachen Gleichungen sind tatsächlich mathematische Formeln aus dem Bereich der elementaren Algebra; sie dienen der Grundlegung einer Berechnung von Tonverwandtschaften unter Verzicht auf die sonst in Theoriewerken übliche Darstellung der akustischen Schwingungszahlenverhältnisse. Die Verwendung der Symbole „ $\delta$ “ (für Quintverwandtschaft) und „ $\mu$ “ (für Großterzverwandtschaft) bedeutet gegenüber der Verwendung von Schwingungszahlen eine Vereinfachung der Darstellung von Tonverwandtschaften und gleichzeitig eine Abgrenzung des Bereichs musikalischer (hörpsychologischer) Phänomene von dem physikalischer (akustischer und physiologischer) Bedingungen. Die mathematischen Operationen bestehen aus einfacher Multiplikation, Division und Potenzierung und sind von jedem Leser mit Volksschulbildung zu bewältigen.

H. Kellers Kritik an einer „gehäuften Anwendung hochtrabender Fremdworte“ (er meint Fremdwörter) unterscheidet nicht zwischen notwendigen und überflüssigen Neuprägungen und übersieht die Untauglichkeit der meisten deutschstämmigen Ausdrücke für die Zwecke einer präzisen Terminologie. Es bezeugt keine Fremdwörtersucht, daß schon in der traditionellen Musiktheorie kaum deutsche Ausdrücke vorkommen (Tonika, Dominante, Modulation, Alteration, Chromatik, Diatonik etc. etc.). Im übrigen dürfte heute jener Puritanismus, welcher gutgebildete Fremdwörter durch krampfhaft Verdeutschungen oder Umschreibungen zu ersetzen versucht, längst ad absurdum geführt sein. Ich wäre H. Keller dankbar, wenn er gute Verdeutschungen für die in meiner von ihm zitierten Definition des Begriffes „Atonalität“ vorkommenden Fremdwörter (deren Bedeutung in meinem Buch vorher erklärt wurde) finden würde („Desintegration“, „Dezentralisation“, „sonanzmodal“, „Elliptische Tonalität“). Ich fürchte, es käme ähnliches heraus wie bei einem Versuch, Kants Problemstellung *Sind Synthetische Urteile apriori möglich?* etwa zu verdeutschen in *Sind Zusammengesetzte Urteile von vornherein möglich?* Allein der Ausdruck „Von vornherein“ ist eine sprachliche Mißgeburt.

Die Ablehnung terminologischer Neuprägungen erscheint dann gerechtfertigt, wenn alte Begriffe ausreichen, um Neues zu bezeichnen. Nur in einem Fall scheint H. Keller aufgezeigt zu haben, daß eine überflüssige Umbenennung vorliegt: „Mehrstimmigkeit“ — so führt er aus — „heißt bei W. Keller ‚Phonalintegration‘“. Leider zitiert H. Keller jedoch meine Erklärung des Begriffes sowohl falsch als auch unvollständig. Meine Definition lautet wie folgt (Tonsatzanalytik, S. 256): „Unter Phonalintegration verstehen wir ein Ineinanderspiel simultaner und sukzessiver Verhältnisse, also Tonzeitraum- oder Tonraumzeitbezüge, die zu Satzformen führen, die im allgemeinen als ‚mehrstimmig‘ bezeichnet werden; wir sprechen lieber von Phonalen (= ‚zusammenklanglichen‘) Satztypen, da, wie wir noch zeigen werden, nicht jede Klangverbindung und Klangbeziehung auch stimmig (mehrstimmig) erscheinen muß.“

H. Keller verwandelt diese Erklärung durch Abänderung und Kürzung (Punkt statt Semikolon!) in folgenden Satz: „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.“ (Hervorhebung der Änderungen durch mich). Diese Formulierung ergibt einen völlig anderen Sinn als das Original: nach ihr hätte ich selbst erklärt, daß der Begriff „Phonalintegration“ in gleicher Bedeutung wie „Mehrstimmigkeit“ verwendet werden soll. Aus dem „man bezeichnet“ wurde ein „wir bezeichnen“, und der Punkt täuscht den Schluß der Erklärung vor, während ihr wichtigster Teil, nämlich die Begründung der terminologischen Neuprägung, noch folgt. Ich unterstelle H. Keller natürlich keine absichtliche Verfälschung des Zitats; die unbewußte Fehlleistung erscheint jedoch in des Kritikers Abneigung gegen

die Einführung neuer Begriffe motiviert, durch die eine Entstellung im Sinne der Tendenz seiner Kritik begünstigt wurde. Aus dem richtig und vollständig wiedergegebenen Zitat geht eindeutig hervor, daß der Begriff „Phonalintegration“ seinem Umfang nach über den Begriff „Mehrstimmigkeit“ hinausreicht und inhaltlich auch jenes Niemandsland zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit und jenseits von Homo- und Polyphonie erfaßt, das uns in mittelalterlicher Musik, in außereuropäischen Hoch- und Primitivkulturen und in Neuer Musik begegnet und durch die Begriffe „Monophonie“ „Paraphonie“, „Heterophonie“ usw. in seinen Erscheinungsformen typisiert wird.

H. Keller bleibt den Nachweis für seine Behauptung, daß „sowohl bei Keller als auch bei Degen so viele aufgestellte Unterscheidungen sich gegenseitig aufheben“ schuldig, und ob frühere Theoretiker wirklich so sparsam mit der Einführung neuer Begriffe verfahren sind, wie es H. Keller in einem Stoßseufzer über vergangene herrliche Zeiten der Musiktheorie andeutet, wäre an Hand einer Geschichte der Musiktheorie nachzuprüfen. Der bisher einzige Verfasser einer solchen Geschichte, Hugo Riemann, hat selbst ebensowenig mit neuen Begriffen und Symbolen gespart wie die von ihm dargestellten Theoretiker des 9. bis 19. Jahrhunderts, und diese hatten jeweils nur einen bestimmten Stilbereich der Musik zu bearbeiten, während heute der Systematischen Musikwissenschaft die Aufgabe gestellt ist, jenseits stilistischer Dogmatik das begriffliche und bezeichnungstechnische Rüstzeug zur Beschreibung aller neuen und alten Satzweisen bereitzustellen. Auch das von H. Keller angeführte Beispiel und Vorbild der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* von Wölfflin ist allzu weit hergeholt: einmal aus dem Bereich der Kunstgeschichte, die eine Kunsttheorie analog der Musiktheorie nicht kennt, und dann noch aus dem der bildenden Künste, deren Material- und Formgesetze keine der Tonsystematik und Satzlehre vergleichbaren Rationalisierungsmöglichkeiten ergeben. Die bisherige Zwitterstellung der „Musiktheorie“, die einmal der Musikpädagogik (vornehmlich im Nebenfach „Musiktheorie“, z. T. auch der Kompositions- und Formenlehre) dienen soll, andererseits aber der Grundlegung einer Systematischen Musikwissenschaft, zwingt zu einer klaren Unterscheidung ihrer technisch-pädagogischen und analytisch-wissenschaftlichen Aufgaben.

Dieser Unterscheidung versucht auch meine Gliederung des Stoffgebietes der Tonsatzlehre in die „Tonsatzanalytik“ (Band I) und „Tonsatztechnik“ (Band II) gerecht zu werden. H. Keller aber verlangt schon von der Tonsatzanalytik eine Sparsamkeit in der Einführung neuer Begriffe und Zeichen, die für die Satztechnik tatsächlich geboten erscheint und von mir auch in Form einer vereinfachten Symbolik und Beschränkung der Theorie auf das Nötigste angestrebt wird. Derartige Rücksichten auf den Praktiker dürfen aber den Analytiker nicht abhalten, in der wissenschaftlichen Systematik so gründlich und genau als möglich vorzugehen, frei von Spekulationen auf die Bequemlichkeit einer von Populär- und Pseudowissenschaft verwöhnten Leserschaft. Vielleicht ist es, wenn die Analytische Musiktheorie in ihren Fundamenten befestigt sein wird, dann auch möglich, ihre Ergebnisse einem breiteren Leserkreis zugänglich zu machen. Vorläufig wäre es verantwortungslos, eine noch kaum geborene Wissenschaft popularisieren zu wollen.

Was aber des Kritikers Sorge um das Ansehen der deutschen Musikwissenschaft in der Welt betrifft: nach den bisher vorliegenden Besprechungen in ausländischen Fachzeitschriften (Schweizer Musikpädagogische Blätter, Januar 1958; Schweizerische Musikzeitung, Februar 1958; Mens en Melodie, Februar 1958, Holland), liegt kein Grund vor, dieses Ansehen durch meinen Versuch gefährdet zu sehen. Für die Gefährdung sorgen eher Angriffe, durch die jene Verwirrung der Begriffe erst hervorgerufen wird, gegen welche „im Namen unserer Wissenschaft“ Einspruch erhoben werden soll.

Für eine Kritik solcher Art gilt, was Karl Kraus von der popularisierten Psychoanalyse einmal sagte: sie ist jene Krankheit, für deren Therapie sie sich hält.

(Die Schriftleitung schließt damit die Diskussion endgültig ab.)

## Besprechungen

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. v. Friedrich Blume. Bd. 6 (Head—Jenny). Kassel-Basel-London-New York 1956, Bärenreiter-Verlag.

Es gibt kaum ein schöneres Beispiel für die einträchtige internationale Zusammenarbeit auf dem weitverzweigten Gebiete der modernen Musikforschung als die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Der Band VI, der sich den bisher erschienenen Bänden an Inhalt und Ausstattung würdig zur Seite stellt, enthält rund 500 Personen- und Sachartikel auf ca. 2000 Spalten von Forschern aus über 20 europäischen und überseeischen Ländern diesseits und jenseits des „Eisernen Vorhanges“. Dank sorgfältiger Wahl der Mitarbeiter wird wieder in zahlreichen Artikeln über eigene Forschungsarbeit erstmals oder zusammenfassend berichtet, so daß das Werk für den Fachmann unentbehrlich ist. Zugleich bietet es aber auch dem Praktiker und allen Musikinteressenten einen zuverlässigen Ratgeber. Obwohl MGG kein Lexikon ist und sein will, so darf doch in diesem Zusammenhang vergleichsweise darauf hingewiesen werden, daß selbst „Der Große Brockhaus“ (16. Aufl. 1954) Begriffen wie „Intervall“ und „Instrumentation“ nur eine, bzw. weniger als eine halbe Spalte einräumt, während in MGG die betreffenden Artikel über 20, bzw. 30 Spalten umfassen, an denen mehrere Mitarbeiter beteiligt sind.

Der Zufall hat es gefügt, daß der vorliegende Band die ältesten Musiker nennt, die die Weltmusikgeschichte seit wenigen Jahren kennt; mit *Hufu'anh und andere ägyptische Musiker* (Hickmann) lassen sich im Gegensatz zu den Gestalten der antiken Mythologie historisch greifbare Persönlichkeiten verbinden, die im 3. Jahrtausend v. Chr. als Sänger, Flötisten, Harfner, Trommler u. a. an dem Hofe der Pharaonen gewirkt haben. Zahlreiche neuentdeckte Dokumente des ägyptischen Musiklebens, die älter sind als die ersten Belege der chinesischen Musik, ergänzen Hickmanns Artikel *Ägyptische Musik* um wichtige Einzelheiten. Auch die ältesten Zeugnisse des Musikdilettantentums reichen bis in diese Zeit zurück. Überhaupt enthält der Band

eine größere Anzahl wertvoller musikethnologischer Artikel aus der Feder bekannter Fachleute wie *Hethitische Musik* (Wegner), *Hindu-Javanische* (Kunst), *Indianermusik* (B. Nettel), *Indische* (Bake), *Indonesische* (Kunst), *Irische* (O'Boyle), *Japanische* (Eckhardt), *Javanische Musik* (Kunst).

Daß aus der Antike neben *Hermes*, *Heron* (Wegner), *Hesiod*, *Homer* (Vetter) auch der „musikfeindliche“ *Herakles* (Wegner) Erwähnung findet, rechtfertigt die nicht seltene Darstellung dieses Heros mit Kithara oder Lyra. (Ergänzend sei vermerkt, daß der „*Hercules musarum*“ nicht nur auf antiken Vasen, sondern mit fünfsaitiger Lyra und Plektrum auch auf einer Reliefplatte aus Flavia Solva, südlich von Graz, dargestellt ist; E. Diez in Wiener Studien, 61—62, 1943—1947.) Den Begriff *Heterophonie*, den die Griechen niemals klar definiert haben, sucht C. Sachs für die moderne Musikwissenschaft brauchbar zu machen, indem er von vier möglichen Definitionen der folgenden den Vorzug gibt: „*Heterophonie ist jede Art von Zusammen tönen auf Grund von Überlieferung und Improvisation: ‚contrappunto alla mente‘ im Gegensatz zur ‚res facta‘.*“ In dieser Ausweitung bezeichnet er das klingende Ergebnis jeder Art von Improvisation und würde dadurch im Grunde überflüssig werden, weshalb der herkömmlichen Bedeutung („gleichzeitiges Singen und Spielen von Melodien, die voneinander nur in geringem Maße und unwesentlich abweichen“), die Ferand in seinem von umfassendem Wissen getragenen, über 40 Spalten langen Artikel *Improvisation* wiedergibt, eher der Vorzug gebühren dürfte, wenn gleich diese Definition mit der antiken Auffassung (Plato) nicht in vollem Einklang steht.

Die byzantinischen Beiträge *Heirmos*, *Hymnus der Ostkirche* sind wieder von Stöhr und die liturgischen der römischen Kirche *Lateinischer Hymnus*, *Hymnar*, *Kleine Horen*, *Improperien*, *Introitus*, *Invitatorium* von B. Stäblein in vorbildlicher Weise verfaßt. Zu den von Stäblein geltend gemachten Beweisen für das Einfließen volkstümlicher Melodik in die Hymnen, kann auch die Ausführung des Hymnus mit seiner deutschen Übersetzung im Wechselgesang zwischen Klerikerchor und Volk zählen, wie ein solcher z. B. für den Hymnus „Rex

*Christe factor omnium*“ für St. Lambrecht, bereichert durch einen von zwei Knaben gesungenen Zwischenruf „*Laus tibi Christe*“ bezeugt ist (O. Wonisch, *Zur mittelalterlichen Liturgie der Trauermesse in St. Lambrecht*, in: *Aus Archiv und Chronik*. Jg. 1, 1948, 33 ff.). Der ausgezeichnete Beitrag *Mehrstimmiger Hymnus* stammt von dem leider zu früh dahingegangenen R. Gerber, der als hervorragender Spezialist auf diesem Gebiet gegolten hat.

In den älteren Bereich abendländischer Musik führen ferner die Artikel *Hexachord* (Oesch, Ruhnke), *Hoquetus* (Husmann), *In seculum* (Dittmer), während andere ebenso gewichtige Beiträge Formen und Musikgattungen, deren Schwerpunkt im 16.—18. Jahrhundert liegt, zum Gegenstand haben, wie *Historia* (Blankenburg), *Hornpipe* (Dean-Smith), *In Nomine* (Coates), *Intermedium* (Pirrota), *Intrada*, *Introitus instrumental*, *Invention*, die drei letztgenannten von Reimann, die sich mit Recht gegen eine Übernahme der Bezeichnung „*Invention*“ für die dreistimmigen Sinfonien J. S. Bachs stellt. Zwei Gattungen des romantischen Charakterstücks *Humoreske* und *Impromptu* behandelt der unermüdete MGG-Mitarbeiter W. Kahl mit gewohnter Gründlichkeit, wobei auch das Problem Komik-Humor in der Musik zur Sprache kommt. Über *Jagdmusik* (Karstädt), *Janitscharenmusik* (Farmer) und *Jazz* (Burkhardt) (dessen Definition, Etymologie, Rhythmik, Artikulation, Intonation, Melodik, Harmonik, Stilarten und soziales Milieu) findet man alles Wissenswerte. Daß es zu einem noch ausstehenden „*Werk, in dem die improvisatorische Freiheit des Jazz und die formale Strenge der großen abendländischen Musik zu einer echten Synthese verschmelzen*“, kommen könnte, glaubt Ref. allerdings nicht, da der Jazz nur in seinen folkloristischen Wurzeln ethisch genügend fundiert und von ihm aus keine Erneuerung der Harmonik zu erwarten ist.

In gewichtigen Beiträgen werden *Instrumentenkunde* (Dräger), *Instrumentensammlungen* (Berner) und *Instrumentation* (Becker, Mayer), in dem Überschneidungen des dritten Abschnitts (*Geschichte der Instrumentation*) mit dem vierten (*Technik der Instrumentation*) nicht von Nachteil sind, behandelt. Becker wendet sich unter Hinweis auf den Kleinmeister J. M. Molter gegen die Auffassung, „*daß die allmähliche*

*Bereicherung der Instrumentation die füllende Funktion des Cemb. überflüssig gemacht habe*“, da dieses zunächst in den Solopartien zurückträte, in den Tuttistellen aber beibehalten werde. Das ist im Prinzip aber nicht neu, da Vorschriften wie „*senza organo*“ oder „*senza cembalo*“ ja in der Regel keine Tutti-Partien betreffen. In dem ausgezeichneten Artikel *Horninstrumente* (Hickmann, Karstädt) ist vielleicht der abendländische Bereich in der Darstellung des Altertums etwas zu kurz gekommen. Hier hätten etwa die Cornufragmente aus Virunum (Landesmuseum Klagenfurt) erwähnt werden können.

Von den beiden in kulturgeschichtlich weiterem Sinne bedeutsamen Artikeln *Humanismus* und *Impressionismus* zerfällt der erstere in zwei Hauptabschnitte. Der Kieler Romanist A. Buck behandelt den *Humanismus als geistige Bewegung* in seinem Verhältnis zur Renaissance, Antike, Bildung, Wissenschaft, Sprache, Gesellschaft und Religion, während H. Albrecht speziell dem Verhältnis von *Humanismus und Musik* nachgeht. Da die Frage, wo sich außerhalb der Odenkomposition und der Musiktheorie humanistischer Einfluß geltend macht, bisher weitgehend unbeantwortet geblieben ist, fußt der Versuch ihrer Lösung vor allem auf „*intensiver Beobachtung der mehrst. Kunstmusik des 15. und 16. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Wandlungen im Wort-Ton-Verhältnis, der Entwicklung c.-f.-freier Melodiebildung und des zwangsläufigen allmählichen Übergangs von imitierenden Kp. zur Homophonie*“. Albrechts wertvoller Beitrag gipfelt in der Feststellung, daß von keiner humanistischen musikalischen „*Schule*“, sondern nur von einem verhältnismäßig spät greifbaren humanistischen Einfluß auf Musik und Musiktheorie gesprochen werden kann, der „*über das Wort-Ton-Verhältnis, und zwar im engsten Wortverstand, d. h. über das Verhältnis von Wortakzent und mus. Deklamation*“ führt. Dankenswert ist die scharfe Begrenzung des Problems. Zu fragen wäre nur, ob neben der Poetik, die zu einer akzentgerechten Deklamation führt, nicht auch die vom Humanismus ebenso hochgeschätzte Rhetorik die Musik entscheidend beeinflusst hat, oder ob deren deskriptive und expressive Seite, sowie deren rasch wachsender Vorrat an neuen Figuren, nur ein allgemeines Kennzeichen der Renais-

sance ist, dem sich der Begriff „Humanismus“ unterordnet.

Über 40 Spalten sind dem Artikel *Impressionismus*, der zu den besten des Bandes zählt, eingeräumt. H. Albrecht behandelt alle einschlägigen Fragen, u. a. die Anwendung des Begriffs auf die Musik, Nachwirkungen der Romantik, Einflüsse von Exotik und Folklore und antiimpressionistische Strömungen, die sich in ihr manifestieren, ihr Verhältnis zur Malerei, den Gegensatz zum Realismus der Kunst R. Wagners und ihre Kunstmittel in einzelnen Kapiteln mit erwünschter Deutlichkeit. Rätselhaft, daß eine in ihren geistigen und künstlerischen Zielsetzungen ebenso wie in ihren formalen Äußerungen so neuartige Kunst auf eine relativ kurze Zeitspanne (ca. 1890–1920) begrenzt geblieben ist, so daß mit Recht die Frage gestellt wird, ob man überhaupt von einer impressionistischen „Epoche“ in der Musikgeschichte sprechen kann. Denn einen impressionistischen Modellstil in dem Sinne, wie etwa der Palestrinastil als Modellstil bezeichnet werden kann, hat es nicht gegeben, sondern nur einen Stil Debussys, der andere Musiker angeregt hat.

Den Artikel *Intervall* behandeln F. Winkel physikalisch (zur Literatur wäre die mittlerweile erschienene *Klangstruktur der Musik*, bearbeitet v. F. Winkel, Berlin 1955, zu ergänzen), A. Wellek, der sich auf zahlreiche eigene Forschungsarbeiten bezieht, psychologisch, M. Ruhnke historisch (bis zum 16. Jahrhundert) und J. Rohwer, der an A. v. Öttingen anknüpft, historisch (neuere Zeit und systematisch). Leider bleibt die Frage nach der von Epoche und Stil abhängigen ästhetischen Bedeutung der Intervalle, die nur eine deskriptive Musiktheorie im Sinne einer ganzheitlichen Betrachtungsweise lösen könnte, unbeantwortet. Rohwers spaltenlange Intervallberechnungen, die nur die Durchkreuzung der Terz- und Quintenverwandtschaften bestens beleuchten, reichen dazu nicht aus. Ebenfalls auf ästhetisches Gebiet führt der Artikel *Hermeneutik* (Gerstenberg), der einen klaren Überblick über die von verschiedenen Ansätzen ausgehende Betrachtungsweise eines Kretzschmar, Lach, Schering bis zu der auf die musikalische Figurenlehre und deren Symbole gegründeten historisch orientierten Hermeneutik gibt.

Mit Recht werden analog zu früheren Bänden wichtigen Handschriften, wie *Hohenfurter Handschriften* (Salmen), *Jenaer Liederhandschrift* (Aarburg), *Jenaer Musikhandschriften* (Hoffmann-Erbrecht), *Orgeltabulatur des Ileborgh von Stendal* (Reimann) und *Codex Ivrea* (Reaney) eigene Artikel eingeräumt.

Unter den musiktopographischen Beiträgen *Heidelberg* (Hermelink), *Heilsbrunn* (Krautwurst), *Helmsedt* (Sievers), *Helsinki* (Ringbom), *s'Hertogenbosch* (Smijers), *Innsbruck* (Senn), *Jena* (Stein), sowie *Holland* (seit 1830, Reeser), *Island* (Helgason) und *Italien* (Stäblein, Vecchi, Pirrotta, Ghisi, Sartori, Mompellio, Barblan, Mila, Bonaccorsi) steht letzterer mit über hundert Spalten an erster Stelle. Um der strittigen Frage nach Begrenzung der musikgeschichtlichen Epochen, die bei der Vielzahl der Mitarbeiter unvermeidlich zu Überschneidungen geführt hätte, auszuweichen, liegt der Darstellung der mehrstimmigen Musik Italiens das handfeste Einteilungsschema nach Jahrhunderten zugrunde, wobei das 18. wieder in die Kapitel Oper, Kirchenmusik (deren Erforschung noch kaum begonnen hat) und Instrumentalmusik untergliedert ist.

An fürstlichen Familien und Persönlichkeiten finden breite Behandlung die *Hohenzollern* (Schaal, Schmidt, Schubart, Schmid, Pfannkuch) in 30 Spalten (während den *Habsburgern* in MGG V nur 10 Spalten eingeräumt sind!) sowie die englischen Könige *Heinrich IV., V., VI.* (Trowell) und *Heinrich VIII.* (Baillie), von denen indessen nur Heinrich V. und VIII. als Komponisten sicher nachweisbar sind. Hier hätte — auch im Hinblick auf den Artikel *England* — zweifellos manches gekürzt werden können; u. a. dürften den MGG-Leser Heinrichs IV. „besondere Vorliebe für Stickereien, Juwelen und Goldarbeiten“ ebensowenig interessieren, wie die Mitteilung, daß Heinrich V. in seiner Jugend „den Freuden der Venus“ gehuldigt habe.

Naturgemäß nehmen Personenartikel den breitesten Raum ein. Die mittelalterlichen Theoretiker (*Hermannus Contractus*, *Hieronymus de Moravia*, *Hrabanus Maurus*, *Isidor von Sevilla*, *Jacobus von Lüttich* u. a.) finden wieder von Hüschen — (*Hucbald* von Weakland und *Hothby* von Reaney) —, die Troubadours und Trouvères von Gennrich, die Minnesänger von Husmann und Her-

mann von Salzburg von Salmen eine ausgezeichnete Darstellung. Ebenso gründlich werden Leben und Werk älterer Komponisten, wie *Jacobus de Bononia* (Pirrotta), *Hofhaimer* (Moser) (der sich 1513 gemeinsam mit Jan Behaim von Dubrau auch in Steiermark aufhielt; Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1958, im Erscheinen), *Janequin* (Lesure), *Ingegneri* (Engel) und die Niederländer *Isaac*, *Hellinck*, *Hollander* (alle drei von Albrecht), *Hoyoul* (B. Meier) und *Jaches de Wert* (Bautier-Regnier) nach dem neuesten Stande der Forschung behandelt. Aus neuerer Zeit enthält der Band keine Namen von überragenden Komponisten. Hervorzuheben wären etwa *L. J. F. Hérold* (Briquet), *St. Heller* (Sietz), *J. A. Hiller* (Hoffmann-Erbrecht, Abert), *J. F. Hiller* (Sietz), *E. T. A. Hoffmann* (Ehinger), *Holzbauer* (Lehmann), *Homilius* (Feder), *J. N. Hummel* (Kahl), *Humperdinck* (Pfannkuch), *d'Indy* (Ferchault), und *Janáček* (Raček). An Komponisten der Moderne, deren Artikel manchmal allzu optimistisch und lobrednerisch anmuten, werden u. a. *Hindemith* (Preußner) und *Honegger* (Tappolet) behandelt. Worin Hindemiths „Bemühen um eine neue Ordnung“ und „Begründete Wertskala“ der Töne, die er aufgestellt habe, besteht, wird leider nicht gesagt.

Unter den Musikerfamilien, die sich z. T. durch mehrere Generationen nachweisen lassen, stehen die *Hotteterre* (Cotte), deren Genealogie in einer Tafel erläutert wird, im Vordergrund. Hierher zählen auch die Musikerfamilien *Hellmesberger* (Orel), *Hemmerlein* (Dennerlein) und *Hopkins* (Cudworth). Wichtigere Musiktheoretiker, wie *Heinichen* (Haußwald), *Heyden* (Krautwurst), *Herbst* (Stauder) (die der *Arte prattica e poetica* 1653 beigegebene Generalbaßlehre stammt von W. Ebner), *Hitzler* (Wessely) und Musikinstrumentenerbauer, wie *Hebenstreit* (Berner), *Heckel* (Becker), *Herz* (Senn), *Hildebrandt* (Flade), *V. Hoffmann* (Rubardt), *Holzhay* (Supper) und *Hubert* (Krautwurst) sind mit aller Sorgfalt gewürdigt.

Sehr zu begrüßen ist die Aufnahme von Dichtern, die in enger Verbindung und Beziehung zur Musik stehen, oder textliche Vorlagen den Komponisten geliefert haben, wie *Heine* (Kühner), *Heinse* (Haase, Kühner), *Helmbold* (Ruhnke), *Henrici* (Tagliavini), *Hensler* (Badura-Skoda), *Herder* (Wiora), *H. Hesse* (von Hecker), *Heyse*

(Wodtke), *Hoffmann v. Fallersleben* (Salmen), *Hofmannsthal* (Abert, Wodtke), *Hugo* (Maurice-Amour) und *Hunold* (Wodtke). Selbstverständlich fehlen auch die bedeutenden reproduzierenden Künstler, Akustiker und Musikforscher [*Helmholtz* (Lottermoser), *Hornbostel* (Sachs, Husmann, Haase), *K. Huber* (Haase), *Jacobsthal* (Besseler), *Jahn* (Burck, Schaal) u. a.] nicht. Stattlich ist ferner die Anzahl der Musikverleger aus alter und neuer Zeit, wie *Henle* (Halm), *Herzmansky* (Vogg), *Hesse* (Becker), *Hofmeister* (Virneisel), *Hoffmeister* (Weinmann), *Hug* (Müller) u. a.

Es ist nicht zuletzt das Verdienst von MGG, die Aufmerksamkeit auf zahlreiche kleinere Meister zu lenken, die oft weniger ihrer heute vergessenen Kompositionen wegen, sondern mehr durch kulturhistorische, stilkundliche und aufführungspraktische Aspekte, die aus ihnen gewonnen werden können, Beachtung verdienen. Zahlreiche wertvolle und neue Forschungsergebnisse sind in den betreffenden Artikeln enthalten, auf die hier nur summarisch hingewiesen werden kann.

Bestens bewährt sich die Anlage der Personenartikel. Im Hinblick auf bereits vorhandene thematische Kataloge, bibliographische Zusammenstellungen und das nunmehr gesicherte Unternehmen des RISM könnten künftig Werkverzeichnisse und Literaturangaben eher eine Kürzung (von der mit Bedauern Kenntnis genommen wird) vertragen, als Biographie und Werkwürdigung. Auch in Sachartikeln sind Verweise auf leicht greifbare Literaturverzeichnisse (z. B. *Impressionismus* mit Verweis auf W. Dankert: *C. Debussy*, Berlin 1950) am Platze. Der Druck ist wieder sehr sorgfältig und die Bebilderung ausgezeichnet ausgeführt. An kleineren unvermeidlichen Versehen wären u. a. die fälschliche Überschrift *Hérold, Nicolas* (Spalte 251—258) statt *Hérold, Louis-Joseph-Ferdinand*, der Fettdruck des Vornamens *Paul* (*Hindemith*) (Spalte 440) und der fälschliche Verweis auf Artikel *Java* (Spalte 1186), den es nicht gibt (statt *javanische Musik*) anzuführen. Auch muß der letzte Ton in der indischen Tonleiter *That Bhairava* (Spalte 1171) *c* sein. *Karstädt* fehlt als Mitverfasser des Artikels *Horninstrumente, Inhaltsverzeichnis S. XIII*. Die übrigen Druckfehler sind im Errataverzeichnis zu I—VII in MGG VII, XXI ff. angeführt. Hellmut Federhofer, Graz

**Thrasylulos Georgiades:** Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik. (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Sachgebiet Musikwissenschaft, enzyklopädisches Stichwort: Altgriechische Musik im Abendland.) Hamburg 1958. Rowohlt. 146 S.

Man wendet sich seit rund 25 Jahren in immer wachsendem Grade wieder der Erforschung der griechischen (neuerdings auch der römischen) Musik zu. Dabei greift man nicht zu alten Programmen und Methoden; vielmehr ist es gerade die neue Art der Fragestellung und der inhaltlichen Problematik, die der Forschung den Antrieb gibt. Einst war es die klassische Philologie, welcher die Musikgeschichtsforschung auf dem Gebiete der Antike Anregung, Einblick, Erkenntnis dankte. Als man sich später mit spezifisch musikwissenschaftlichen Mitteln an den Fragenkomplex der antiken Musik heranwagte, ergaben sich Fortschritt und Rückschlag zugleich. Die philologische Ergründung des sich mit Musik befassenden Textes kann nur auf dem Fundamente festgefügtter musikalischer und musikgeschichtlicher Einsicht stichhaltige Ergebnisse erzielen; andererseits ist das zähe Haften an modernen musikalischen Begriffen und Vorstellungen ein Hemmnis, verhängnisvoll für den Historiker, der ergründen will, wie es um die griechische Musik wirklich stand. Hier liegt eine Gefahr vor, die Riemann bekanntlich nicht ganz vermeiden und die Abert zwar vorsichtig umgangen, jedoch keineswegs völlig unschädlich gemacht hat, was nur durch Anwendung einer durchaus neuartigen Forschungs- und Untersuchungsmethode möglich geworden wäre, einer Methode, die den gesamten musikalischen Erlebnisvorrat des heutigen Musikers mit dem wissenschaftlichen Erfahrungsschatz des sich von seinem Objekt bewußt distanzierenden Historikers zu höherer Einheit gebunden hätte. Seit etwa 25 Jahren hat sich nun auf diesem Gebiete eine positive und ergiebige Wandlung vollzogen. Eine hier nicht aufzählbare große Anzahl von Gelehrten, glücklicherweise keinen Spezialisten im engeren Sinne, geriet bei Behandlung umfassender musikgeschichtlicher Probleme gewissermaßen ins Gravitationsfeld der altgriechischen Musik, mußte sich zur Klärung aktueller musikwissenschaftlicher Fragen mit ihr auseinandersetzen, außer vielen anderen Fellerer, Husmann, Gombosi, Ursprung, Jammers, v. d. Vaerden, Handschin, Wegner, E. Martin,

Pfrogner, Behn; einen engeren Umkreis schritten ab z. B. P. Friedländer, G. Lehmann, Schottländer. Was sie alle von der älteren Generation, welcher sie natürlich noch immer viel verdanken, unterscheidet, ist die Tatsache, daß sie an den Begriff Antike Musik mit der erforderlichen wissenschaftlichen Skepsis herangehen. In ihren Spuren bewegt sich der Münchener Ordinarius Georgiades, ja in einem bestimmten Sinne bedeutet seine Schrift über Musik und Rhythmus bei den Griechen einen Höhepunkt der jüngsten Entwicklung.

Was die singenden und sich in mäßigem Umfang instrumental betätigenden Griechen betrieben, war nur in einem sehr beschränkten Sinne Musik, vergleichbar mit der ganz allmählich heraufziehenden Tonkunst späterer Zeiten, aber es war zweites — und hierin liegt die ganze Schwierigkeit der wissenschaftlichen Aufgabenstellung — ein Phänomen, das in einem, wenn auch keineswegs leicht zu definierenden, entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange mit dieser späteren Tonkunst steht. Auf diese Doppeltatsache hat kürzlich auch Wiora in einer gedankenreichen Abhandlung zur Grundlegung der allgemeinen Musikgeschichte (im Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft I, 1957) hingewiesen, wo es heißt, daß die nach dem Abendland benannte, aber nicht in ihm aufgehende Kulturbewegung mit fruchtbaren Traditionen und Renaissance an die griechisch-römische Antike angeknüpft habe, andererseits jedoch so stark von ihr unterschieden sei, daß sie als eine eigene Hochkultur angesehen werden könne. Dieses Sowohl — Als-auch gilt es in seiner vollen Bedeutung zu werten, wenn man die weitere These Wioras richtig verstehen will, welche in der griechisch-römischen Musik das Präludium der im eigentlichen Sinne abendländischen Tonkunst erblickt. Diese entscheidend wichtige These liegt auch der Schrift von G. zugrunde, deren Untertitel nicht übersehen werden darf: *Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Der Haupttitel des Buches, *Musik und Rhythmus*, ist geflissentlich doppelsinnig. Mit Musik ist nicht durchaus das gemeint, was wir heute darunter verstehen, und nicht auf dem spezifisch musikalischen Rhythmus liegt der Ton. Der Verf. kommt vom Sprachlichen her und immer wieder darauf zurück. Wenn er erklärt, die griechische Musik sei nichts Eigenständiges, sondern nur eine Seite einer wesentlich umfassenderen Ganzheit, nämlich

des Sprachvermögens, der Sprache, des Verses, so liegt hierin zwar etwas Ähnliches wie in der sich seit längerem durchsetzenden Erkenntnis, daß die Griechen über eine beträchtliche Anzahl von Begriffen verfügten, von denen jeder irgend etwas dem Grade und der Qualität nach Verschiedenes mit Musik zu tun hatte, von denen sich aber kein einziger vollkommen mit dem modernen Musikbegriffe deckte, daß *μουσική* eben nicht Musik ist (MGG V 1956, Sp. 840); jedoch G. verleiht seinen Thesen einen ganz neuen Erkenntniswert, indem er sie in erster Linie sprachwissenschaftlich, sprachgeschichtlich und sprachtechnisch begründet. Umgekehrt sucht er des Lesers Verständnis für das Wesen der griechischen Sprache vom Musikalischen her zu befruchten, indem er nachzuweisen trachtet, daß sich das direkt an die Sinne wendende rhythmische Phänomen außer in Musik und Tanz auch im Worte selbst realisiert. Es sind nicht immer auf den ersten Blick und von vornherein sehr ermutigende Ergebnisse, die der Verf., und mit ihm sein Leser, auf diesem Wege in Kauf nehmen muß, nichtsdestoweniger erscheint mir die logische Beweiskette lückenlos. Obwohl er nicht das melodisch-klangliche, sondern das rhythmische Element in den Brennpunkt rückt, verschleißt er sich nicht nur nicht der Erkenntnis, sondern er betont sie, daß nämlich Sprache, Musik, Rhythmus kein existentes Etwas, vielmehr ein sich Vollziehendes seien. Auf die scharf herausgearbeitete Tatsache, daß *μουσική* nichts Gegenständliches, sondern ein Tun sei, gründet sich die ebenso vorsichtige wie glückliche Begriffsbestimmung, die von dem ursprünglich adjektivischen Charakter der Vokabel *μουσική* ausgeht: man kann dieses Wort — das ist die Folgerung aus seiner Wesenheit — nicht mit einem einheitlichen, prägnanten Begriffe oder gar mit einem einzigen Worte übersetzen, man kann es nur umschreiben: musische Erziehung durch musische Betätigung. Aus dem Munde eines Musikforschers griechischer Herkunft wiegt die Aussage besonders schwer, daß wir nicht wüßten, wie einst die griechische Sprache erklingen sei; nur eines sei gewiß, daß wir alle sie heutzutage falsch sprechen, einerlei ob Deutsche, Engländer, Franzosen oder — Neugriechen. Das ist sicher nichts fundamental Neues, aber es liegt etwas Großartiges, das zu denken gibt, in der radikalen Formulierung, welche es in diesem Zusammenhang sicherlich nicht unabsichtlich vermeidet, die

Möglichkeit einer Differenzierung zwischen neugriechischer und deutscher oder gar englischer Artikulierung des homerischen Hexameters oder der pindarischen Strophe zu beleuchten; denn diese Differenzierung würde, wenn sie wirklich durchführbar wäre, nichts an unserem Unvermögen zur korrekten rhythmisch-phonetischen Wiedergabe der griechischen Sprache (Musik) ändern und könnte lediglich das Faktum unerwünscht verschleiern.

Der durch das Absterben der griechischen Sprache angerichtete Schaden ist jedoch nach des Autors wohl begründeter Meinung für den Musikhistoriker nicht so groß, wie es zunächst scheinen könnte. Sprache, Rhythmus, Musik sind lediglich als Äußerung des Individuums existent, und da sich der Mensch der Gegenwart, so folgert G., nicht völlig mit dem Menschen der klassischen Zeit zu identifizieren vermag, fehlt ohnehin die Voraussetzung zur vollkommenen Rekonstruktion des griechischen Verses (der griechischen Melodie). Man wird dem Autor kaum widersprechen können, wenn er sich damit begnügen will, die griechische Sprache (Musik) mit den Mitteln der Wissenschaft und vor allem mit dem Verantwortungsgefühl des Historikers, zugleich aber auch mit der nötigen Einbildungskraft und dem erforderlichen künstlerischen Können in einer für den heutigen Menschen gültigen Form zu verwirklichen. Als Beispiel gibt G. je eine „neutrale“ (also keineswegs griechische!) melodische Tonfolge a) für den 1., b) für den 2., 4. und 7., c) für den 3., 5. und 6. und d) für den 8. Vers der ersten Strophe der 12. pythischen Ode Pindars. Indem er auf diese Weise musikalischen Rhythmus und eine (wie auch immer geartete) Melodie einführt, sucht er den griechischen Vers als untrennbare Einheit von Sprache und Musik zu demonstrieren. Ebenfalls an Pindar verdeutlicht der Verf. das Einswerden von Musik und Tanz, von Gesang, Dichtung und *χορεία* (vgl. MGG a. a. O.). Er erblickt hierin die Realisierung des den abendländischen Sprachen fremden körperhaft-gegenständlichen Wesens der griechischen Sprache und erklärt, daß auf diese Weise das nicht nur gesprochene oder gesungene, sondern körperhaft verwirklichte Wort magische Gegenwärtigkeit erhalte.

In der paradoxen Tatsache, daß *μουσική* nicht mit Musik verdeutscht werden kann, gleichwohl in abendländischer Abwandlung

als Musik (music, musica, musique) noch heute lebendig ist, erblickt G. einen Hinweis auf die Einheit Antike-Abendland, und den Wandel der Wortbedeutung deutet er als Symptom dessen, was die abendländische Kultur vom Altertume trenne: „Erst innerhalb der abendländischen Geschichte ist es möglich geworden, Musik und Sprache streng voneinander zu trennen. Von nun an besteht aber auch, gleichsam als Erinnerung an den gemeinsamen historischen Ursprung, die Sehnsucht der einen nach der anderen, die Neigung, sich gegenseitig zu ergänzen.“ Höchst instruktiv ist die Mitteilung des noch heute weitverbreiteten Volkstanzes  $\sigma\upsilon\gamma\rho\tau\omicron\varsigma$   $\kappa\alpha\lambda\alpha\mu\alpha\upsilon\tau\iota\alpha\nu\omicron\varsigma$ , welcher melodisch der neueren Zeit entstammt, jedoch mit seinem charakteristischen  $7/8$ -Rhythmus 

auf die klassische Epoche rückführbar ist. Im besten Sinne instruktiv ist der Anhang des Buches, der für den musikgeschichtlichen Unterricht unserer Universitäten ausgiebig herangezogen werden sollte. Er bringt außer einer knappen, aber aufschlußreichen Betrachtung über die antike Notenschrift und einer Übersicht über die auf uns gekommenen Tondenkmalen ausgezeichnet kommentierte Stellen aus Homer, Hesiod, der Lyrik des 7. bis 5. Jahrhunderts, dem Drama, der Komödie und den musikwissenschaftlich wichtigsten Schriftstellern und Philosophen des 5. vorchristlichen bis 3. nachchristlichen Jahrhunderts.

Angesichts des jüngsten abenteuerlichen Versuches, der Antike musikalische Polyphonie zu imputieren, sei G.s kategorische Feststellung erwähnt, daß den Griechen Mehrstimmigkeit in unserem Sinne unbekannt gewesen sei; seine (von ihm nicht beantwortete) Frage, ob sie immer rein einstimmig gewesen sei, möchte ich auf Grund der Quellen allerdings entschieden verneinen. S. 19 erklärt der Verf.: „die Melodie zu Pindars 1. Pythischer Ode ist unecht“; S. 133: „die Melodie... gilt als unecht“. Das ist vielleicht kein Widerspruch, jedoch ein Unterschied. Die Fragestellung lautet: Ist sie pindarisch; ist sie (spät-)antik; ist Kircher Fälscher, oder ist er der Betrogene? Dieser Fragenkomplex wurde meines Wissens bis heute noch nicht endgültig beantwortet.

G.s Buch ist in seinen musikwissenschaftlichen, geschichtlichen, philosophischen, ästhetischen, sprachlichen Gedankengängen originell, selbständig, mutig und außerordentlich lehrreich; es ist geeignet, für sein Teil eine

neue und fruchtbare Art der wissenschaftlichen Betrachtung eines wichtigen Gebietes der alten Kultur heraufzuführen, und es erscheint mir als berufen, neue Besinnung auf die grundlegende Wichtigkeit der Beschäftigung mit jener Geistesmacht wachzurufen, welche die Alten als  $\mu\omicron\nu\sigma\iota\kappa\eta$  bezeichneten. Walther Vetter, Berlin

Gilles G. Meersseman, O.P.: Der Hymnos Akathistos im Abendland. Bd. 1: Akathistos-Akoluthie und Grußhymnen. Freiburg (Schweiz): Universitätsverlag, XII, 228 S. (Spicilegium Friburgense 2.)

Egon Wellesz hat uns in jüngster Zeit zwei gewichtige Beiträge geschenkt, die sich mit dem berühmtesten Hymnus der Ostkirche, dem Kontakion Akathistos, abgeben und der gerade in den letzten Jahren neu auflebenden Diskussion um diesen in vieler Hinsicht eigenartigen Lobgesang auf Maria weite Perspektiven öffnen (vgl. *Mf.* XI, 1958, S. 96 f. und 230 f.). Nun hat, unabhängig von Wellesz, ein Werk des bekannten Dominikaners G. G. Meersseman zu erscheinen begonnen, das zwar anscheinend über Musik nicht viel enthält, in Wirklichkeit sich jedoch als ein hervorragender Beitrag zur (marianischen) Hymnologie des Mittelalters und damit zur Choralforschung im weitesten Sinne enthüllt. Der ungeahnte Einfluß, der sich von der Übersetzung des griechischen Hymnus bis ins 15. Jahrhundert hinein feststellen läßt, steht im Schnittpunkt der Strahlen, die M. von drei bestimmten Seiten aus auf die Masse der hymnologischen lateinischen Texte richtet: Hymnos Akathistos; die Theophilus-Legende, die zu den beliebtesten Legendenstoffen des Mittelalters gehört, und die Vita einer Heiligen, der einsiedlerischen ägyptischen Maria. Sie alle schaffen am „marianischen Neubau“ des 12. Jahrhunderts, dessen Spuren in der Liturgie zu folgen einer Entdeckungsreise gleicht.

Der Verf. geht dabei von einer Frage aus, die auch den musikalischen Mediävisten stark bewegt: Wie verklammern sich diese Einflußbereiche, griechische und lateinische? Was hat die lateinische Literatur und Liturgie an Gesangstücken aufgenommen (darüber u. a. Dom Louis Brou in *Sacris Erudiri* 1, 1948, S. 165–180)? Typisch byzantinische Marienattribute gehen in die marianische Literatur über, hier schaffen Ambrosius, Prudentius und Sedulius den ersten Grundstock. Formen wie das *Abecedarium*, das „Ave“- und auch das „Gaude“-Schema zeichnen sich ab. Eingebet-

tet in diese Zone des direkten Nachwirkens des Hymnus Akathistos, die von 800—1500 angesetzt werden kann, liegt eine solche der Abkapselung (9.—11. Jahrhundert), welche in einer ganz eigenartigen Weise den Neuanfang fördert (gemeint ist hier vor allem die um 1050—1075 entstandene Pariser „*Salutatio S. Mariae*“, die in mehreren, darunter drei neuemierten Quellen vorliegt; hier setzt sich der Verf. eingehend mit den Thesen Dom Michel Huglos [*L'ancienne version latine de l'hymne acathiste*, *Museon* 64, 1951, S. 27—61] auseinander). Freilich müssen starke Unsicherheitsfaktoren berücksichtigt werden; so kann über die musikalische Tätigkeit der abendländischen Bruderschaften bis zum 11. Jahrhundert heute noch kaum etwas gesagt werden. Sicher scheint nur der Ansatzpunkt der lateinischen Version des Kontakions in Venedig zwischen 787 und 813, die sich rasch ausgebreitet haben muß, denn schon 810 findet man sie auf der Reichenau. Der Hymnus selbst ist eindeutig dem Kirchenraum vorbehalten, die Stanzen (*Versus*) wurden vom Cantor, der Rundreim (*responsum*) vom Volke gesungen. Ob von dieser Aufführungspraxis Querverbindungen zur Praxis des Hoch- und Spätmittelalters gezogen werden können, wage ich nicht zu entscheiden, sicher ist nur, daß kaum eine musikalische Gattung der liturgischen Einstimmigkeit unberührt von diesem Einfluß blieb, ob es sich um Meistersang, den Laudi, die ab 1260 das *Salve regina* nachahmen, oder das liturgische Drama handelt. Den wichtigsten Teil des vorliegenden ersten Bandes bilden die genauen Texteditionen, die oft beachtlich über das hinausgehen, was die *Analecta hymnica* bieten. Einige kleine Ergänzungen: Nr. 31 und 45 sind Sequenzen; Nr. 40 (*Ave mundi gloria*) dürfte wohl erst ins 13.—14. (statt 12.) Jahrhundert zu verlegen sein; Nr. 41 (*Ave cellis*) kann man nunmehr nochmals um ein Vierteljahrhundert hinaufdatieren (vgl. meine Neuansetzung [1136] der St. Pauler-Kremsmünsterer Hs. in *Carinthia* 145, 1955, S. 248—274); Nr. 52 (*Ave virgo singularis*) müßte dagegen später, um 1500, angesetzt werden.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Erwin Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Klasse, Neue Folge. Heft 35; 317 Seiten (1952); Heft 37; VI und 97 Seiten; 8 Tafeln (1955).

Der Verf. hatte sein Werk 1942 der Bayerischen Akademie vorgelegt. Ein Teil des Manuskriptes wurde vernichtet und mußte nach Ende des Krieges neu geschrieben werden. Diese bedauerliche Erschwerung und Verzögerung der Herstellung mag der Grund dafür sein, daß der Textband 1952 ohne Kommentar erschien. Denn das „*Prolegomena*“ betitelt zweite Heft, das 1955 erschien, muß ursprünglich, in wesentlich kürzerer Form, als Einführung zum Textband gedient haben. Die Ursache der Umstellung ist leicht zu erklären. Als der Verf. 1942 seine Arbeit über die Novgoroder Hirmologien-Fragmente abgeschlossen hatte, lag die Erforschung der altslawischen Notation völlig brach; seit O. von Riesemanns *Die Notationen des altslawischen Kirchengesanges* in *PMG*, Beihefte II. 8 (1909) war nichts erschienen, das die Kenntnis des sehr schwierigen Problems gefördert hätte. In den Jahren nach dem Kriege hatte sich die Situation völlig geändert. Auf dem Gebiete der Erforschung der frühbyzantinischen Notation hatte H. J. W. Tillyard große Fortschritte gemacht. Mad. Palikarova-Verdeils Studien *La Musicologie byzantine et les documents slavons* und *La Musique byzantine chez les Slaves, Bulgares et Russes au IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles*, waren in den *Byzantinoslavica* t. XI (1950) erschienen, und ihr Buch *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle)* folgte in den *Monumenta Musicae Byzantinae*, *Subsidia* vol. III (1953). Der Verf. sah sich daher genötigt, die wichtigsten Ergebnisse dieser Studien in die 2. Lieferung einzuarbeiten. Das durch die Umarbeitung bedingte verspätete Erscheinen der *Prolegomena* möge auch das verspätete Erscheinen dieser Besprechung erklären; denn es bedurfte umfassender Studien, um den vielen hier angeregten und zur Diskussion gestellten Problemen nachzugehen.

Der Textband enthält auf den linken Seiten in der ersten Spalte die aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammenden Novgoroder Fragmente eines slawischen Hirmologiums; die Lücke in dem ersten Fragment ist durch einen Einschub aus einem ebenfalls slawischen Hirmologium des Chilandarklosters, *Codex 378*, ergänzt, dessen Facsimile als Band V. B der *Monumenta Musicae Byzantinae* 1957 erschienen ist. Auf der zweiten Spalte, Zeile für Zeile parallel gesetzt, stehen die korrespondierenden Hirnen oder Modellstrophen, aus dem byzantinischen

Codex Coislin 220 der Pariser Bibliothèque Nationale, einer Hs. des 12. Jahrhunderts. Auf den rechten Seiten sind die entsprechenden Hirnen einer russischen „*Chomonie*“-Hs. des 16./17. Jahrhunderts samt Übertragung in unsere moderne Notenschrift.

Der Textband enthält keinen Kommentar. Dieser findet sich in der 2. Lieferung. Er gliedert sich, nach einem knappen, sehr klaren Abschnitt über den Gesang der orthodoxen Kirche und das Hirmologium, in zwei Hauptteile: in die paläographische und philologische Behandlung des Textes der Novgoroder Fragmente und in eine Studie über die altslawische Notation.

Es kann hier nicht auf die wertvollen Betrachtungen über die linguistischen Eigenarten des Textes eingegangen werden; nur so viel sei erwähnt, daß Verf. die Sprache der Texte S. 38 als „*kirchenslawisch ostslawischer Redaktion von Novgorod*“ bezeichnet.

Die Heranziehung von Codex Coislin 220 — als Repräsentant der byzantinischen Notation des 12. Jahrhunderts — zum Vergleich mit der Notation der Novgoroder Fragmente, erwies sich als glücklicher Gedanke des Verf. Die große Verwandtschaft der Zeichen beider Notationen bestätigt die von A. Preobrašenski bereits 1907 ausgesprochene These, daß „*die sematische Notation der altrussischen Kirchenhandschriften nichts anderes sei als die griechische Neumenschrift, die vermittels unwesentlicher Veränderungen den slawischen Texten angepaßt ist*“ (O. v. Riemann in Riemann-Festschrift, S. 198).

Die Notation der Novgoroder und auch der Chilandar-Fragmente stellt demnach nicht die Übernahme eines frühen Stadiums der frühbyzantinischen Notation dar, sondern eines bereits vollentwickelten: Jede Silbe hat ein Zeichen, während in den ältesten byzantinischen Musikhss. viele Silben ohne Zeichen sind. Der Apostroph zu Beginn der Ode, wie man ihn z. B. in Athos-Codex Laura 152 häufig findet, ist in den Novgorod- und Chilandar-Fragmenten überall in ein Ison, das Zeichen der Tonwiederholung, verwandelt. Ferner finden sich, worauf schon der Verf. hingewiesen hat, in den Novgoroder Fragmenten die Hirnen der neuen Oden nicht mehr nach Kanones geordnet, wie es in den alten Hss. üblich war, sondern es stehen in jedem der acht Töne zuerst die Hirnen aller ersten Oden, dann die der zweiten, dritten usw. Oden, wie es die neue Ordnung im byzantinischen Hirmologium vorschreibt.

All dies weist darauf hin, daß die Novgoroder und Chilandar-Fragmente ein vorgeschrittenes Stadium der byzantino-slawischen Notation aufweisen, wie dies C. Höeg in seinem 1953 in der British Academy gehaltenen Vortrag über *The oldest Slavonic tradition of Byzantine Music*, Proceedings of the British Academy vol. XXXIX, pp. 37—66, bereits angenommen hat. Höeg hat auch an einem Beispiel (pp. 48—49) die identische Melodielinie in drei byzantinischen Hirmologien und in der Novgoroder Hs. festgestellt. Wenn es nun, wie die von M. Velimirović für die Monumenta Musicae Byzantinae vorbereitete Untersuchung der Hirnen-Melodien des Chilandar-Fragments erwarten läßt, möglich sein wird, auf breiter Basis den ungefähren Melodienverlauf der altslawischen Hirnen des 12. Jahrhunderts vor uns zu haben, dann wird man feststellen können, ob die in der Krjuki-Notation des 16./17. Jahrhunderts aufgezeichneten Melodien direkt von ihnen abstammen oder aber eine von ihnen unabhängige, russische Version darstellen; letzteres wäre eine Entwicklung, die eine Parallele in der Neuschöpfung griechischer Kirchengesänge im 16.—18. Jahrhundert hätte.

Mit seiner Veröffentlichung und Parallelsetzung der drei Hss., und mit seiner minutiösen Untersuchung der sprachlichen Eigentümlichkeiten hat der Verf. ein grundlegendes Werk geschaffen, das nicht nur für die Erforschung der altslawischen, sondern auch für die der byzantinischen Musik von großer Bedeutung ist. Egon Wellesz, Oxford

Paul Beyer: Studien zur Vorgeschichte des Dur-moll. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1958. 100 S.

Das Buch von Paul Beyer, das man als einen Versuch verstehen kann und soll, die Mittelalterphilologie durch Methoden der musikalischen Volks- und Völkerkunde zu ergänzen, ist problematisch in dem doppelten Sinne, daß die Probleme ebenso interessant wie die Resultate fragwürdig sind. Das Dur-moll, das B. zum Gegenstand seiner Untersuchungen macht, ist weder das Ionisch-Äolisch Glareans, noch das Dur-moll der tonalen Harmonik, sondern ein Drittes und Früheres, das einerseits als Kirchenton nur ungenügend zu bestimmen war und andererseits eine der Voraussetzungen der harmonischen Tonalität bildete. Doch verwirft B. nicht nur

die Meinung, das Dur des Mittelalters sei, als *modus lascivus*, ein Analogon der Kirchentöne gewesen, sondern auch die These H. J. Mosers, es sei, als Tonalität der „Germanenmusik“, „wie Athene aus dem Haupt des Zeus entsprungen“ (8). Nach B. ist vielmehr das Dur-moll entstanden aus dem Zusammentreffen der „germanischen Ganztonpentatonik“ mit der festen Finalis der Kirchentöne (9). Um die Entwicklung des Dur-moll zeigen zu können, ohne „in der Flut der Erscheinungen zu ertrinken“ (11), beschränkt B. seine Untersuchungen auf eine „Struktur von auffallender Lebenszähigkeit“, die Terzenschichtung  $d-f-a-c$ ; sie sei „das Gerüst für den Aufbau eines künftigen *d-moll* oder *F-Dur*“ (12). (Daß ihre Herkunft „niemals untersucht wurde“, ist ein Vorwurf, der nach dem Buch von Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, 1943, die Musikwissenschaft nicht mehr trifft.) Den Anfang der Entwicklung bildet nach B. die „Ur-Septime  $d-g-c$ “ (17), das Gerüst des pentatonischen Modus  $d-f-g-a-c$ . B. rekonstruiert sie als „germanische Ganztonpentatonik“ aus Sequenzen des 9. und 10. Jahrhunderts. (Man kann verstehen, daß er Schubigers Sequenzensammlung trotz ihrer Mängel benutzte, kaum aber, daß er nur sie benutzte.) Pentatonik sei „nichtgregorianisch, a' so germanisch“ (18). Der Schluß beruht auf der Voraussetzung, daß der „germanische Choralidialekt“ pentatonisch sei (15 ff.), — aber ist Pentatonik notwendig nichtgregorianisch, nur weil ein nichtgregorianischer Choralidialekt pentatonisch ist? Aus dem pentatonischen Modus  $d-f-g-a-c$  mit „hauptbetontem *g*“ ist nach B. die „germanische Terzenschichtung“  $d-f-a-c$  hervorgegangen. Daß die Tetrachorde  $d-f-g$  und  $g-a-c$  der „Urseptime  $d-g-c$ “ sich zu den Pentachorden  $d-f-a$  und  $f-a-c$  „gleichsam öffnen und weiten“, so daß *g* seinen „Hauptakzent verliert“ (23), ist allerdings ein Vorgang, den man kaum aus der Metapher in die musikalische Wirklichkeit übersetzen kann. Aus den Pentachorden der Terzenschichtung entwickelte sich dann, durch Vermittlung der „Kirchentombasis“, das melodische Dur-moll. In den frühen Sequenzen, deren Versikel auf *c, d, f, g* oder *a* schließen können, sind die Töne nur dem Buchstaben der Theorie nach auf die „dorische Basis“ *d* bezogen (35); erst in Melodien des 11. Jahrhunderts, wie in Wipos Sequenz „*Victimae paschali laudes*“, wird die Tonalität der Kir-

chentöne zur musikalischen Wirklichkeit — alle Töne scheinen vom Grundton, nach den Worten Guidos, „auf wunderbare Weise das Aussehen ihrer Färbung zu empfangen“ (36). Von der „Festigung der Kirchentombasis“ wird aber auch der pentatonische Modus  $d-f-g-a-c$  betroffen: In einer Melodie wie „*Puer natus in Bethlehem*“ ist er einerseits eindeutig auf die Finalis *d* bezogen; und andererseits bildet das zweite Pentachord ( $f-a-c$ ) der „germanischen Terzenschichtung“  $d-f-a-c$  nun einen „Zwischenmodus“ auf der Basis *f* (25): Die Terzenschichtung zerfällt in Dur und Moll. Es fehlen nurmehr die harmonische Terz, der Leitton und die Dominantseptime.

B.s Hypothese über den Ursprung der harmonischen Terz ist verwickelt, wenn nicht verworren, und nur schwach begründet. Zunächst stand nach B. die Quinte *d-a* der Terzenschichtung in „modaler Opposition“ zu der Quinte  $f-c$  (62). Als um 1200 die Sexten zu melodisch brauchbaren Intervallen avancierten, bildeten sie zugleich — nach dem Prinzip, daß die Form der Melodik die Harmonik bestimme (Marius Schneider) — konsonante Zusammenklänge (63 f.). So konnte der Ton *a* der Terzenschichtung  $d-f-a-c$  nicht mehr nur auf *d*, sondern auch auf *c* bezogen werden, und aus der „modalen Opposition“ von  $f-c$  zu *d-a* wurde die „dominantisches Opposition“ von  $c-a$  zu *d*. Sofern aber *a* in „modaler Opposition“ zu *f* und zugleich in „dominantisches“ zu *d* steht, treten *d* und *f* in „Konjunktion“; und so wird die „oppositionelle Terz“ der Terzenschichtung ( $d-f$ ) zur „verbundenen“ des Moll (64). Doch ist kaum einzusehen, warum die melodische Sexte als Voraussetzung der Sextenkonsonanz gelten soll, nicht aber die melodische Terz als Voraussetzung der Terzenkonsonanz.

Das früheste Beispiel der Dominantseptime und des Leittons entdeckt B. (86 ff.) in „*Ich var dohin*“ aus dem Lochheimer Liederbuch. Er bezieht das Lied, das ohne Schlüssel überliefert ist, wie Müller-Blattau auf Paumanns Bearbeitung von Wolkensteins „*Wach auf*“, aber nicht auf die erste Zeile über *g*, sondern auf die melodisch analoge zweite über *f*. So wird in „*Ich var dohin*“ aus der Septime  $d-c$ , die durch das *f* der folgenden Zeile ihren Dominantcharakter verliert, eine Septime  $c-b$ , deren Dominantcharakter der Leitton *e* der folgenden Zeile bestätigt. (Unklar ist allerdings, wie B. das

Unmögliche vermeiden will, den Schlüssel in einen Zwischenraum des Notensystems zu versetzen.)

Unter den Exkursen, die das Buch reich und bunt an Inhalt machen, sind eine Analyse der „Hildebrandballade als Strophenmodell“ und eine Theorie der „pentatonischen Systeme“ durch neue Hypothesen bemerkenswert. B. versucht zu zeigen, daß der Hildebrandton nicht das Werk eines „Spielmanns“, sondern die Melodie zu „Kürenberges wise“ sei (68–80). Kürenberg sei von einer Gliederung der Strophe in zwei Langzeilenpaare ausgegangen, um später drei Langzeilen von der vierten durch eine „Generalpause“ abzuheben, die oft „Gelegenheit zu Einschüben gegeben“ habe. Im Hildebrandton deute nun die melodische Korrespondenz des ersten und dritten Zeilenanfangs auf die Gliederung in zwei Langzeilenpaare und der Einschub „Eyia“ nach der dritten Langzeile auf Kürenbergs spätere Strophenform. Die letzte Halbzeile der Hildebrandballade, „Frau Uten ich nie gesadi“, sei ursprünglich nicht drei-, sondern vierhebzig gewesen — „mit Rücksicht auf die um 1200 noch übliche Doppelbetonung der Eigennamen“ umfasse der Name „Uoten“ zwei Hebungen —, so daß auch metrisch der Hildebrandton der Kürenbergstrophe entspreche.

Nach B.s Theorie der „pentatonischen Systeme“ (30–34) bilden nicht, wie M. Schneider annahm, die Töne  $f-g$  die „Kernzelle“ der Pentatonik, sondern  $g-a$ . Wenn  $g$  betont ist, wird die „Kernzelle“ durch  $e$  und  $h$  zum G-System erweitert ( $d-e-g-a-h$ ), wenn  $a$  betont ist, durch  $f$  und  $c$  zum F-System ( $c-d-f-g-a$ ), und durch Akzentwechsel zwischen  $g$  und  $a$  entsteht das C-System ( $g-a-c-d-e$ ). B.s These bedeutet, sofern ich sie verstehe, daß in der pentatonischen Quintenreihe  $f-c-g-d-a$  entweder der höchste Ton  $a$  akzentuiert sein kann ( $a$  des F-Systems  $c-d-f-g-a$ ) oder der tiefste Ton  $f$  ( $g$  des G-Systems  $d-e-g-a-h$ ) oder die mittleren Töne  $c$  und  $d$  ( $g$  und  $a$  des C-Systems  $g-a-c-d-e$ ). Man kann also nicht nur, wie B. sagen, daß aus den gleichen Haupttönen, der „Kernzelle“, verschiedene pentatonische Systeme hervorgegangen seien, sondern auch, daß das gleiche pentatonische System verschiedene Haupt- oder Akzenttöne haben könne. Nun stützt aber M. Schneider seine Theorie der pentatonischen Systeme nicht nur auf den Wechsel des Akzenttons, sondern auch auf eine These über die Ent-

stehung der Hexatonik und Heptatonik aus der Pentatonik; in der Pentatonik soll der erste, tiefste Ton der Quintenreihe  $f-c-g-d-a$  akzentuiert sein (F-System), in der Hexatonik  $f-c-g-d-a-e$  der zweite (C-System) und in der Heptatonik  $f-c-g-d-a-e-h$  der dritte (G-System), so daß etwa Pentatonik mit dem Akzent auf dem zweiten Ton der Quintenreihe (C-System) als rudimentäre oder auch defekte Hexatonik erscheint. Bezeichnet man, wie M. Schneider, Pentatonik mit den Tonnamen  $f-c-g-d-a$ , Hexatonik mit  $f-c-g-d-a-e$  und Heptatonik mit  $f-c-g-d-a-e-h$ , so kann man sagen, daß der Akzentton um eine Quinte steige, wenn die Pentatonik durch eine Quinte oben zur Hexatonik erweitert werde. Es ist aber nur eine andere Formulierung desselben Sachverhalts, wenn man Pentatonik als  $g-d-a-e-h$ , Hexatonik als  $c-g-d-a-e-h$  und Heptatonik als  $f-c-g-d-a-e-h$  bezeichnet und sagt, daß der Akzentton der gleiche bleibe, wenn die Pentatonik durch eine Quinte unten zur Hexatonik erweitert werde. Auch führt die Unterscheidung der drei „pentatonischen Systeme“ notwendig in Schwierigkeiten und Widersprüche; denn wenn man eine pentatonische Skala mit einem bestimmten Akzentton als F-System bezeichnet, so muß man, sofern sie durch eine Quinte unten erweitert wird, aber der Akzentton nicht wechselt, von einem  $b$  sprechen, obwohl die Annahme einer Skala mit  $b$ , aber ohne  $e$  und  $h$  in einem System, das keine absoluten, sondern nur relative Tonhöhen kennt, sinnlos ist. Man sollte also, um Verwirrungen zu vermeiden, die Namen F-System, C-System und G-System fallen lassen und nur angeben, welcher Ton der pentatonischen Quintenreihe akzentuiert ist und wie der Akzentton wechselt, wenn eine erste pentatonische Skala durch eine zweite im Quintabstand zur Hexatonik erweitert wird.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Paul Matzdorf: Die „Practica Musica“ Hermann Fincks, Diss. Frankfurt/Main 1957, 236 S. (Alleinvertrieb: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel).

Nachdem H. Albrecht noch 1955 (MGG IV, 214) auf die mangelhaften Kenntnisse über Fincks Hauptwerk, seine 1556 gedruckte *Practica Musica*, hingewiesen hatte, liegt nun eine sehr gründliche Studie über dieses umfangreiche und bedeutungsvolle Werk vor, das nur noch in wenigen Exemplaren erhalten

ist (sollten die weiteren sechs von Eitner aufgeführten Exemplare tatsächlich verloren sein?). Wenn es auch dem Verf. nicht gelungen ist, neue biographische Daten über den so früh verstorbenen Hermann Finck (1527 bis 1558) beizutragen, so bieten doch die Mitteilung und Deutung der vorhandenen Quellen sowie das Bemühen, seine Tätigkeit als Musikdozent in Wittenberg in die historischen Zusammenhänge einzuordnen, sehr aufschlußreiche Erkenntnisse. Die Frage nach Ausmaß und Art des Musikunterrichts an der Universität Wittenberg, den zwischen 1540 und 1551 zeitweilig S. Dietrich, A. P. Coclico, H. Faber und schließlich Finck (1554) erteilten, wird ständig dringlicher, wenn sich jetzt nachweisen läßt, daß ein erheblicher Prozentsatz der einflußreichen protestantischen Kantoren nachweislich in Wittenberg ihr Studium absolvierte.

Auch Finck weist nicht nur auf „*Cantores*“ als Musikpädagogen hin (S. 10), sondern führt bei der Verteidigung der deutschen Musiker auch ihre zeitraubende artistisch-humanistische Vorbildung ins Feld. Mit dem von G. Pletzsch bereits richtig gedeuteten Vordringen der *Musica practica* an den Universitäten verbindet sich aber, wie der Rezensent noch darzulegen beabsichtigt, eine institutionelle Verlagerung auf solche akademische Einrichtungen wie Bursen, Pädagogien (so auch Coclico!) und Stipendien, wo „*praecipue artis usus*“ tradiert wird (Tübingen 1545). Das bedeutet eine eindeutige Annäherung an den Musikunterricht der Lateinschulen. So sind auch die bei Finck zwei Drittel des Umfangs einnehmenden Notenbeispiele in diesem Zusammenhang nicht völlig von „*untergeordneter Bedeutung*“ (S. 7), da in allen Anordnungen zum akademischen Musikunterricht nicht die „*praecepta*“, sondern die „*exercitia musicas*“ im Vordergrund stehen, wie es auch Finck betont (S. 155: „*usus, tractatio, experientia*“).

Das Hauptgewicht der Arbeit liegt jedoch auf der von eingehender Vertrautheit zeugenden Interpretation des Finckschen Werks. Wenn der Verf. dabei von der Disposition (S. 28. Fünf Bücher: Choral- und Mensuralmusik, Kanon, Kirchentonarten, Singekunst) abweicht, geschieht es zu einer fruchtbaren Synopsis inhaltlich zusammengehöriger Stellen. Dankenswerterweise veröffentlicht er einen Großteil des Textes z. T. im originalen Wortlaut mit nachfolgender Übersetzung (die im Haupttext einer derartigen Dissertation

wohl etwas ungewöhnlich wirkt), z. T. leider auch nur in deutscher Übersetzung, die nun nicht immer geeignet ist, zur Klärung der terminologischen Fragen, der sich der Verf. besonders annimmt (S. 81), beizutragen, etwa bei der dem Inhalt nicht ganz gerecht werdenden Gleichsetzung von „*musica usualis*“ mit „*Volksmusik*“, was nicht einmal für N. Wollicks „*musica vulgaris sive usualis*“ (*Opus aureum*, 1501, I, 4) zutrifft. Ebenso wäre zu überprüfen, ob die Begriffe „*arsis et thesis*“, die noch um 1500 bei dem Anonymus 11 (Coussemaker II, 429) und N. Wollick (II, 7) gleichbedeutend mit „*ascensus et descensus*“ waren, sich bei Finck tatsächlich auf den Takt beziehen (S. 189 f.). Vielleicht hätte gerade in dem Kapitel über die Klassifikation der Musik der Nachweis der Tradierung und Wandlung dieses bekannten, sehr differenzierten Schemas von Adam von Fulda über Wollick, Burchard, Rhaw, Felsztyn, Listenius und Spangenberg die individuellen Besonderheiten von Finck noch besser hervorgehoben, wenn auch gelegentlich die Anlehnung Fincks an die Schriften von Listenius, Heiden, Ornithoparch, Spangenberg, Glarean, Coclico angegeben wird. Ähnliches gilt für die Besprechung der Kirchentonarten (S. 117 ff.), etwa im Hinblick auf noch ungenügend geklärte Termini wie „*cantus mixtus, neutralis*“ (vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1956, S. 32).

Während die *Musica theorica* sehr zurücktritt, enthält die „*Musica practica*“ glücklicherweise bereits sehr viele Abschnitte, die sachlich seiner geplanten *Musica poetica* zugehören. So legt der Verf. neben einer gerafften Darstellung der „*praecepta*“ zur Choral- und Mensuralmusik, dem vollständigen Abdruck der Erklärungen über die Kanondevisen und der eingehenden Besprechung des bereits vor 1879 von Eitner abgedruckten 5. Buches (namentlich der Kolorierungspraxis), besonderen Wert auf die Musikauffassung, die historische Sicht und die stilistische Einstellung Fincks. Hier erwarten den Leser in jeder Hinsicht interessante Aufschlüsse, von denen nur einige hervorgehoben werden können. So führt der Verf. die Begriffe „*opus absolutum, perfectum*“ (Listenius, Coclico) auf eine sinnvolle Erklärung zurück (S. 51 f.; nur ist Vorsicht bei der Gegenüberstellung von „*res facta*“ geboten, vgl. MGG VI, 1104 f.). Wie die von Matzdorf präzisierten Termini „*caanon*“ und „*fuga*“ (das Wort *καὶ νόν* fehlt S. 93), die sich bereits bei O. Lus-

cinus in seiner vor 1518 verfaßten *Musurgia* (1536, p. 98) finden, führen die eingehenden Erörterungen über die Stellung der Kirchentonenarten in den mehrstimmigen Kompositionen (vgl. dazu auch B. Meier, AfMw 1955, 307) direkt ins Gebiet der *Musica poetica*. Gegenüber der strengen Auffassung Glareans steht Finck mit der autonomen Behandlung durch den Komponisten, die dann eine Bestimmung nur noch aus dem Gesamtergebnis der gemeinsamen konstruktiven Elemente (Klauseln, Imitationen) ermöglicht, zwischen Glarean und Zarlino. Diese Auflösungserscheinung hängt zusammen mit dem neuen Streben nach Ausdruck („*affectus*“; vgl. den ausgezeichneten Beitrag zum Wandel „*effectus*“ — „*affectus*“ S. 33. ff.), da dem Text der absolute Primat zugesprochen wird.

In der Auffassung, daß die Musik ihren besonderen Adel durch die Aufgabe erhält, die „*vera doctrina de Essentia et voluntate Dei*“ zu verkünden, dem Gedächtnis einzuprägen (freilich nicht nur durch deutsche Kirchengesänge (S. 66), was den Forderungen in den Kirchen- und Schulordnungen völlig widerspricht) und als „*gubernatrix affectuum*“ zu dienen, zeichnet sich die rein lutherisch-theologische Ausrichtung Fincks eindeutig ab. Ihr ordnet Finck die renaissancehafte, von der c. f.-Komposition gelöste, neue Ausdruckskunst unter, zu der er sich in seinen interessantesten Ausführungen zu den „*genera musicorum*“ bekennt. Finck orientiert seine stilistischen Hinweise an den modernsten Werken seiner Zeit, etwa Susato- und Phalèse-Drucken von 1547, 1553 und 1554, wie Matzdorf in einer glänzenden Beweiskette darlegt, ohne die „*novi inventores*“ der Generation Dufay und die Generation Josquins, die durch ihre theoretische Fundierung („*excellens doctrina*“) die Voraussetzungen für die neue „*suavitas*“ und „*subtilitas*“ schuf, abzulehnen. Diese wenigen Andeutungen aus einer Fülle von Anregungen werden zweifellos dieser Studie zu der verdienten Beachtung verhelfen. (Das Antiquariat möge nur prüfen, ob die doppelten Seiten 169—172 im Rezensentenexemplar nicht in anderen fehlen.) Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Die Motette im Wandel des Kirchenjahres. A-cappella-Sätze für den praktischen Gebrauch. Heidelberg: Willi Müller, Süddeutscher Musikverlag o. J.

- Nr. 1. Jacobus Handl: Obsecro Domine  
 Nr. 2. Pompeo Canniciari: Ave Maria  
 Nr. 3. Jacobus Handl: Egredietur virga  
 Nr. 4. Manuel Cardoso: Cum audisset  
 Joannes  
 Nr. 5. Costanzo Porta: Hodie nobis de  
 caelo

Alle Sätze vierstimmig, 3—4 S. Part.

Die vorliegende Serie, die fortgesetzt werden soll, bringt in praktischen Einblattedruck wertvolle Chorsätze, vorwiegend aus der „klassischen“ Zeit der Vokalpolyphonie, zur musikalischen Ausgestaltung katholischer Gottesdienste. Leider handelt es sich nicht um neues Material im strengen Sinne, sondern um modernisierte Neudrucke nach Proskes ehrwürdiger *Musica divina* (Annus I, Tomus II, Regensburg 1855, Nr. 4, 10, 7, 5 und 14), ohne daß diese Tatsache erwähnt würde. Schlüssel und Mensurzeichen sind modernisiert, die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt, deutsche Textübersetzungen (nicht unterlegt), liturgische Verwendungshinweise (genau bei Nr. 2 entsprechend der Verwendung in der heutigen römischen Liturgie, allgemeiner — „In der Adventszeit“, „Zum Weihnachtsfest“ — bei den übrigen Sätzen), gelegentliche Vorsichtsakzidentien sowie poetische Vortragsbezeichnungen mit Metronomangaben sind eingefügt („ruhig beginnend“, „drängend“, „sehr bewegt, erregt“ usw. — besser wären Metronomangaben allein, den Rest dürfte ein einigermaßen musikalischer Chor genauer treffen, wenn er sich nicht durch genaue Festlegungen eingeengt fühlt), außerdem sind einige Sätze in bequemerer Lage transponiert worden (die originale Lage ist jeweils angegeben).

Aus Proskes Sammlung übernommen ist die teilweise von den Vorlagen abweichende Textlegung (vgl. zu den Handl-Sätzen die Ausgabe DTÖ VI/1, Nr. 21—22; in Nr. 1 ist Proskes eigene Verbesserung der Textlegung zu T. 12 Tenor — Corrigenda der genannten Ausgabe, nach S. 580 — übersehen worden), die gelegentlich problematische Akzidentiensetzung (Nr. 3 T. 5<sup>b</sup> Baß!) und die Verwendung von Taktstrichen, die nicht durch die Akkolade, sondern durch jede Notenzeile einzeln gezogen sind. Die einzige Abweichung von Proskes Notentext ist ein Druckfehler (Nr. 5, T. 11 Tenor: 2. Note lies *d'*, nicht *b*). Auf jeden kritischen Apparat ist verzichtet worden. Angaben über originale Schlüssel, Messuren und Notenwerte fehlen, originale und zusätzliche Akzidentien stehen

(im Gegensatz zu Proskes Ausgabe) unterschiedslos vor den Noten. Ein Hrsg. ist nicht genannt.

So sehr die preisgünstige und handliche Bereitstellung durchweg wertvoller und relativ leichter Chormusik (ob sie wirklich stets „a cappella“ gedacht ist, bleibe dahingestellt) für die Praxis zu begrüßen ist, so sehr muß man doch auch bei nichtwissenschaftlichen Ausgaben auf ein Mindestmaß textkritischer Angaben drängen. Hinweise auf originale Notenwerte und Mensuren, klare Unterscheidung originaler und hinzugefügter Akzidenzien können den Wert einer jeden Ausgabe nur erhöhen. Genauere Verwendungshinweise, zumindest Angaben über die liturgische Gattung der Texte wären ebenfalls erwünscht.

Die Praxis, die gerade im katholischen Bereich mit wirklich guter Chormusik noch immer nicht sehr reich gesegnet ist, wird die neue Ausgabenreihe zweifellos dankbar begrüßen. Für die Wissenschaft bleibt Proskes ein Jahrhundert ältere Sammlung noch immer die zuverlässigste Quelle für viele noch (oder schon wieder) vergessene Schätze.

Ludwig Finscher, Göttingen

Hans Engel: Luca Marenzio. Leo S. Olschki, Firenze, 1956. VII und 274 S.

Noch immer ist Marenzio ein Stiefkind der Musikwissenschaft. Selbst die jüngste Epoche hochspezialisierter Madrigalforschung (die u. a. die Gesamtausgaben de Montes und Monteverdis zeitigte und mit einem kritischen Neudruck der Madrigale Gesualdos Ernst gemacht hat) ist uns die Vollendung jener kritischen Neuausgabe der Madrigale Marenzios bis heute schuldig geblieben, die Alfred Einstein in den *Publikationen älterer Musikwerke* um 1930 so vielversprechend begonnen hatte. Auch auf das Erscheinen einer großangelegten Monographie hat „*il più dolce cigno d'Italia*“ ungebührlich lange warten müssen.

Hans Engels Biographie und Stilanalyse verdankt ihr Erscheinen (in italienischer Übersetzung) der großzügigen Unterstützung durch die Gemeindeverwaltung von Brescia, die mit dieser Veröffentlichung ihrem großen Sohn ein Denkmal gesetzt und die 400. Wiederkehr seines Geburtsjahres (1553) würdig gefeiert hat. E.s. mit tiefem Verständnis für die spezielle Problematik des späten Renaissance-Madrigals geschriebenes Buch zieht die Summe aus einer

mehr als dreißigjährigen Beschäftigung mit der Persönlichkeit und Musik des großen Brescianers. Es ist aus einer (ungedruckt gebliebenen), in den Jahren 1924–1926 geschriebenen Greifswalder Habilitationsschrift erwachsen.

Die Kenntnis dieses frühen Entstehungsdatums ist wichtig; sie erklärt die darin zu Tage tretende starke Berücksichtigung der Spezialliteratur vor ca. 1933 und des Verf. Bedürfnis, eine Entwicklungsgeschichte des Madrigals vor Marenzio „in nuce“ einzuschalten (S. 87–102) — ein Exkurs, der durch die reichhaltige, dem italienischen Madrigal gewidmete Literatur des letzten Vierteljahrhunderts, aber vor allem durch Einsteins dreibändiges *The Italian Madrigal* (1949, Princeton, USA) überflüssig geworden ist. Einsteins Monumentalwerk enthält u. a. auch ein 80 Seiten langes, ausschließlich Marenzio gewidmetes Kapitel, in dem zwangsläufig viele Forschungsergebnisse E.s vorweggenommen sind. Dennoch ist es E. gelungen, in gewissen Einzelfragen Einstein zu verdeutlichen oder zu berichtigen.

In der Präzisierung des Geburtsjahres stützt sich E. auf die jüngsten Forschungen L. Guerinis (S. 4 ff.). Merkwürdigerweise läßt er die Frage, ob Marenzio 1553 oder 1554 geboren wird, unentschieden, obwohl sich Einstein selbst (a. a. O., II, S. 609 f.) wie auch der (bei E. ungenannt bleibende) G. Bignami (in seiner Abhandlung *L'anno di nascita di Luca Marenzio*, *Rivista Musicale Italiana*, XLII, 1938, S. 46 ff.) bereits vor Jahren für das erste Datum entschieden hatten. Hingegen gelingt es E. auf Grund neuer dokumentarischer Evidenz (die im Anhang, S. 213 ff. in extenso abgedruckt ist), Einsteins Zweifel an der Identität des Marenzio protegierenden Trienter Kardinals Madrusch zu lösen. Er beweist stichhaltig, daß Marenzios Gönner Cristoforo Madruzzo war, der im Juli 1578 zu Tivoli starb und in dessen Dienst Marenzio nur kurze Zeit gestanden haben kann. Auch in der Datierung jener stilistisch faszinierenden Jugendmotetten (*Sacrae Cantiones*, publiziert 1616, als opus posthumum) gehen Einstein und E. weit auseinander. E. möchte ihre Entstehung in die Jahre 1579/80 verlegen, ohne auf Einsteins, auf einem Passus der Vorrede des Hrsg. Piccioni fußendes, früheres Datum von ca. 1573 näher einzugehen. Die hier berührten Divergenzen (die sich vermehren ließen) stellen die Selbständigkeit von E.s For-

schung unter Beweis. Freilich hätte man sich gelegentlich eine gründlichere Auseinandersetzung mit Einsteins von so viel Autorität getragener, divergierender Auffassung gewünscht.

E.s Buch zerfällt in drei Hauptabschnitte, die dem Leben, der Musik und der Biographie Marenzios gewidmet sind. Der biographische Abschnitt beruht auf eingehendem Quellenstudium und zeichnet sich durch Abdruck wichtiger zeitgenössischer Dokumente aus. Besonders zu begrüßen ist die dokumentarisch reich belegte Beschreibung der Teilnahme Marenzios an den experimentellen Florentiner Intermedien von 1589 (S. 35–64). Im Zusammenhang mit ihren aufführungspraktischen Problemen spricht E. u. a. (S. 53 ff.) von den Gesangskoloraturen des Sängers Gualfreducci: „... Sono invece modesti gli ornamenti del canto del putto...“. E. hält diesen Sänger also für einen Knabensopran und betont: „... Il Gualfreducci non era un eunico...“. Hier wäre ein genauer Hinweis auf die Quellenlage erwünscht gewesen. Die Präzisierung der Stimmgattung Gualfreduccis könnte einen interessanten Rückschluß auf die Qualität der Stimme Gualberto Miglis zulassen (des Interpreten des *Orfeo* von Monteverdi, Mantua 1607), dessen „canto ornato“ E. ganz richtig mit Gualfreduccis Koloratur in entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang bringt und dessen Kastratentum in den letzten Jahren von der Forschung immer mehr angezweifelt worden ist. Die Schatten, die über den letzten Lebensjahre Marenzios liegen, haben sich — trotz planmäßiger Ausnutzung vor allem polnischer und römischer Quellen — auch in E.s Darstellung nicht wesentlich lichten lassen.

Der überwiegende Teil des zweiten Abschnitts ist einer methodisch angelegten Analyse und Morphologie des Marenzioschen Madrigals gewidmet. Besonders wertvoll sind die der Symbiose von Wort und Melos zugewandten Seiten (S. 108 ff.), ferner die feinfühlig herangezogenen Beispiele von Marenzios onomatopoetischem Ausdruckschroma (Beispiele 6–9), endlich der geistvolle Kommentar zur Diskrepanz zwischen poetischem Sprachakzent und musikalischem Betonungsrhythmus (S. 141 ff.). Dem Verhältnis des Komponisten zu seinen Lieblingsdichtern Petrarca, Tasso, Sannazaro und Guarini wird mit großer Sachkenntnis nachgespürt. Die stilistischen Beziehungen des

Madrigalisten Monteverdi zu Marenzio werden einer interessanten Behandlung unterzogen (S. 190 f.), die sich vielleicht mit noch größerer historischer Berechtigung auf Gesualdo hätte ausdehnen lassen. S. 197 führt E. einleuchtende Gründe dafür an, daß Gesualdo (von 1594 ab) Marenzios Musik in Ferrara kennengelernt haben muß. Ein stilgeschichtlicher Vergleich zwischen Gesualdos vor 1611 publizierten Madrigalen und Marenzios Madrigalwerk wäre um so interessanter, als beide (fast gleichaltrige) Meister die gleiche Grundtendenz zu stilistischem Konservativismus aufweisen (völliges Ignorieren der neuen „Basso Continuo“-Technik, geringes oder gar nicht existentes Interesse für Oper und Instrumentalmusik), eine Einstellung, die sie von dem ausgesprochenen „Zukunftsmusiker“ Monteverdi trennt.

Nur geringer Raum ist in E.s Darstellung der geistlichen Musik Marenzios gegönnt. (S. 198 ff.) Das ist um so mehr zu bedauern, als der Verf. ein profunder Kenner der Motetten Marenzios ist. Die großen stilistischen Gegensätze zwischen den leidenschaftlichen Jugendmotetten von ca. 1573 (oder 1580) und der abgeklärten Sammlung von 1588 geben einen guten Begriff vom inneren Spannungsreichtum Marenzios, der zweifellos viel mehr gewesen ist als ein pastoraler Idylliker. Nur eine kritische Gesamtausgabe seines (zu großen Teilen erhaltenen) Lebenswerkes kann hier letzte Klarheit schaffen. Die bibliographischen Grundlagen zu einer solchen Ausgabe legt E. im dritten Abschnitt seines Buches, der u. a. einen lückenlosen Nachweis jedes einzelnen Madrigals, sowie aller, Marenzio berücksichtigenden, zeitgenössischen Anthologien enthält (S. 237 ff.). Dieser bibliographische Anhang ist besonders wertvoll.

Leider ist das S. 261 f. angefügte Quellenverzeichnis ganz ungenügend. Es enthält (in nicht-alphabetischer Reihenfolge) nur einen Bruchteil der modernen Fachliteratur, die E.s Buch de facto verarbeitet. Für eine (hoffentlich bald zu erwartende) deutsche Originalausgabe seines Buches wäre eine völlige Neuordnung gerade dieses Verzeichnisses zu empfehlen. Die Übersetzung des deutschen Manuskripts ist Luigi Chilleri und Emilia Müller zu danken, die leider sehr ungenau Korrektur gelesen haben. Die dem Buche beigegebene „Corrigenda“-Liste wird nur einem geringen Bruchteil der tatsächlich

vorkommenden Druckfehler gerecht. Auch sind Verstöße gegen die vom Verf. auf S. 86, und wieder auf S. 223—224 vorgeschlagenen Abkürzungs-Sigla an der Tagesordnung. Hinweise (unterm Strich) auf Seiten und Anmerkungen selbst stimmen des öfteren nicht. Auch die im Index verwendeten eingeklammerten Zahlen, die sich auf Anmerkungen im Text beziehen, sind oft verdrückt. Außerdem tragen die sehr schön reproduzierten Illustrationen und Faksimiles oft unrichtige Seitenverweise und fehlerhafte Beschriftung. Auch fehlt dem Inhaltsverzeichnis eine übersichtliche Liste des gesamten Illustrationsmaterials. Sogar die Namen der beiden Übersetzer sind im Buchtext vergessen und erst auf die „Corrigenda“-Liste nachgetragen worden. All diese „Schönheitsfehler“ lassen sich in einer künftigen deutschen Ausgabe leicht vermeiden.

Als bescheidener Beitrag zu einer solchen (die zweifellos auch zu einer gewissen Textrevision führen dürfte) sind die folgenden „Addenda et Corrigenda“ gedacht:

S. 10, Anm. 4: Die Ausgabe der Madrigale Rores von 1577 ist nicht als Studienausgabe (vergleichbar etwa der Partiturausgabe der Madrigale Gesualdos, ed. S. Molinaro, Venedig 1613) aufzufassen. Sie ist ausdrücklich „per sonar d'ogni sorte d'istrumento perfetto“ gedacht, d. h. als Arrangement polyphoner Musik für ein Clavesinstrument (*Istrumento perfetto* = harmonieproduzierendes Instrument, wie Orgel, Cembalo, im Gegensatz zu einem melodischen Instrument [Flöte].) Vgl. auch W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, 1942, 4. Aufl., S. 19, Anm. 2.

S. 15, Anm. 1, Z. 4: für „Einstein (1. c. II. 609)“ lies: Einstein, *The Italian Madrigal*, II, 609. Einsteins Werk wird hier zum erstenmal erwähnt.

S. 26, Anm. 3., Z. 3: lies: Bertolotti.

S. 26, Anm. 1., Z. 1.: lies: London, 1789.

S. 80, Z. 3, lies: Ferabosco

S. 90, Anm. 1., Z. 2: lies: berühmter

S. 93, Z. 9., lies: del 1605

S. 127, Anm. 1., lies: di Leichtentritt

S. 135, Z. 10., lies: Einstein (E. Ma. I. 311.)

S. 136, Z. 7—8; S. 176, Z. 10—12: Das Uraufführungsdatum 1594 für Peri-Caccinis „Euridice“ ist nicht mehr haltbar. Auch war „Euridice“ nicht das erste „melodramma“. Die Priorität kommt Peri-Corsis „Dafne“ zu, deren Uraufführung, nicht — wie früher angenommen — 1594, sondern erst im

Karneval 1597 stattfand. Vgl. A. Loewenberg, *The Annals of Opera*, Cambridge, 1940, S. 1, wie auch bereits O. Sonneck in SIMG, XV, 1913—14.

Peris (Beiträge Caccini's enthaltende) „Euridice“ wurde erst am 6. Oktober 1600 uraufgeführt und 1601 veröffentlicht. (Vgl. A. Loewenberg, a. a. O.) — also nach Marenzios Ableben. Es ist daher so gut wie ausgeschlossen, daß eine Oper der Florentiner „Camerata“ auf ihn eingewirkt haben kann.

S. 136, Anm. 2; S. 137, Anm. 1: Hinweise auf Seiten und Notenbeisp. stimmen nicht. Auch scheint mindestens ein Notenbeisp. zu fehlen.

Illustr. gegenüber S. 177: In der Beschriftung links lies statt „1952“ „1592“.

S. 174, Anm. 2, lies „1“

S. 178, 6. Z. von unten, lies: nel 1583

S. 204, 3. Z., lies: l' „Exurget Deus“.

S. 223, Z. 5, lies: 1580. M. 1. 5.

S. 260, Z. 5., lies: 8. Hans Engel.

S. 267 unter „Einstein“. Füge ein: 250

S. 271, letzte Zeile, lies: Peacham, Henry, 75 (3). Hans F. Redlich, Edinburgh

Georg Eismann: David Köler. Ein protestantischer Komponist des 16. Jahrhunderts. Berlin 1956. Evangelische Verlagsanstalt, 128 S.

Es ist zu begrüßen, daß mit dieser Veröffentlichung eine 1942 in Erlangen angenommene Dissertation nun doch noch durch einen Druck zugänglich wird, und es wäre wünschenswert, wenn dieses Verfahren auch für andere wesentliche Beiträge verwirklicht werden könnte, deren Ergebnisse vielleicht sonst völlig unbeachtet bleiben. Der Verf. hat allerdings seine Untersuchung einer Überarbeitung unterzogen, durch kulturhistorische Ergänzungen den Umfang erweitert und auch neuere Publikationen berücksichtigt (H. Albrechts Mitteilungen zu Handschriften aus Bártfa/Budapest sind dabei im Literaturverzeichnis irrtümlich in das „Archiv für Musikforschung“ statt in die „Musikforschung“ gewiesen worden).

Das Geburtsjahr des aus Zwickau stammenden David Köler ist nur nach dem Ingolstädter Immatrikulationsdatum von 1551 mit ungefähr 1532 festzulegen. Nicht ganz geklärt bleibt, daß der bereits in der von Luther besonders gerühmten protestantischen Lateinschule Zwickaus Herangebildete diese entfernte, katholische Universität besuchte,

während der Zwickauer Wolfgang Köler (ein Bruder?) 1556 als Stipendiat in Tübingen mit dem Exerctium musices beauftragt wurde. David Kölers Eintritt in die berühmte achtklassige Lateinschule des Rektors Petrus Plateanus ist jedoch wohl schon vor 1543 anzusetzen (S. 24), da der Besuch der Oberstufe im allgemeinen länger als ein Jahr währte und die Schule mit dem Elementarunterricht begann, so daß der Besuch einer deutschen Schreibschule, die ganz andere Ziele verfolgte, auszuschließen ist.

Bei der reichen Musikpflege in den beiden Kirchen Zwickaus, von der noch die erhaltenen Bestände der Ratsschulbibliothek zeugen, wird Köler frühzeitig in engsten Kontakt mit den Kompositionen seiner Zeit gekommen sein. Der Kantor Paul Schalreuter ist auch als Hymnenvertoner in der Sammlung des Rektors Thym vertreten, der 1548 den Odengesang in Zwickau einführte, allerdings nicht auf eigenen Antrieb (S. 35), sondern durch den Visitator und ehemaligen Magdeburger Rektor Dr. Georg Majer veranlaßt (vgl. Thyms Vorrede in dem vom Verf. unerwähnten Aufsatz von E. Fabian: *Die Wiederaufrichtung der Zwickauer Schule nach dem Schmal kaldischen Kriege*, Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau, H. III, 1888, S. 11, Anm. 31). Nach den Ingolstädter Studien begegnet Köler 1554 kurz bei Schönfeld in Böhmen, wo er heiratete und sein op. I herausgab. 1556/57 ist er als Nachfolger des bekannten Liederdichters und -komponisten Nikolaus Herman Kantor zu Joachimsthal, übernimmt dann aber für sechs Jahre das Kantorat in Altenburg. Hier hatte er, wie später in Schwerin und Zwickau, zwei Stadtkirchen mit Figuralmusik zu versehen. Seine Fähigkeiten wurden auch bei Hofe geschätzt, so daß er 1560 mit einem kleinen Chor zur Hochzeit des Herzogs Johann Wilhelm nach Weimar gerufen wurde. Die Verhandlungen zur Gründung einer Vokalkapelle in Weimar zerschlugen sich jedoch, entgegen den bisherigen Darstellungen; nicht David, sondern Paul Köler übernahm bei der erst 1565 erfolgten Gründung das Kapellmeisteramt. David ging vielmehr 1563 als Hofkapellmeister nach Schwerin, wo er mit einer neugegründeten kleinen Kantorei von zwölf Knaben die Kirchen mit Figuralmusik versorgte, wozu ihm auch Instrumentalisten zur Verfügung standen. 1565 gab er jedoch aus ungeklärten Gründen das gut dotierte Amt auf und übernahm noch vier Monate,

bis zu seinem Tod am 25. Juli 1565, das obere Kantorat in Zwickau.

An die Biographie schließt der Verf. ein Verzeichnis der Kompositionen an mit dem Fundortnachweis, genauer bibliographischer Beschreibung und einem Incipit-Katalog in originaler Notation oder im Faksimile. Kölers Werk umfaßt ganz verschiedenartige Gattungen: Psalmkompositionen stehen neben einer Parodiemesse über eine Josquin-Motette und einer kanonischen Symbolumkomposition, in Weimar verzeichnete Sonaten müssen leider als verschollen gelten. Der Verf. hat die Untersuchung der Werke Kölers, die in der Dissertation (S. 53 ff.) bereits enthalten war, für einen zweiten Band vorgesehen.

Die Arbeit Eismanns besticht im eigentlich Monographischen vornehmlich durch das reiche archivalische Quellenmaterial, etwa die Schriftstücke zu den Verhandlungen mit Weimar oder die Schweriner Anstellungsurkunde. Diese Dokumentation wird durch die großzügige Ausstattung des Buchs mit Bildern und Musikdruckfaksimiles unterstrichen, darunter ein Porträt aus der Städtischen Kunstsammlung Nürnberg von 1560, das den 60-jährigen Nikolaus Herman darstellt (S. 55), dessen Geburtsjahr daher bei aller Vorsicht wohl nicht mehr mit 1480 anzusetzen ist (vgl. MGG, Bd. V, Sp. 213). Demgegenüber wirkt die Zurückhaltung im Literaturnachweis doch etwas übertrieben. So erwartet man etwa bei dem Hinweis auf Thomas Mancinus, der vielleicht in Schwerin in Kölers Kantorei mitsang, den Verweis auf die Arbeit von W. Flechsig (1933).

In einer Einleitung und auch im Verlauf der Darstellung bemüht sich der Verf. mit Erfolg um die Zeichnung der kulturhistorischen Zustände im Spannungsfeld von Glaubensspaltung, Renaissance und Humanismus; um so mehr wirkt ein solcher einzelner Satz, der sich in der Dissertation noch nicht findet (!), wie „*« Ein feste Burg », von Friedrich Engels als « Marseillaise des 16. Jahrhunderts » bezeichnet, belegt am deutlichsten die gesellschaftlich kämpferische Bedeutung der protestantischen Kirchenlieder*“ (S. 14), im Zeichen einer profanierten Sicht aus politisch-aktueller Richtung in dieser sonst einfühlsamen Arbeit als ausgesprochener Fremdkörper.

Besondere Schwierigkeiten bietet dem Verf. Kölers Ingolstädter Studienaufenthalt, der jedoch kein besonders ungewöhnlicher Ein-

zelfall ist. Auch Georg Forster studierte 1531 zwischen Heidelberg und Wittenberg, wie sogar mancher protestantische Kantor, an dieser an sich katholischen Universität; so hatte etwa der Straubinger Kantor Vitus Richelmayr, der 1559 auch Luthers Katechismus lehrte, in Ingolstadt studiert (Historisch-politische Blätter 114, 1894, S. 729). Erst nach der völligen Übernahme durch die Jesuiten trat z. B. 1581 bei dem Kantor in Schwandorf/Oberpfalz der Verdacht auf, er könne sich in Ingolstadt zu einem späteren Konfessionswechsel verpflichtet haben (vgl. J. N. Hollweck, *Geschichte des Volksschulwesens in der Oberpfalz*, Regensburg 1895, S. 239 f.). Ebensovienig trifft zu, daß „über das Ingolstädter Musikleben zu Kölers Zeit nichts gesagt werden kann“ (S. 43). Der als „pauper“ Inskribierte hat sicherlich bereits in Zwickau als armer Schüler besondere Gesangsverpflichtungen gehabt, von der Kurrende bis zum Kirchendienst, zu dem überall besonders die unentgeltlich unterrichteten Schüler verpflichtet waren. Vielleicht hat er sogar in Zwickau in dem zu seiner Zeit gegründeten Alumnat für arme Schüler Aufnahme gefunden; vgl. den vom Verf. erwähnten Aufsatz: E. Fabian, *Die Errichtung eines Alumnats an der Zwickauer Schule (1544)*, in: Neue Jahrbücher für Pädagogik, Jg. II, 1899, S. 25 ff. Nebenbei sei hier auf die im sächsischen Raum fremde, von Plateanus „*ex scholis Belgicis*“ übernommene Anschauung des Musikunterrichts als eines Exercitiums, gleichrangig mit Disputationen und Deklamationen, hingewiesen, der also nicht, wie bei Melancthon, als *Lectio ordinaria* aufgefaßt ist (E. Fabian, a. a. O., S. 73). Was nun Ingolstadt betrifft, so werden noch in der Schulordnung von 1597 (Sammelblätter des Historischen Vereins Ingolstadt, H. VI, 1881, S. 286) dem Schulmeister zur Heranziehung von „*Adjuvanten und Beiständern*“ finanzielle Mittel gewährt, „*dieweil ein Schulmeister den Chor mit seinen Schülern nicht versehen kann, sondern allenthalben aus den collegiis Adjuvanten ansprechen und erbitten muß*“. Diese Frage war aber gerade zu Kölers Zeit, als neben den alten Kollegien auch die Jesuiten den Unterricht in der Artistenfakultät aufnahmen, akut. Auf eine Beschwerde der alten Magister und des Magistrats ordnete Herzog Albrecht an, daß die Jesuiten ihre Lektionen so einzurichten hätten, daß die Gesangsmitwirkung von Studenten in den beiden Pfarrkirchen auch weiterhin gewähr-

leistet sei (vgl. I. Agricola, *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae superioris*, Augsburg 1727, S. 38 f.). So hatte Köler zumindest die Gelegenheit, seine musikalischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln und zugleich seine materielle Lage zu verbessern. Gerade Kölers Leben bietet jedoch über solche Einzelheiten hinaus neue interessante Anregungen, den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der beiden Hauptämter der musikalischen Leitung im 16. Jahrhundert, denen des Hofkapellmeisters und des Kantors, einmal nachzugehen, Wechselbeziehungen, die über die Personen, etwa die des kursächsischen Hofkapellmeisters Johann Walter, der 1526 Stadtkantor in Torgau wurde, oder umgekehrt des Kantors Georg Otto in Langensalza, der 1586 Hofkapellmeister in Kassel wurde, hinausreichen zu einer Verwandtschaft der Aufgaben und Musizierformen. So ist, auch vom größeren Zusammenhang her gesehen, diese Arbeit ein wertvoller Beitrag zum Bilde einer weitverbreiteten Musikkultur im 16. Jahrhundert, die es wert ist, aus dem Schatten der Großen dieses Jahrhunderts herausgehoben zu werden.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande (1657–1726), établies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de documents inédits et suivies du catalogue thématique de l'œuvre, publiées par les élèves du séminaire d'histoire du conservatoire national de musique de Paris, Marcelle Benoit, Marie Bert, Sylvie Spycquet, Odile Vivier, sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Picard, 1957, 356 S.

Die Arbeit nennt sich bescheiden *Notes et références pour servir à une histoire de M.-R. Delalande*. Vermerken wir zu allererst, daß sie unendlich mehr ist. Sie bietet in Verbindung mit dem Vorwort und der Einführung von Dufourcq schon den Umriß und einen Teil dieser Histoire — und nicht den unwesentlichsten.

Die Art der Darstellung, die dem aufmerksamen Leser schon im Titel gewiesen ist — es handelt sich um eine Dokumentensammlung in Verbindung mit einem Werkverzeichnis und thematischem Katalog —, ist nicht eben häufig in der Musikwissenschaft, hat aber dennoch Vorläufer. Am nächsten liegt ihr das große Werk von O. E. Deutsch über Schubert (*Die Dokumente seines Lebens und*

Schaffens, München, 1914 f.), zumindest in seiner ursprünglichen Planung, die ja Werklisten und Indices einbegriff und später nachlieferte. Wie verhältnismäßig leicht aus solcher Dokumentensammlung eine Biographie werden kann, beweist die komplettierte englische Ausgabe des Buches (*Schubert, a documentary biography*, übersetzt von E. Blom, London, 1946). Was das französische Werk von der Arbeit Deutschs grundlegend unterscheidet, ist einmal das Fehlen einer Ikonographie — das wenige Gebotene kann nicht den Anspruch auf eine solche erheben —, zum anderen die Tatsache, daß hier ein Teamwork, treffender gesagt: eine Werkstättenarbeit, vorliegt. Das Gesamtgebiet ist in einzelne Sektoren aufgeteilt, deren Wahl einen festen Gesamtplan erkennen läßt, den das Inhaltsverzeichnis übermittelt. Diesem Gesamtplan ordnen sich auch die Kataloge ein, die einen Ausgaben- und Schallplattenkatalog einschließen. Diese einzelnen Sektoren sind den verschiedenen Mitarbeitern, ausschließlich Schülern von D., zugeteilt. Innerhalb dieser Sektoren bleibt sich die Anlage im wesentlichen gleich. Einer knappen Einführung in die Problematik der Quellenlage, der im Text gelegentliche kritische Kommentare zu den Quellen zur Seite treten, folgen die Dokumente selbst und Auszüge aus ihnen. Ihre Anordnung erfolgt in den verschiedenen Sektoren nach jeweils der Sachlage entsprechendem, wechselndem Prinzip. Daß des Hrsg. Hand wie im Gesamtplan so auch in der Arbeit der Schüler sichtbar wird, kennzeichnet den Charakter solcher Werkstättenarbeit. Ihre Vorteile liegen auf der Hand. Bei zunehmender Notwendigkeit von Spezialkenntnissen und immer schwierigerer Zugänglichkeit des Materials beginnen die wissenschaftlichen Aufgaben für den einzelnen ins Unerfüllbare zu wachsen. Bei solcher Gemeinschaftsarbeit wird Zeit gespart und zugleich, bei, wie hier, günstig aufeinander abgestimmtem Team und kundiger Steuerung durch eine leitende Hand, Einheitlichkeit der Darstellung gewahrt. Hier könnte sich vielleicht eine künftige wissenschaftliche Arbeitsweise ankündigen. Materialsammlungen dieser Art, die nur zum Ziel haben wollen, „à fournir au travailleur, outre un catalogue thématique de l'oeuvre, une masse de documents, de textes, de citations, de références groupés suivant un plan“, ist über dieses Ziel hinaus eine besondere Wirksamkeit verliehen. Aus der Reihung der

Listen, Indices und Quellen, die auf jede subjektiv gefärbte historische wie psychologische Deutung des Mannes wie des Werks, der Zeit wie ihrer Umgebung verzichten und nur das sachliche, nüchterne Datum und Faktum zum Leser sprechen lassen, formt sich diesem wie von selbst ein Lebens- und Werkabriß des Meisters, wahrhaftiger und unbestechlicher als aus mancher möglichen späteren Biographie — allerdings auch lebloser und liebloser und damit auch wieder nicht die reine Wahrheit bietend.

Verkennen wir auch die Nachteile nicht, die sich hier aus einer Richtung schon andeuten! Sie bestehen besonders darin, daß ein zukünftiger Biograph sich durch die Lieferung solchen Materials auch eingeengt sieht. Der Antrieb zu eigener Forschung und Entdeckung in Bibliotheken und Archiven, die vielleicht — trotz zweifellos minutiöser Genauigkeit der Autoren — manches nur seiner Deutung Wertvolles noch bergen mögen, wird gehemmt. Keine Forschung wandelt gern auf vorgetretenen Pfaden. Andererseits kann der Druck, speziell bei hs. Quellen, nie ganz das Original ersetzen. Das Optimum wäre immer, daß einer aus der Werkstatt selbst ans weitere Werk ginge. Ihm wird das beste Gelingen beschieden sein.

Durchschreiten wir kurz die einzelnen Sektoren, um die Leistung der verschiedenen Mitarbeiter aus der Anonymität zu heben! Weg- und zielweisend sind ihnen allen die wertvollen Vorarbeiten von A. Tessier gewesen, derer der Hrsg. im Vorwort gebührend gedenkt und die auch im Text öfter aufgewiesen sind. Dieses Vorwort bietet neben der Zielsetzung des Gesamtwerks auch einen, soweit wir übersehen können, vollständigen Abriß der bisherigen Geschichtsschreibung über Delalande. Die Einführung, gleichfalls von Dufourcq, zeichnet in drei gesondert betitelten Abschnitten in nuce Leben, Wirken und Werk des Meisters, wie es in einer künftigen Biographie zu betrachten sein wird. Von besonderem Wert scheint der Ref. die sichere Führung durch das Labyrinth der höfischen Institutionen (*la chambre, la chapelle, l'écurie*), durch das sie sich einst selbst mühsam hindurchgearbeitet hat, und die Abgrenzung der Aufgaben der *Officiers du roy*. Hier wird sich mancher Interessent des 17. und 18. Jahrhunderts — und durchaus nicht nur „l'amateur éclairé“ — Rat holen können. Der biographische Teil, der dankenswerterweise auch endgültig die

Namenschreibung von Delalande festlegt, klärt vor allem den Amtsbereich des Meisters und gibt, mit Aufzeichnung der z. T. schon bekannten Verwandten (Rebel), Freunde (Danican-Philidor, Destouches) und Schüler (Colin de Blamont) dem künftigen Biographen wichtige Hinweise für den Einfluß von und auf Delalande. Im Werkabriß scheint uns der Wertungs- und Deutungsversuch am schwächsten. Hier fehlen einfach noch Einzeluntersuchungen und Einzelergebnisse, die wiederum nur erzielt werden können, wenn das kostbare Werk des Meisters erst selbst einmal in einwandfreien Ausgaben zur Verfügung steht. Wie es damit bis jetzt bestellt ist, zeigt der Ausgabenkatalog zur Genüge! Bach, Händel, selbst Lully zu beschwören, hat wenig Sinn, sofern noch nicht geklärt ist, was allgemeine barocke Zeitsprache, was Persönlichkeitsausdruck von Delalande darstellt. Wenn Delalande mit der Komposition des Ordinariums jäh bricht — wird das nicht auf höhere Ordre zurückgehen? — Mit diesen Ausführungen Dufourcq schließt der biographische Teil und die eigentliche Dokumentensammlung beginnt.

Die hs. Quellen zur Biographie stellt M. Benoit nach dem Plan a) der Künstler, b) der Mensch auf der Basis des frühen Artikels von Tessier (*La carrière versaillaise de Delalande*, Revue de musicologie, 1928, S. 134) und dem *Discours* von Tannevot (Paris, Bibliothèque Nationale, Vm<sup>1</sup> 1117, t 1) zusammen. Wertvolle neue Ergebnisse für die Genealogie von Delalande, die in einer Tabelle beigelegt ist, und für seine Lebensverhältnisse sind die Folge. Besondere Mühe wird auf den Versuch gewandt, die Aufgabe des *Compositeur de la chapelle* zu klären, eines der vielen Titel des Meisters. Seine verschiedenen Ämter sind ihrerseits in einer Tabelle zusammengefaßt.

Die gedruckten Quellen besorgte O. Vivier. Sie gruppiert nach den Quellen selbst, so daß zunächst die gewichtigen Jahrgänge des *Mercure galant*, *Nouveau Mercure*, *Mercure* und *Mercure de France* in chronologischer Folge auftreten und die weniger bedeutenden Periodica ans Ende gerückt sind. Der *Mercure de France* liefert vor allem Nachrichten über die Wirkung von Delalande nach seinem Tod, wogegen die übrigen Quellen Leben, Karriere und Werk betreffen. Zur Vervollständigung sind Auszüge aus tabellarischen, literarischen und wissenschaftlichen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts (z. T.

später veröffentlicht) beigelegt, die Delalande und sein Werk besonders im Spiegel seiner Zeit und des späteren 18. Jahrhunderts erkennen lassen. Leitseil für die Erforschung dieses Sektors bot der Zettelkatalog von Peyrot.

Dokumentarische Grundlagen für das Werk, getrennt nach geistlichem und weltlichem Bezug, stellen M. Bert und S. Spycet auf. In beiden Fällen tritt der Titel- und thematische Katalog ergänzend und den nicht geringsten Teil des Gesamtwerks darstellend, hinzu. Für die geistlichen Werke gelingt es Bert, eine bisher auch Tessier unbekanntes Quelle, das *Ms. Avignon*, aufzuspüren und mit ihm zehn bisher unbekanntes, bis jetzt verschollene Motetten. Vereinzelt gibt sie auch aus zeitgenössischen Sammelwerken bekannt. Damit dürfte das gesamte geistliche Werk mit 71 Nummern, z. T. in verschiedenen Fassungen, vorläufig festliegen. Die Stücke sind mit Ausnahme einiger kleinerer, unbedeutender Werke alle desselben Typs. Es handelt sich um Chormotetten mit Soli und Orchester für die Messen des Königs. Die Aufstellung des Themenkatalogs mag bei der unverbindlichen Motivarbeit, die das französische 17. und 18. Jahrhundert charakterisiert, speziell mühevoll gewesen sein. Er verzeichnet jeweils auch die Themen der einzelnen Versets.

Den Abschluß bildet das Material für das weltliche Werk, das aus Suiten, Balletten, Divertissements und Noëls besteht. Hier besonders hat Dufourcq mit seinem mühevollen Versuch, die Originalgestalt der Suiten von Delalande aufzuspüren, helfend mit eingegriffen. Weniger seine Hypothesen, denen wir nur sehr bedingt zustimmen vermögen, als die Quellenlage, die ihm so große Schwierigkeiten bereitet, sind eine reine Bestätigung unserer eigenen Arbeit über die französische Suite (*Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*, Regensburg, 1940). Schade, daß sie zur Klärung nicht zu Rate gezogen ist! Sie hätte den Herausgebern manche müßige Anstrengung erspart. Das Original der Sopersuiten von Delalande aus den vorhandenen Sammlungen der verschiedenen Schreiber erkennen zu wollen, scheint uns vergebliches Tun. Solche Sammelwerke stellen reine Ad-hoc-Zusammenstellungen dar. Die Suiten des Ms. Bauyn, die vielen Lautensammlungen, selbst die Ordres von Couperin sprechen ebenso für sich wie die Tatsache, daß Delalande für seine

Tafelmusiken seine Ballette und Divertissements geplündert hat. Das Tanz- und Spielstück der Zeit — und das französische *par excellence* — ist für den Benutzer eben nur Material, dessen Handhabung (hier Reihung) derselben Willkür unterliegt wie die Umwandlung in Parodien und Pasticcios. Daß diese Sammlungen, selbst die Sammlung von Philidor von 1703, des Autors Meinung wiederzugeben bemüht sind, ist wenig wahrscheinlich. Das „*Recueilli et mis en ordre par*“, das sich, wie so oft auch hier, in den Titeln findet, hat primär Geltung. So erklären sich die „*Augmentations*“, Umstellungen und Betitelungen und die Koppelung mit Kompositionen anderer Verfasser. Die Sammlung von 1703 wird folglich den Spielbrauch des Hofes des Comte de Toulouse eher widerspiegeln als die originale Soupersuite von Delalande, die dieser selbst, je nach der besonderen Situation der Soupers, nach Bedarf variiert haben wird. Dagegen unterschreiben wir blindlings Dufourcqs Vermutung, es habe vielleicht am Hof ein „*Catalogue du grand maître de la bouche*“ existiert, aus dem dann — wir ergänzen — die Suitenfolgen zusammengestellt wurden. Es liegt schon der Affektenanpassung der Zeit höchst nahe, daß die Folge der Stücke während der Tafelmusik der Folge der Platten und Weine und der ihnen entsprechenden Konversation angegliedert wurde, doppelt bei streng geregelttem höfischem Zeremoniell. Der Anzahl der Gänge und Pausen zwischen ihnen wird eine entsprechende Anzahl von Stücken entsprechen haben. Wo die Pausen zwischen den Speisenfolgen länger waren oder die Konversation die Musik ohnehin zudeckte, erübrigte sich auch ein Festhalten an derselben Tonalität, die in der Frühzeit ohnehin nur Ordnungsprinzip war. So könnte sich die auch tonartlich bunte Zusammenstellung erklären. Viel wahrscheinlicher aber ist, daß die Schreiber, die ja für eigene Verwendungszwecke schrieben, sich um die höfische Soupersuite — so sie ihre genaue Folge überhaupt kannten — gar nicht kümmerten, sondern die Stücke bunt neben- und durcheinanderschrieben, um sich aus diesem Material ihre eigenen Bedarfssuiten zu formen. Daß dabei die Schreiber, wie der von 1745, oft einfach das gesamte Material einer Sammlung übernahmen, lag um so näher, als diese ja zugleich meist die einzige Art der Veröffentlichung darstellte.

So erscheint uns auch die Divergenz zwischen der Suiten- und Souperzählung des Ms. C P Rés. 581 kein allzu großes Problem. Die Sammlungen von 1727 und 1736 haben vermutlich ihre Suiten aus den seit 1703 vermehrten Stücken der Soupers, die auch außerhalb der höfischen Verwendung in Umlauf gewesen sein mögen — der Titel der Sammlung von 1727 läßt es vermuten — zusammengestellt, ohne entweder das ganze Material zu kennen oder es verwenden zu wollen, ohne auch, wie oben dargetan, die Reihenfolge der Soupersuiten, so sie ihnen bekannt war, beizubehalten. Der Kopist der Sammlung von 1745 (vielleicht schon der von 1736) hat dann nach seiner Kenntnis — woher er sie besaß, mag dahingestellt bleiben — die Herkunft der Stücke zugefügt. Die Bezeichnung „*arrangement*“ in der „*Table générale*“ der Sammlung von 1745 beziehen wir auf die Anordnung des Schreibers, nicht Delalandes.

Wir haben die Geduld des Lesers in Anspruch genommen. Dennoch bleibt die Sorge, der entsagungsvollen Begeisterung, die hier für einen großen Meister am Werk war, und den vielen Problemen, die die Ordnung des Materials aufwirft, nicht Genüge getan zu haben. Erfüllung kann erst eine zukünftige Monographie bringen. Zitieren wir den Hrg.: „*La musicologie française* — wir möchten verbessern: *européenne* — *attend ce livre!*“  
Margarete Reimann, Berlin

Hans Joachim Moser: Dietrich Buxtehude. Der Mann und sein Werk. Verlag Merseburger Berlin, 1957. 90 S.

Diese kleine Monographie ist anlässlich von Buxtehudes 250. Todestag erschienen und jenen, „*die ihn freudig singen, spielen und hören*“, zgedacht: der Autor möchte damit vielleicht andeuten, daß es sich nicht um einen Beitrag zur Forschung im engeren Sinne handelt. In der Darstellung des Stoffs ist diese neue Arbeit mit W. Stahls kleinem Buxtehude-Buch von 1937 vergleichbar, das im einzelnen aber ausgewählter und dabei sorgsamer gearbeitet sein dürfte, während z. B. die zahlreichen Werkbetrachtungen bei M. des öfteren nicht einmal einen oberflächlichen Eindruck werden vermitteln können (z. B. S. 76 „*Laudate Dominum*“), sich gelegentlich in der (ungenauen) Aufzählung von Takten erschöpfen (S. 74 „*O Gottes Stadt*“: inwiefern soll der Phrasenbau der Sonata durch die Gruppierung in

2, 2, 2, 2, 6; 2, 2, 4; 2, 2, 12 [14!] Takte „lehrreich“ sein?) und statt eigener Beschreibung eine Besprechung aus der Tagespresse (anlässlich einer Aufführung des betreffenden Werkes) heranziehen (S. 64 „Wachet auf“). Was M.s Buxtehude-Buch von dem Stahls grundlegend unterscheidet, sind die geistesgeschichtlichen Aspekte, die den Sachverhalt durch bemerkenswerte Formulierungen zu umschreiben versuchen: wenn z. B. die freien Orgelwerke „die Unruhemomente kosmischen Werdens und Wachsens uns zu ehrfürchtigen Ohrenzeugen erhabener Frühstimmung werden lassen“ (S. 49) oder das „Trotz, Trotz, Trotz dem alten Drachen“ der Babarie aus „Jesu, meine Freude“ „etwas Althansisches — wenn man so sagen dürfte 'Störtebeckerisches'“ erkennen lassen soll (82) und v. a. die „Ur-Buddenbrooks“ (63), „weiland Heinrich der Löwe“ (66), Schiller (69), Wichern (72) und selbst die „spanische Reitschule“ (65) und der „Johannesfinger“ (74) bemüht werden — „zur Einprägung einer großen christlichen wie tonkünstlerischen Gestalt“ (8).

Dietrich Kilian, Göttingen

Walter Serauky: Georg Friedrich Händel. Sein Leben, sein Werk. III. und IV. Band. Georg Friedrich Händel als Meister des Oratoriums. Die großen Oratorien, die letzten Opern, Orchesterwerke, Orgelkonzerte, Kammermusikwerke, Werke für ein Solo-Instrument. III. Band: Von Händels innerer Neuorientierung bis zum Abschluß des Samson (1738 bis 1743). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956.

Chrysanders dreibändige Händel-Biographie von 1867, die 1919 unverändert neuaufgelegt wurde, ist Torso geblieben. Vom III. Band, der die Darstellung des „Übergangs zum Oratorium, Vollendung und Ende (1738 bis 1759)“ enthalten sollte, ist nur die erste Hälfte erschienen, die bis 1740 reicht. Daher fehlt eine ausführliche Darstellung der Werke Händels von diesem Zeitpunkt an, und damit die Besprechung der Hauptwerke, da eine solche die Darstellungen von Leichtenritt, Müller-Blattau u. a. nicht mit erwünschter Einläßlichkeit bieten. Es ist das verdienstvolle und große Unternehmen des Verf., diese Lücke zu schließen. Später sollen zwei vorausgehende Bände die Darstellung Chrysanders überholen und dem neueren Stand der Forschung anpassen, gleich wie der vorliegende Teil des Gesamtwerkes bereits einen Abschnitt seines Vorgängers —

den III. Band des Chrysanderschen Werks — in bezug auf die Forschungsergebnisse ergänzend wiederholt. Mit dem Gesamtplan übernimmt die neue Publikation von dem verdienten Händelforscher auch die Art der gleichzeitigen Darstellung von Leben und Werk, was im Falle dieses Meisters nahe liegt, da in seiner Entwicklung periodenweise je ein bestimmtes Schaffensgebiet im Vordergrund steht, für die Zeit vor 1740 die Oper, nach diesem Zeitpunkt das Oratorium. Serauky geht es dabei um die Darstellung des „Gesamtphänomens Händel“, die sich jedoch insofern von früheren Betrachtungen unterscheiden soll, als er einen „modern wissenschaftlichen Standpunkt“ einnehmen und die „humanistischen Elemente“, sowie die „Vorstöße zu einem musikalischen Realismus“ herausstellen will. Gleichzeitig verspricht er eine Analyse der Gesellschaftssituation Englands in Händels Zeit. Das neue Händelbild soll außerdem unserem heutigen Fühlen entsprechen. Nach einer Einleitung behandelt der Verf. den Stoffkreis Händel von 1738 bis 1743 in drei Büchern, von denen das erste „Händels Wiederaufleben nach der Aachener Kur“, das zweite „Händels Lebensstil“ und das dritte „Des Meisters ‚Oratorienweg‘ in der Zeit von Messias und Samson“ beschreibt. Für das Leben Händels verläßt sich der Verf. auf die Vorarbeiten anderer und trägt kaum nennenswert Neues bei, denn was er im Anschluß an den kompilierenden Bericht bietet, die verstärkte Betonung der gesellschaftlichen Situation Englands, geht über das, was er bei Chrysander, Flower, Young, Bredenförder u. a. gefunden hat, kaum hinaus und läßt Händel nicht in neuem Lichte erscheinen. Zitate, deren wissenschaftliche Fundierung verdächtig ist, sind nicht zweckdienlich (S. 622). Auch in manchen anderen Punkten wird man sich nicht immer der Auffassung des Verf. anschließen können. So überzeugt nicht, daß Händel seine Naturalisierung als Engländer nur ins Werk gesetzt habe, um Angriffen wegen seines Ausländerturns zu entgehen, hatte er doch in Rom den Verlockungen zum Übertritt zur katholischen Kirche widerstanden. Auch daß Händel die englische Sprache nur unvollkommen beherrscht habe, ist nicht die volle Wahrheit, da seine englischen Briefe, wie E. Dent sagt, „in einem sehr anständigen Stil geschrieben“ sind. Stark betont wird in der neuen Darstellung Händels Deutschtum (S. 32,

37 f., 47, 214, 252, 420, 624 ff., 702). Es ist wohl verfehlt, „Gefühlstiefe“ „titanisches Sichaufbäumen gegen ein schweres Schicksal“ und „Rezeptionsfähigkeit“ generalisierend und ausschließlich für den Deutschen zu beanspruchen, ebenso wie es verfehlt wäre, den Vorwurf des „deutschen Mangels an Anpassungsfähigkeit“ auf alle Deutschen zu übertragen. Wieviel treffender und Händel näher ist doch die Charakterisierung Burneys mit Ausdrücken, wie „musical excellence“ und „model of perfection“, was wohl, wenn schon generalisiert werden soll, wiederzugeben ist mit „deutscher Gründlichkeit“! Das Beste, was in dieser Beziehung über den Meister gesagt worden ist, bleibt immer noch das Urteil des Literarhistorikers Heinrich Scherer vom Jahre 1883: „Vertritt Bach die reine deutsche Kunst, so hat Händel von den Italienern gelernt. Wurzelt jener im Vaterlande, so ist dieser ein Weltbürger. Schön prägt sich in beiden der Gegensatz und die Ergänzung nationaler und internationaler Persönlichkeiten aus, der so oft in der Geschichte unserer Kunst und Bildung wiederkehrt. So standen Luther und Hutten, so Spener und Leibniz, Klopstock und Lessing nebeneinander.“

Der Untertitel des neuen Werkes, *Händel als Meister des Oratoriums*, läßt eine gründliche Darstellung auch der Anfänge des Händelschen Oratoriums erwarten. Eine eindrückliche Darstellung des eigenartigen Sachverhalts, wie durch äußere Umstände aus der Masque das Oratorium wurde, und eine eingehende Besprechung der prinzipiellen Bedeutung dieses Wandels vermißt man jedoch; die Hinweise darauf sind kaum genügend. Wünschbar wäre auch, daß dem selbst für Händel außergewöhnlichen Maß der Entlehnungen in *Israel* mehr Beachtung geschenkt worden wäre, denn mit der Erklärung aus erschlafener Inspiration ist es wohl nicht getan. Betrachtet man das Parodieverfahren in *Israel*, so gewinnt man den Eindruck, daß Händel hier nicht in erster Linie als Komponist, sondern als Schöpfer einer neuen Musikgattung am Werke ist, sozusagen als musikalischer Regisseur, für den die Musik nur Hilfsmittel zur Verwirklichung seiner neuen Ideen ist.

Der Besonderheit des *Messias* wird ebenfalls keine Beachtung geschenkt. Sie besteht doch wohl darin, daß dieses Werk nicht in der darstellenden Haltung anderer Oratorien und auch der Oper beharrt, son-

dern mit seinen wiederholten „Behold“-Anrufen sich an das Publikum wendet und dieses gewissermaßen in das Oratorium einbezieht. Es darf nicht vergessen werden, daß das Werk ursprünglich den Titel *A Sacred Oratorio* trug und daß die jetzige Bezeichnung erst kurz vor der ersten Aufführung gewählt wurde. In diese Richtung deutet auch das vielzitierte Händel-Wort an Lord Kinnoul (S. 702). Bei diesem Werk von „Akten“ und „Scenen“ zu sprechen, geht doch wohl nicht an, und man wird dem Verf. nicht folgen können, wenn er in der Chorsuite Nr. 22 bis 24 des *Messias* die Darstellung einer „religiösen Volksbewegung“ sehen will. Die große Linie der Entwicklung, die sich in den ersten Oratorien Händels vollzieht, wird nicht mit der nötigen Schärfe gesehen, und die Darstellung bleibt oft unklar und verschwommen.

Dankenswert und in vielem besser geglückt ist die Einzelbesprechung der Werke. Hier bietet der Verf. viele gute und manchmal feinfühlig beobachtungen. Die meisten Werke, mit Ausnahme des *Serse*, werden Nummer für Nummer durchgegangen und dabei auch die verschiedenen Fassungen einzelner Stücke mit einbezogen. Die reichliche Beigabe von Notenbeispielen ist zu schätzen. Fleißig werden die Charakterisierungen früherer Autoren, wie Chrysander, Kretzschmar, Leichtentritt, Steglich u. a. mitgeteilt. Das Urteil des Lesers wird allerdings durch den Umstand gestört, daß an etwa 21 Stellen im Text und weiteren 30 in den Anmerkungen der Name „*Schnoor*“ an Stelle von „*Kretzschmar*“ steht, worüber die Notiz in der Anmerkung auf S. 10 nicht genügend hinweghilft. Leider kommt es beim Zitieren auch zu sinnstörenden Abschreibefehlern, so liest man auf S. 745 „g-moll-Fuge“ statt „g-moll-Folge“, und ob der Verf. seine Vorgänger immer richtig verstanden hat, scheint nicht immer sicher zu sein — vgl. die von ihm erwähnten „*Gewißheitsquarten*“. Den eigenen Beschreibungen des Verf. folgt man gern, wenn man auch seinen Interpretationen öfters nicht zustimmen kann. Zuweilen verrät ihm Händels Musik mehr als anderen Sterblichen. Woher er z. B. weiß, daß Manoah Israels Jugend auffordert „*alljährlich*“ das Gedächtnis Samsons zu feiern, ist nicht ersichtlich. (S. 924). So einflüch die Analysen sind, so werden andererseits doch gelegentlich kleine Züge nicht beachtet, die zu größerer Klarheit hätten führen können,

so beispielsweise die melodischen Entsprechungen in den einzelnen vom Verf. als verschieden charakterisierten Abschnitten der Erlöser-Arie (Nr. 43) im *Messias* (S. 804 f.). Im Chor Nr. 59 des *Samson* eine Da-capo-Arie zu sehen, geht wohl auch nicht an (S. 899). Die Interpretation R. Seilers für das *Halleluja* aus *Messias* — wiedergegeben auf S. 794 — wird man zur Kenntnis nehmen und sich seine Gedanken machen über Ort und Zeit, in denen sie entstanden sind. Mit Händels Werk hat sie wenig zu tun. Aber auch dem Verf. wird man nicht folgen können, wenn er glaubt, der Chor Nr. 60 aus *Samson* entspreche Händels Vorstellung vom Völkerfrieden, wozu der Scheringsche Ausdruck „*Untereinander*“ (gemeint ist zweier gegnerischer Völker) in „*Synthese*“ zurechtgebogen wird. Gelegentlich kommt es zu Zusammenstößen zwischen dem „*modern wissenschaftlichen Standpunkt*“ und dem, was nach des Verf. Ansicht unserm heutigen Fühlen entspricht, und es entstehen Situationen, wo dem Autor nichts übrig bleibt, als die Zuverlässigkeit der Quellen anzuzweifeln. So für die Frage der Chorbesetzung, wo ihm die Zahlen des 18. Jahrhunderts verdächtig scheinen und wo die „*demokratische*“ Interpretation der Werke Händels gerne unseren politischen Versammlungen realistischer entsprechende Ziffern fände. — Wie gering ist doch das Vertrauen, das S. in die Wirkung der Musik Händels hat! — Das Gleiche gilt, wenn er mit Kretzschmar, dem doch sonst der Vorwurf des Mangels an Werktreue nicht erspart bleibt, den Effekt Händelscher Arien von der Stimmgewalt der Ausführenden abhängig macht. Öfters wird die Übernahme Händelscher Themen und Motive durch spätere Komponisten berührt, und nicht immer sind die Behauptungen einleuchtend. Der „*Nachweis*“ der Händel-Reminiszenz in Chopins op. 37, No. 1, (S. 241) überzeugt so wenig wie die Gegenüberstellung von Beethovens „*Dona nobis pacem*“ mit Händels „*and He shall reign*“ aus dem *Hallelujah* (S. 799). Man steht unter dem Eindruck, daß dieser umfangreichen Darstellung eine Zeit längeren Ausreifens hätte gegönnt werden sollen. Der sprachliche Ausdruck ist oft umständlich, mit vielen Flickwörtern und entbehrlichen Beiwörtern belastet. Viele Formulierungen entbehren der Klarheit und müssen als unglücklich bezeichnet werden. Ermüdende Wiederholungen — manche fast wörtlich —,

unbestimmte Hinweise auf schon Gesagtes und noch zu Sagendes, die wenig nütze sind, könnten fallen gelassen werden. Falsche Satzstellungen (S. 916, Z. 14) und Satzmißgeburten (S. 23, 7. Z. v. u., S. 619, Z. 33 f., S. 244, Z. 14) wären auszumerzen, dazu einige Druckfehler (z. B. sollte S. 9, Anm. 4, „Bach-Tagung im Rahmen der Deutschen Bachfeier“ statt „*Bearbeitung*“ stehen, S. 24 „Anchor“ statt „*Angel*“, eigentlich müßte es heißen: „*Crown* and *Anchor*“ statt „*Angel* and *Crown*“, S. 29 „*Guernsey*“ statt „*Gurnsey*“, S. 248 „*Wolpoles*“ statt „*Wolpones*“, S. 255 „mit“ statt „*mir*“, S. 706 „*Alt*“ statt „*Art*“, S. 769 „*One*“ statt „*one*“, S. 887 „*Redeemer*“ statt „*Bedeemer*“, S. 255 „164“ statt „165“, S. 833 „*bright*“ statt „*bringht*“, S. 863 „*einthematische*“ statt „*1-stimmige*“). Eine Reihe von Begriffen wird nicht ganz zutreffend oder irrig verwendet. „*Devisen-Arie*“ z. B. wird beschränkt auf die Devisen-Arie ohne Vorspiel (S. 641, 906). Devisen-Arien mit Vorspiel sind aber bei Händel auch zu treffen, so im *Allegro* Nr. 7, 15, 26, 34, 35, 47, in *Samson* Nr. 6 und 7. „*Cembalo-Arie*“ steht statt Ritornell-Arie (S. 912). Berlioz' „*Idee fixe*“ ist kein Ostinato (S. 86). Auf S. 88 ist wohl nicht von „*Quarten mit threnodischer Bedeutung*“ im Sinne Kroyers die Rede. Der *Stilo concitato* „*entspricht*“ nicht nur „*unserem Orchester-Tremolo*“ (S. 855). „*Pifa*“ ist eine abweichende Schreibung für „*Piva*“, was Sackpfeife heißt. Darum ist nicht an die Schalmei und nicht an kleine Flöten zu denken, und Chrysansers Instrumentierungs-Vorschläge fallen damit dahin (S. 719 f.). Das Notenbeispiel auf S. 692 beginnt nicht mit einer „*Intrade*“, sondern mit einem Tusch, einer „*Fanfare*“. Auf S. 904 handelt es sich nicht um einen „*Hoquetus*“, sondern um ein Chor-Stakkato. „*Oratory way*“ hat Müller v. Asow korrekt übersetzt, und der Vorschlag des Verf. „*Oratorienweg*“ ist ein Anglizismus und seine Anwendung Geschmacksache (S. 673). Leichtentritts „*Chor-Rhetorik*“ ist in vielen Fällen vorzuziehen. „*Chor-Epik*“ trifft man seltener (S. 657). „*Dissenter*“ heißt Andersdenkender und nicht „*Freidenker*“ (S. 24). Auf S. 915 ist nicht von „*Völkerpsychologie*“ die Rede, sondern allenfalls von „*Völkerkunde*“. Befremdlich ist sodann die völlig verwirrete Verwendung des Begriffs „*demokratisch*“, bald politisch, oft parteipolitisch, bald soziologisch, bald psychologisch (S. 13, 39, 47, 794 u. ö.). Unter „*Humanismus*“ versteht der Verf., was

Humanitätsidealismus heißt (S. 6, 7, 174 f., 633, 637, 859, 893).

Ein empfindlicher Mangel des Buchs ist angesichts des Fehlens einer Bibliographie, daß die Namen aus den Literaturzitaten nicht ins Register aufgenommen sind.

Weckt so die Lektüre des Seraukyschen Werks diese und andere Widersprüche, läßt es viele Wünsche unerfüllt und muß man darum bedauern, es nicht vorbehaltlos empfehlen zu können, so kann die Publikation dennoch dazu führen, daß sich Forscher, Musiker und Publikum in verstärktem Maße mit den Werken Georg Friedrich Händels befassen, und damit wird das Buch eine verdienstliche Mission erfüllen.

Arnold Geering, Bern

Paul Mies: Franz Schubert. Hrsg. im Auftrage des Deutschen Schubert-Ausschusses von Walther Vetter. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1954. 225 S.

Da der Referent zugleich Hrsg. der Schubert-Monographie von Paul Mies ist, bekennt er sich der Arbeit gegenüber in begrenztem Umfange als befangen. Aus seinen eigenen Beiträgen zur Schubert-Forschung, dem *Schubert* in Bückens *Großen Meistern* und dem *Klassiker Schubert*, geht hervor, daß er von Form und Inhalt einer literarischen Erfassung des Gesamtphänomens Franz Schubert eine in wesentlichen Punkten andersgeartete Auffassung hat als Paul Mies. Abgesehen von der autoritativen Stellung, die Mies seit langem in der Schubert-Literatur genießt, war es aber gerade dieser abweichende Standpunkt, der den Unterzeichneten veranlaßte, sich für die Publizierung der vorliegenden Arbeit einzusetzen. Die Erscheinung Schuberts ist so vielseitig, daß sie von einem Gesichtspunkte aus, und sei er noch so umfassend, nicht erschöpfend beleuchtet werden kann. Es wäre allzu billig, eine Leistung wie die M.sche mittels Verwendung von auf sie nicht passenden Maßstäben nur deshalb zu kritisieren, weil man selbst diese Maßstäbe praktiziert hat; in unseres Faches Hause sind viele Wohnungen, und auch in der von M. bezogenen Wohnung läßt sich's leben.

Das Buch ist durchaus gemeinverständlich gehalten; es hat wissenschaftliches Format und stammt von einem speziellen Sachkenner. Eine eigentliche Biographie ist es nicht. Das im engeren Sinne Lebensgeschichtliche wird auf rund 20 Seiten abgehandelt. Das liegt nicht an der Unergiebigkeit des Schubertschen Le-

bens, wie sie in der Vergangenheit zwar mitunter behauptet worden ist, jedoch nur von unverbesserlichen Laien, für welche sich das Leben eines großen Künstlers mehr in seiner Länge als in seiner Tiefe und wesentlich in einer Fülle aufzählbarer äußerer Tatsachen erschöpft. Wie ungemein ergiebig Schuberts Leben im Gegenteil ist, wird durch eine durchaus andersgeartete neuere Darstellung bewiesen, die Harry Goldschmidt kürzlich vorgelegt hat: einen fast 400 Seiten umfassenden Band, der sich auf die biographische Darstellung beschränkt: „*Der scheinbar so wenig wechselvolle und ereignisarme Lebensweg Franz Schuberts verläuft*“ nach Goldschmidts einsichtsvoller Meinung „*in Wirklichkeit so intensiv und inhaltsreich, daß er gar nicht eng genug im Zusammenhang mit den geschichtlichen Kräften seiner Zeit... gesehen werden kann.*“ Freilich trifft das nahezu auf jeden wirklich großen, universalen schöpferischen Künstler zu; alle Großheit erweist sich letztlich als ein Produkt und eine Synthese aus jenen vielschichtigen Kräften, die der sich unablässig regende Geist des genialen Menschen aus den zeitgenössischen (und geschichtlichen!) Vorgängen zu saugen befähigt ist.

Natürlich weiß dies auch M. Er widmet diesen Kräften sogar nachhaltiges Interesse, und er macht den Leser mit ihnen vertraut. Dabei bedient er sich jedoch nicht der Synthese, sondern auf sieben Kapitel: *Unterricht*, *Bilder* rückt nicht die Organik der Schubertschen Persönlichkeit in den Vordergrund, sondern er blättert gewissermaßen ihre einzelnen Erscheinungsformen auf und verteilt sie, gesondert, auf sieben Kapitel: *Unterricht*, *Bildung*; *Freunde*, *Frauen*; *Goethe*, *Beethoven*; *Widmungen*; *Politik*; *Alltag*, *Reisen*; *Schubert als Mensch*, *Kritiker*, *Künstler*. Das ist instruktiv, man kann es auch volkstümlich nennen. Dem Leser werden die verschiedensten und die bequemsten Möglichkeiten in säuberlicher Aufbereitung geboten, Möglichkeiten, um zur Persönlichkeit des Meisters vorzustoßen.

M.s Standpunkt gegenüber dem Schaffen Schuberts ist klar umrissen, phrasenlos, wissenschaftlich gegründet. Alles geschwätzige Hineindeuten fehlt. Die große (aber keineswegs lange) C-dur-Sinfonie wird verhältnismäßig ausführlich, die h-moll-Sinfonie erquickend nüchtern, die anderen Sinfonien werden mehr in Bausch und Bogen gewürdigt: diese Proportionen stimmen. Über Schuberts

Lied und seine Problematik hat M. Wesentliches zu sagen; hier spricht ein Spezialist — Spezialist nicht in verengendem und verengtem Sinne, sondern einer, der vom Sondergebiet zum Gesamtwerk vorstieß, um alsdann vom Gesamtwerk her das Spezialgebiet zu beleuchten. Zustimmung liest man die Mehrzahl der knappen Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Beurteilungen des Schubertliedes. Schroffe Polemik fehlt, aber vorsichtige Konzessionen werden nicht gemacht. Der Liedabschnitt ist der bei weitem umfangreichste des Werk-Kapitels. Auch diese Proportion ist richtig.

Das Schlußkapitel, welches die Verleger, die ersten Drucke, die zeitgenössische Kritik behandelt und den Abriß eines Literaturverzeichnis bringt, atmet ebenfalls den welt-offenen, praktischen, wissenschaftlichen Geist des Autors. Eine Reihe gut gewählter Abbildungen ergänzt den Text.

Der Einführung des Verf. geht ein Geleitwort des Hrsg. voraus; das vorliegende Referat will Ergänzung dieses Geleitwortes sein. Walther Vetter, Berlin

August Bickel: Johann Christoph Vogel, der große Nürnberger Komponist zwischen Gluck und Mozart 1756/88. Nürnberg 1956, Glock und Lutz. 21 S.

Die hübsch ausgestattete kleine Schrift bringt aus Anlaß von Vogels 200. Geburtstag einen kurzen Überblick über sein Leben, seine Persönlichkeit und sein Schaffen und endet mit einer Beschreibung der Aufführung, die der *Démophon* des Meisters am 3. Juli 1955 im Rahmen des *Festival des Images* in Epinal erlebt hat. Man muß dem Verf. Recht geben: Es wäre, zumindest vom Standpunkt des Musikforschers aus betrachtet, sehr wünschenswert, wenn das neu hergestellte Aufführungsmaterial in Deutschland zu weiteren Aufführungen des praktisch vergessenen Werkes benutzt würde und dieses gleichsam als Vertreter der unendlich vielen von der Bühne verschwundenen Opern aus der Zeit der großen Französischen Revolution den Geist der französischen Gluck-Schule noch einmal aufleuchten lassen könnte. Aber den vom Verf. ersehnten „Ehrenplatz in den Spielplänen“ wird es so wenig erobern wie Cherubinis gleichzeitig entstandene, gleichnamige Oper, so wenig aber auch wie etwa Mozarts *Idomeneo*. Diese Werke wurden ja nicht „zu Unrecht vergessen“, sondern sie sind mit dem Geist

ihrer Zeit, dem sie trotz aller „überzeitlicher“ einzelner musikalischer Schönheiten und dramatischer Feinheiten als Dramentypen stärkstens verhaftet sind, versunken. Eher wäre hier und da eine Wiederbelebung des Instrumentalkomponisten Vogel denkbar; er gehörte ja zu den zahlreichen deutschen Musikern, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Kapellen der französischen Aristokratie bevölkerten und mit eigenen Kompositionen versorgten.

Schade, daß der Verf., der nicht nur ein rührender Anwalt seines Helden, sondern auch ein genauer Kenner von dessen Werken (weniger von denen der Umwelt!) zu sein scheint, seine Darstellung nicht durch ein die Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des schon mit 32 Jahren verstorbenen Meisters veranschaulichendes Werkverzeichnis abgeschlossen hat! Anna Amalie Abert, Kiel

Ursel Niemöller: Carl Rosier (1640—1725). Kölner Dom- und Ratskapellmeister. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 23). Köln 1957, Arno Volk-Verlag. 245 S.

Die Stadt Köln ist das wichtigste kulturelle Sammelbecken des nordwestdeutschen Raumes. Sie ist Kreuzungspunkt — wozu sie schon die geographische Lage begünstigt — von West-Ost und Süd-Nord. Hier begegnen sich fränkische und sächsische Einflüsse, darüber hinaus aber ist die Stadt auch Schnittlinie zwischen dem französisch-burgundischen und dem deutschen Kulturbereich. Was die Nord-Süd-Achse betrifft, so reichen sich hier romanisch-italienische und niederländische Kultur die Hand, ist Köln doch eine römische Gründung, und mit den Niederlanden bestanden lange Zeiten hindurch engste kulturelle Bindungen.

Auch in musikalischer Hinsicht bietet Köln ein reizvolles Bild. Es ist ein nicht zu missendes Glied deutscher Musikkultur. Schon hat die Forschung begonnen, sich mit der musikalischen Vergangenheit Kölns zu beschäftigen. Aber noch sind mehrere Teilstrecken des musikalischen Lebensweges dieser Stadt durch Einzeluntersuchung aufzuhellen. So z. B. ist das erste Viertel des 18. Jahrhunderts im Musikgeschehen Kölns bisher nur wenig erforscht worden. Diese Lücke auszufüllen, war ein Ziel, das sich U. Niemöller in ihrer hier vorliegenden Dissertation gesteckt hat.

Rosier ist ein tüchtiger, ja ausgezeichnete Musiker, jedoch keine geniale Begabung. Aber gerade deshalb ist sein Leben und Wirken eine getreue Spiegelung, eine typische Vertretung des Musiklebens Kölns und des Rheinlands im 17. und 18. Jahrhundert. Aufgabe der Musikgeschichte ist es, Leben und Werke der Großmeister, aber auch die großen Zusammenhänge des Musikgeschehens eines Landes, eines Kontinents einer immer verfeinerteren Analyse und einer stets vertieften Deutung zu unterziehen. Dazu kommt noch die Durchleuchtung der Kleinräume, der „Landschaften“. Deren Musikgeschehen aber baut sich zum größten Teil auf dem Wirken von Kleinmeistern auf. Die Erforschung der Landschaft ist notwendige Ergänzung der Erforschung der Großmeister und der umfassenden Zusammenhänge.

Das Buch N.s besteht aus fünf Hauptteilen, in denen Leben und Tätigkeit Rosiers, die Musikpflege der Stadt Köln im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, die Werke Rosiers einer exakten Beschreibung unterzogen werden. Teil IV und V sind Anhangsteile.

Rosier ist sehr wahrscheinlich in Lüttich im Dezember 1640 geboren, also Niederländer. Nachdem er, im Violinspiel ausgebildet, in jungen Jahren (1664—1675) als Geiger und Vizekapellmeister an der Kurfürstlichen Hofkapelle in Bonn (auf dessen Musikgeschichte und Musikleben N. eingeht) und von 1675 ab in den Niederlanden vermutlich als reisender Geigenvirtuose gewirkt hat, kommt er im Jahre 1699 nach Köln. Diese Stadt wird zu seiner wichtigsten Lebensstation, bekleidet Rosier dort doch nahezu ein Vierteljahrhundert (er stirbt im Dezember 1725) die erst mit seinem Amtsantritt geschaffenen Posten eines Kapellmeisters am Dom und an der Ratskapelle, den für das Musikleben Kölns wichtigsten Institutionen. Zweifelsohne ist der Lebenslauf Rosiers ein Beleg dafür, daß zwischen Köln, den Rheinlanden und den Niederlanden rege kulturelle Beziehungen bestehen.

Im II. der Schilderung des Musiklebens Kölns gewidmeten Hauptteil analysiert N. die dieses Musikleben tragenden Institutionen. Dom, Rat und Gereonskirche sind hierfür von besonderer Wichtigkeit. N. interessiert sich einmal für die wirtschaftlichen Grundlagen dieser Institutionen, dann für die materielle und soziale Stellung der an ihnen tätigen Musiker. Die aufführungspraktisch wichtige Zusammensetzung der Klangkörper wird eingehend erörtert. Es wird auf die Aufgaben

der Musiker, das Repertoire, das das Kölner Musikleben trägt, hingewiesen.

Der III. über 50 Seiten umfassende Hauptteil bringt Ausführungen über das kompositorische Werk Rosiers. Es besteht aus Motetten aus der Bonner Zeit 1667 und 1668 (op. I und II), Messen und Motetten aus der Kölner Zeit, zwischen 1700 und 1721. Diese beiden Gruppen von Vokalmusik umrahmen Rosiers instrumentales, in die Niederländer Zeit 1679—1700 fallendes Schaffen. N. zeigt das musikalische Opus Rosiers im Rahmen der musikgeschichtlichen Situation. Die Werke selbst werden einer gewissenhaften formalen, strukturellen und stilistischen Analyse unterzogen. So gewinnt der Leser einen aufschlußreichen Einblick in die Musikgeschichte Kölns und der Rheinlande, nunmehr was die musikalischen Denkmäler dieser Landschaft betrifft.

Mit Recht stellt N. die Motetten und Messen Rosiers in das Kraftfeld der Auseinandersetzung zwischen *stile antico* und *stile moderno*, wie sie sich in der Kirchenmusik des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts vollzieht. Zum rein vokalen chorischen Klangkörper treten das Orchester, Bc. und Vokalsoli; zur polyphon-imitatorischen gesellt sich die monodische Schreibweise unter Zuziehung des konzertierenden Prinzips. Rosiers Motetten und Messen sind typische Vertreter des damals ganz allgemein den *stile antico* ablösenden *stile misto*. Seine Vokalwerke spiegeln das Zurückweichen des motettisch-imitatorisch-polyphonen und das Vordringen des monodisch-konzertanten Stils unter Mitwirkung französischen Einflusses wider (Betone der Wortverständlichkeit). — Die Instrumentalmusik Rosiers liegt in drei Sammlungen von Einzelstücken vor: Die *Antwerpse Vrede-Vreught*, 1679, die *Pièces choisies*, 1691, und die *Quatorze Sonates*, 1700. Alle diese Werke sind typische Vertreter der Instrumentalmusik, wie sie in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland bestand. Sie markieren drei wichtige Entwicklungsphasen derselben. Zuerst liegt eine lose Folge von Tanzsätzen vor, die erst für eine Aufführung jeweils ausgewählt und zusammengestellt werden, ein Formprinzip, wie es in Frankreich gebräuchlich war. Rosiers Beitrag hierzu ist die *Antwerpse Vrede-Vreught*. Ihre jeweiligen Aufführungen bestehen in einem nichttanzmäßigen Einleitungssatz, einer Intrada, welcher Ansätze zur Stilisierung aufweisende Tanzsätze folgen. Hier zeigen sich auch in der Besetzung

französische Einflüsse: Streicherklang in Orientierung an Lully. Dann entwickeln sich unter italienischem Einfluß Formen von schon in der Niederschrift konziserer Faktur: Nicht-tanzmäßiger Einleitungssatz mit nachfolgenden Tanz- oder tanzfreien Sätzen, was dem Formprinzip der it. Sonata da camera entspricht. Rosiers Beitrag hierzu sind die *Pièces choisies*. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts zeigen sich bei weiterer formaler Konzentration — Rosier trägt hierzu die *Quatorze Sonates* bei — in den einzelnen Sätzen konzertierende Elemente. Rosier versucht — in seinen *Quatorze Sonate* wird das besonders deutlich sichtbar — die Instrumentalformen auszuprägen und in ihrem spezifisch instrumentalen Charakter zu verselbständigen, so u. a. durch Stilisierung in den Tanzsätzen und durch Verwendung einfacher Tempobezeichnungen für die übrigen Sätze.

Im 4. Kapitel des III. Hauptteils „Zur Melodiebildung bei Rosier“ werden seine Melodien nach Vokal- und Instrumentalmusik aufgeteilt. Die Melodiebildung der Vokalmusik wird bei Orientierung an den die Barockmusik betreffenden Forschungen H. H. Ungers und A. Schmitz' mit Hilfe der Kategorie der rhetorischen Figuren analysiert. Dazu wird noch auf die Tonmalerei aufmerksam gemacht: Alle diese Wege begehrt Rosier, um greifbare Deutlichkeit zu erzielen. Rosier mochte zu den rhetorischen Figuren im Zuge der „Anlehnung an stilistische Vorbilder“ greifen. Man darf hier aber auch von einer Frucht seines Bildungsgangs sprechen, kannte er doch die lateinische Sprache, was aus den in dieser Sprache abgefaßten Widmungen zu op. I und II hervorgeht. Der humanistische Bildungsgang mit Rhetorik als Lehrfach war in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert durchaus nichts Außergewöhnliches.

In dem Rosiers Instrumentalwerken gewidmeten Abschnitt wird eine wesentliche Verwandtschaft zwischen den „Themen“, „der unkomplizierten und ungekünstelten Melodik gewisser Sätze“ Rosiers einerseits und der damals in Lied und Tanz anzutreffenden Melodik andererseits festgestellt und an Hand von Beispielen glaubhaft gemacht. Es wird versucht, konkrete Erklärungen, bzw. Unterlagen zu beschaffen für „den Schein des Bekannten, des Vertrauten“. Damit wird aber quasi handgreiflich gezeigt, inwiefern Rosiers Musik nicht mit kunstmusikalischen Maßstäben gemessen werden darf. Seine Musik — und zwar sowohl die Vokal- als auch die Instrumentalmusik — ist Gebrauchsmusik.

Ein gewisser Mangel an stilistischem Glanz wird wettgemacht durch die große philologische Sorgfalt, mit der N. ihre Dissertation abgefaßt hat. Jeder Teil wird untermauert durch umfassende Berücksichtigung der für ihn relevanten Literatur, dann aber auch durch ständige Rückverweise auf das Quellenmaterial. Dieses besteht bei der Besprechung des Werkes von Rosier (Hauptteil III) in Originalen, Kopien und in den Partiturabschriften, die von seinen sämtlichen Werken im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln vorhanden sind. Die Darstellung seines Lebens und der Musikpflege in Köln (Hauptteil I und II) basieren auf gründlichen in Köln, Düsseldorf, Bonn, Amsterdam und Den Haag vorgenommenen Archivstudien. Konsultiert wurden dabei Protokolle, Rechnungsbücher, Register, Einwohnerverzeichnisse usw. Es leuchtet ein, daß deshalb die Ausführungen in Teil I und II auch für die Musiksoziologie von großem Interesse sein könnten. Ihr ist gerade mit philologisch exakten Situationsschilderungen nicht unwesentlich gedient.

In Ergänzung zu dem bisher über Rosier und das Musikleben in Köln und dem Rheinland Gesagten werden noch als Hauptteil IV und V ein „Allgemeiner Anhang“ und ein Noten-anhang hinzugefügt. Hauptteil IV bringt u. a. eine Genealogie der Familie Rosier, eine Liste der Kölner Musiker im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, dann Textnachweise, Bibliographie und Fundortnachweis der Werke, Quellenverzeichnis, Literaturverzeichnis usw. Abschnitt V enthält Notenbeispiele aus dem Opus Rosiers.

Es sei in diesem Zusammenhang erwähnt, daß N. im Musikverlag Schwann, Düsseldorf 1957, „Ausgewählte Instrumentalwerke“ von C. Rosier herausgegeben hat. In dieser Ausgabe, dem Band 7 der „Denkmäler Rheinischer Musik“, sind die drei vorhin erwähnten Gruppen der Instrumentalmusik Rosiers durch je ein Beispiel vertreten.

Der an der Kultur- und Musikgeschichte Kölns und des Rheinlands Interessierte wird nicht ohne Gewinn zur Dissertation N.s greifen. Hans Conradin, Zürich

Wilhelm Dilthey: Von deutscher Dichtung und Musik. Zweite, unveränderte Auflage. B. G. Teubner in Stuttgart/Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1957. XII und 468 S.

Es scheint, als sei man nicht nur in der Musikwissenschaft, der geistesgeschichtlichen Me-

thode müde geworden, und Diltheys Buch *Von deutscher Dichtung und Musik*, das vor einem Vierteljahrhundert mit Enthusiasmus aufgenommen worden ist, trifft heute auf unverhohlene Gleichgültigkeit. So sinnlos posthume Kritik an einem Werk wäre, das so viel gelobt, gelesen und abgeschrieben worden ist wie D.s Fragment oder Skizze einer Geistesgeschichte der deutschen Musik von Schütz bis Beethoven, so notwendig dürfte die Frage nach den Gründen des stillen Absterbens der geistesgeschichtlichen Methode sein. Wer sie für überholt hält, ohne sich um ihren Problem- und Wahrheitsgehalt bemüht zu haben, gibt ihr gerade Recht; denn er erklärt, ohne es zu wollen, den Sturz der Geistesgeschichte nach geistesgeschichtlicher Methode und gerät in den Zirkelschluß des Historismus, daß auch die These von der geschichtlichen Bedingtheit allen Denkens und Handelns geschichtlich bedingt sei. (Die Meinung, die Musikwissenschaft sei zum Positivismus zurückgekehrt und setze eine Arbeit fort, die vor vierzig Jahren abgebrochen worden sei, ist bloßer Schein, mag auch das äußere Bild der Stoffhäufung und Beschränkung auf kleine Probleme dem Positivismus ähnlich sein; denn es fehlt der Glaube, auf den sich die biographische Methode des Positivismus stützte, die Überzeugung, die das Motiv und gute Gewissen des Sammeleifers war: daß ein Kunstwerk aus seiner Entstehungsgeschichte zu erklären sei.)

Das Mißtrauen gegen das „geistesgeschichtliche Verstehen“ scheint vor allem auf drei Erfahrungen zu beruhen: Erstens ist es unverkennbar, daß auch für den, der vom Marxismus kaum mehr als den Namen weiß, der „Ideologieverdacht“ seinen Schatten über den „Geist“ wirft. Zweitens wird es offenbar durch genauere Kenntnisse nicht leichter, sondern immer schwieriger, die Dokumente der Vergangenheit zum Reden zu bringen, und so scheint man sich schließlich damit begnügen zu müssen, Tatsachen festzustellen, ohne sie „verstehen“ zu können. Drittens ist die Kontinuität der Geschichte und damit der Begriff der Geschichte selbst zweifelhaft geworden, und die Bemühung, „Geschichte zu verstehen“, endet in der Skepsis, daß uns, genau genommen, die Tatsachen der Vergangenheit um nichts begrifflicher werden, wenn wir sie als einen vernünftigen Zusammenhang statt als bloße Folge paradoxer Wendungen denken.

Die geistesgeschichtliche Methode beruht, nach Rudolf Unger, auf der These, daß alle Einzelercheinungen „Auswirkungen des Gesamtgeistes“ einer Epoche oder des „Zeitgeistes“ seien. Ob der Geisteshistoriker wie Hegel die „Vernunft in der Geschichte“ erkennen oder wie D. den geschichtlichen „Lebenszusammenhang“ verstehen will, ob er ein Kunstwerk als „sinnliches Scheinen der Idee“ oder als „Organ des Lebensverständnisses“ begreift — in allen ihren Formen scheint die Geistesgeschichte der nüchternen Empirie und der Skepsis gegen die Metaphysik zum Opfer zu fallen. Doch verliert der Begriff des Gesamtgeistes einer Epoche nicht allen Sinn, wenn man ihm das metaphysische Fundament entzieht, denn man kann ihn als Abbeviatur für die Gesamtheit der Zusammenhänge und Wechselwirkungen verstehen, durch die alle Bereiche der Wirklichkeit miteinander verbunden sind, kann also an ihm festhalten ohne Vorentscheidung für ein erstes Prinzip, sei es ein geistiges, vitales oder ökonomisches, aus dem alle Einzelercheinungen abzuleiten seien. Allerdings ist nicht zu leugnen, daß ein zusammenfassender Begriff, wie der des Zeitgeistes, eine Versuchung bedeutet, Schwierigkeiten wie etwa den Widerspruch zwischen einem moralisch illegitimen Ästhetizismus und einem ästhetisch illegitimen Moralismus zu verdecken: Die Tatsache, daß die Schwäche des einen die Stärke des anderen sein kann, ist weder durch eine formale Trennung der Aspekte noch durch eine Reduktion auf den einen und unteilbaren Zeitgeist aus der Welt zu schaffen. Eine andere Gefahr der geistesgeschichtlichen Methode, die auch D. nicht immer vermieden hat, ist die Tendenz, ein Kunstwerk in seinem religiösen Gehalt aufgehen zu lassen, weil die Religion dem Geist oder Lebenszusammenhang der Geschichte näher sei als die Kunst.

„*Le poème le plus beau est-il autre chose qu'une relique?*“ Der berühmte Satz von Anatole France gewinnt eine neue und zwielichtige Bedeutung. Wurde die Ästhetik der festen Normen und Dogmen, die über Kunstwerke der Vergangenheit urteilte, ohne sie „geschichtlich“ verstanden zu haben, von der geistesgeschichtlichen Methode abgelöst, die zu verstehen suchte, ohne zu urteilen, so scheint es heute die Konsequenz eines extremen Historismus zu sein, daß wir nicht nur auf Urteile verzichten müssen, sondern sogar auf die Möglichkeit zu verstehen. Die Kunst-

werke der Vergangenheit sind dann wahrhaft Reliquien — nicht Dokumente von Menschen, wie die biographische Methode des Positivismus den Satz von France verstand, sondern Versteinerungen vergangenen Lebens. Auch wenn wir sie mit genauer Kenntnis und Sorgfalt restaurieren: sie reden nicht.

Das geistesgeschichtliche „Verstehen eines Lebenszusammenhangs“ ist immer Erfassen einer Kontinuität, Zueignung der Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart, Rückblick des gebildeten Bewußtseins auf den Weg, auf dem es zu sich gekommen ist. „Der Geist muß die Erinnerung an sein Durdleben der verschiedenen Erdenzeiten in seinen Besitz verwandeln“ (Jacob Burckhardt). Die Kontinuität der deutschen Musikgeschichte ist D.s Programm und Thema: „In der Musik allein zeigt deutsche Kunstübung eine stetige Entwicklung, nur hier setzt jeder große Künstler die Arbeit der vorangegangenen Zeiten fort“ (191). Die Musik ist ein „Organ des Lebensverständnisses“, und sofern die Religion dem Lebenszusammenhang der Geschichte enger verbunden ist als die Kunst, kann Musik als Ausdruck und Dokument „religiöser Lebenszustände“ verstanden werden (217); so ist Bach „die höchste Darstellung des protestantischen religiösen Bewußtseins“ (218), er und Händel „sind die Organe, durch welche wir die religiöse Welt der großen protestantischen Zeiten in letzten Tiefen verstehen“ (207). D. sucht den inneren Zusammenhang der deutschen Musikgeschichte in der Entwicklung des religiösen Bewußtseins. Der Satz allerdings, daß durch das „christlich-religiöse Bewußtsein das Gottesgefühl zu einem mystischen Erleben des Unendlichen“ erhoben worden sei (197), zeigt, wie das religiöse Bewußtsein des 17. oder 18. Jahrhunderts im gebildeten Bewußtsein des 19. Jahrhunderts die festen Umrisse verliert, wie D., um die Geschichte als Kontinuität zu begreifen, das Vergangene „in seinen Besitz verwandelt“. Der Satz ist andererseits die Voraussetzung der These, daß der „adäquate Ausdruck des religiösen Bewußtseins“ die Polyphonie sei (198), und nur aus der Verbindung und Verflechtung der Begriffe deutsch-polyphon-religiös ist es zu verstehen, daß D. meint, Haydn habe in seinen Oratorien „zusammengenommen, was seit Bach geschehen: die Kunst der Fuge, die Macht des Chors von Händel, Mozarts Zusammenklingen verschiedener Stimmen“ (259), während doch der Traditionsbruch um 1740

kaum zu leugnen ist, an dem die Konzeption einer religiös begründeten Einheit der deutschen Musikgeschichte scheitert.

Carl Dahlhaus, Göttingen

The British Union-Catalogue of Early Music printed before the Year 1801. A Record of the Holdings of over One Hundred Libraries throughout the British Isles. Editor: Edith B. Schnapper. 2 vols. London 1957, Butterworths Scientific Publications. Bd. 1: XX, S. 1—583, Bd. 2: XX, S. 585—1178.

Das Dezennium 1948—1958 wird in die Geschichte der Musikwissenschaft als Epoche großer bibliographischer und enzyklopädischer Standardwerke eingehen. Neben grundlegenden thematischen Katalogen u. a. für Bach (Schmieder, 1950), Beethoven (Kinsky-Halm, 1955), Haydn (van Hoboken, 1957 ff.), Reger (Stein, 1953), Schubert (Deutsch, 1951), neben weiteren umfassenden quellenkundlichen Publikationen von W. Boetticher (Lasso, 1958), H. C. Robbins Landon (Haydn, 1955), A. Loewenberg (*Annals of Opera*, 2. Auflage 1955), C. Sartori (mehrere bibliographische Arbeiten) u. a. sind vor allem die Bibliothekskataloge von Å. Davidsson über die Bestände schwedischer Musikbibliotheken, ganz besonders sein *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés dans les bibliothèques suédoises* (Uppsala 1952) und sein Katalog der Musiktheoretica in schwedischen Bibliotheken (1953) zu nennen. Die Kongreßbibliothek in Washington begann mit der Herausgabe eines Katalogs ihrer musikalischen Neuerwerbungen (einschließlich Schallplatten), nachdem sie ihre alten Musikbestände in dem allgemeinen monumentalen *A Catalog of books represented by Library of Congress printed cards* (Washington 1942 ff.) mitgeteilt hatte (soweit von diesen Beständen gedruckte Katalogkarten angelegt worden sind, was seit etwa 1898 der Fall ist). Schließlich bleibt als umfassendstes bibliographisches Unternehmen das *Internationale Quellenlexikon der Musik* zu erwähnen, dessen erster Band vor der Veröffentlichung steht.

Sieht man von Blumes Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 1949 ff.) als nicht ausschließlich dem bibliographischen Bezirk zugehörigem Werk ab, so bedeutet der *British Union-Catalogue of Early Music* nach Eitners *Quellenlexikon* zweifellos den Höhepunkt bisheriger musik-

bibliographischer Publikationstätigkeit eines einzigen Landes. Die Leistung erheischt um so mehr Respekt, als Großbritannien infolge der Kriegsergebnisse nicht geringe finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten zu überwinden hat. Das Ergebnis der Bemühungen um die Erschließung der englischen Bibliotheksbestände ist für viele andere Nationen, deren Voraussetzungen für die Katalogisierung ihrer Musikalien günstiger sind, geradezu beschämend. Man höre und staune, daß die finanzielle Basis des englischen Unternehmens der Freigebigkeit eines Privatmannes, des Widmungsträgers Gerald Cooper, zu danken ist. Zuwendungen machten neben einigen wenigen Privatmäzenen der British Council, der Pilgrim Trust und der rührige Verlag Butterworth.

Die Anregung zum englischen Gesamtkatalog stammt von O. E. Deutsch (vgl. dessen *A Plea for a British Union Catalogue of Music* in *Journal of Documentation*, Juni 1945). D. R. Wakeling griff die Gedanken auf und legte sie erweitert in der „Musical Times“ (September 1945) vor. Als Erfolg dieser Anregungen kam ein Treffen aller Interessierten und die Konstitution eines Exekutivkomitees zustande, welches später in einen Rat umgewandelt wurde. Als Hrsg. des Katalogs wurde 1946 O. E. Deutsch vorgesehen. Nach dessen Rücktritt (August 1950) übernahm Edith B. Schnapper das wichtige Amt. Nach ca. zehnjähriger Redaktionstätigkeit begann 1955 der durch Herausgabe des in Bibliothekskreisen hoch geschätzten *British Union-Catalogue of Periodicals* mit der Materie der Gesamtkataloge wohlvertraute Londoner Verlag Butterworth mit den Druckvorbereitungen. Bemerkenswert ist, daß der Council als verantwortliches Führungsgremium des Katalogs um diese Zeit aus Zweckmäßigkeitsgründen in eine regelrechte *Company limited by guarantee* umgewandelt wurde. Das Amt des Präsidenten übernahm C. B. Oldman, dem als Schatzmeister C. Hopkinson und als Sekretär A. Hyatt King zur Seite standen. Ein technisch beratendes Komitee von Fachleuten war verantwortlich für die Aufstellung der Katalogisierungsregeln und für die Vorarbeiten.

Der Katalog hat sich die Verzeichnung der in englischen Bibliotheken vorhandenen, vor 1801 gedruckten Musikwerke zur Aufgabe gemacht. Handschriften und Drucke nach 1800 sind also ausgeschlossen worden; darin unterscheidet sich der Katalog von

ähnlichen Unternehmungen sehr wesentlich. Unberücksichtigt bleiben mußten ferner Theoretica mit Ausnahme von solchen Publikationen, in deren Anhang oder Beilage praktische Musikwerke veröffentlicht sind. Die Theoretica selbst sollen in einem geplanten Supplementband erscheinen. Grundlage für den Gesamtkatalog bildeten naturgemäß die reichen Bestände des British Museum, dem in neuerer Zeit bekanntlich die Bibliothek Paul Hirsch und die Queen's Music Library angegliedert worden sind. Dadurch wird auch verständlich, daß W. Barclay Squire's 1912 erschienener zweibändiger Katalog (Supplement 1940) eine günstige Ausgangsbasis für den vorliegenden Gesamtkatalog bot. (Daß dieser nicht nur ein Fundstellenverzeichnis für Musikdrucke in englischen Bibliotheken, sondern gleichzeitig ein Führer durch die einschlägigen Sammlungen des British Museum ist, hätte im Vorwort nicht versichert zu werden brauchen; es liegt als selbstverständlich in der Natur des Katalogs begründet, der ja ein Führer durch die Sammlungen aller berücksichtigten Bibliotheken ist.) Die Liste der übrigen aufgenommenen Bibliotheken ist ungemein reichhaltig. Es handelt sich insgesamt um nicht weniger als 104 Institute. Der Herausgeberin unbekannt gebliebene kleinere Sammlungen können, falls ihr Wert es ratsam scheinen läßt, in dem geplanten Supplement berücksichtigt werden. Verständlicherweise waren der Bearbeiterin aus mehreren Gründen in der Auswahl der Bibliotheken Grenzen gesetzt.

Wer Titelaufnahmen in größeren und kleineren Bibliotheken durchgeführt hat, weiß von den Schwierigkeiten solcher Bemühungen. Kleinere Institute konnten daher nur bis zu einem gewissen Grade berücksichtigt werden. Vergleiche zweier Ausgaben desselben Werks aus verschiedenen Bibliotheken mußten aus Zeitgründen unterbleiben. Aus diesen Gründen weist das Vorwort den Katalog ausdrücklich als ein *Fundortverzeichnis*, weniger als ein „*exact work of bibliographical reference*“ aus. Man mag diese Einschränkung ebenso wie den Verzicht auf die vollständige Erfassung der Liederblätter-Massen des späten 18. Jahrhunderts bedauern, Verständnis für diese notwendige Maßnahme dürfte mehr oder weniger aber doch jeder einsichtsvolle Benutzer aufbringen. Die Titelaufnahmen sind ein Musterbeispiel für gewissenhafte Verzeichnung in Kurzform. Ein Werk von solchem Umfang kann die zahlreichen Werk-

titel zwangsläufig nicht in ausführlichster Form, wie bei diplomatisch getreuen Titelwiedergaben, ansetzen. Um so mehr beeindruckt das Verfahren, im Hauptteil alles zum Verständnis Notwendige, auch die alte Sprachform der Titel, zu bringen. Auf den Titel folgen die Angabe der Seitenzahl und, in Kursivdruck, die Verlagsangabe, Jahreszahl, Format, Bemerkungen und Sigel der besitzenden Bibliothek schließen sich an. Nicht nur für den bibliographischen Laien, sondern auch für den Fachmann wären Erläuterungen zu den Abkürzungen für die wichtigen Formatangaben in einer kleinen Übersicht zu Beginn des Katalogs nützlich, um so mehr, als die englischen Formatangaben nicht mit denjenigen aller anderen Länder übereinstimmen. Daß „s. sh.“ die Abkürzung für „single sheet“ (einzelnes Blatt) ist, sollte angegeben sein, während die Abkürzung „obl. fol.“ für „oblong folio“ (Querfolio) auch außerhalb des englischen Sprachgebiets enträtselt werden kann. Anonyma ohne charakteristisches Schlagwort und ohne Hrsg. sind unter dem Schlagwort der betreffenden Form verzeichnet (z. B. *Masses*, *Motets* usw.), die übrigen alphabetisch eingeordnet. Unter dem betreffenden Komponisten bzw. dem sachlichen Ordnungswort sind die Werktitel alphabetisch verzeichnet, bei umfangreichen Verzeichnissen nach Sachgruppen, denen ein Inhaltsverzeichnis vorausgeht. Dagegen ist innerhalb der Formklassen chronologisch gegliedert worden. Von der Möglichkeit, nach den Nummern thematischer Kataloge zu gliedern, hat die Bearbeiterin erfreulicherweise Gebrauch gemacht. Zahlreiche Verweise erleichtern das Suchen. Von größtem Nutzen ist das 73 Seiten umfassende, dreispaltig in kleiner Type gedruckte Register, welches abschließlich mit Text versehene Werke berücksichtigt und die Aufgabe hat, von den Titeln der Drucke auf die Komponisten bzw. (bei anonymen Titeln) auf die Schlagworte zu verweisen (anonyme Lieder sind im Hauptteil des Katalogs nicht unter dem Liedtitel, sondern unter dem Schlagwort des Textanfangs zu finden).

Der Gesamtkatalog bereichert naturgemäß nicht nur unsere bibliographischen Kenntnisse, sondern gibt der Musikwissenschaft auch bisher unbeachtetes oder weniger beachtetes Material bekannt. Verständlicherweise tritt der Stoff zur englischen Musikgeschichte in den Vordergrund. Man braucht nur die Namen englischer Komponisten nachzuschla-

gen, um sogleich den großen Nutzen des Katalogs auch für die Werkbibliographie festzustellen. Von den Komponisten anderer Nationen sind ganz besonders Deutsche, Franzosen und Italiener reich vertreten. Spanische Musikdrucke sind demgegenüber relativ wenig nachweisbar. Daß der Umfang der Eintragungen für die Großmeister selbständigen Katalogen gleichkommt, überrascht nicht. Höchst nützlich sind die Titelzusammenstellungen unter Form-Schlagworten. Für die geistliche Musik des 16. Jahrhunderts ist das Werk eine Fundgrube ersten Ranges. Die Erforschung der weltlichen englischen Vokalmusik des 18. Jahrhunderts wird durch gute Übersichten wesentlich gefördert. Auffallend spärlich vertreten sind italienische musikdramatische Werke.

Der *British Union-Catalogue of Early Music* ist ein höchst bewundernswerter großer Wurf auf musikbibliographischem Gebiet. Die Voraussetzung war nicht nur der Quellenreichtum englischer Bibliotheken, sondern in ebenso hohem Maß das wissenschaftliche und organisatorische Können aller verantwortlich Beteiligten. Richard Schaal, Schliersee

Anthony Baines: *Woodwind Instruments and their History*. London, Faber and Faber limited. (1957). 382 S. mit 33 Abb. und zahlr. Zeichnungen.

Die englische Musikwissenschaft zeichnet sich durch eine Reihe eingehender Spezialstudien zur Instrumentenkunde aus, die durch die umfassende vorliegende Studie eine bedeutende Bereicherung erfährt. Die Beschränkung des Themas auf eine an Bau und Ansatz so vielfältige Instrumentengruppe erweist sich als ein Gewinn an Materialfülle, Durchleuchtung und Ergebnissen, die in dieser Dichte einen Überblick von bisher nicht erreichter Breite ergeben.

Als Gründungsmitglied der Galpin-Society und Herausgeber ihrer Zeitschrift hat der Verf. zu den historischen Fragen ein ebensolches Verhältnis gewonnen, wie er es zur gegenwärtigen Praxis während einer 15 Jahre währenden Zugehörigkeit als Fagottist zum „London Philharmonic Orchestra“ und späterer Orchesterleiter erwerben konnte. Das eigentümliche Leben dieser Gruppe des Orchesters wird so aus der Kenntnis eines Praktikers vermittelt, der die technischen Möglichkeiten des Ansatzes wie die baulichen Besonderheiten sicher beurteilen kann.

Das zeigt sich schon im 1. Teil des Buches „*The Woodwind-Instruments Today*“. Nach einer allgemeinen Betrachtung der Wirkungsweise der Fingerlöcher und Klappen folgen Erklärungen zu den akustischen Gegebenheiten, Schwingung der Luftsäule, Entstehung des Tones, Obertöne und ihr Einfluß auf die Klangfarbe. Das Anblasen und Atmen führen zu den technischen Fragen der Praxis mit den Besonderheiten der Doppelzunge, Flatterzunge und des Vibratos.

In den folgenden Kapiteln werden die einzelnen Instrumente nach Konstruktion, Stimmung, Material und Anblaseart nacheinander behandelt, wobei sich der Verf. nicht nur auf die im Orchester üblichen Instrumente beschränkt. Ein anregendes Kapitel ist der Blockflöte und der Schalmei gewidmet, deren nordkatalanische Unika Tiple und tenora in den Cbla-Bands noch in Gebrauch sind. Eine Betrachtung der Dudelsackarten beschließt das Kapitel Oboen, das sich durch eine umfassende Erklärung der Klappensysteme auszeichnet. Zwischen die hohe Gruppe der Doppelpfeifinstrumente und ihre tiefen Vertreter Fagott und Kontrafagott ist die Klarinette mit ihren Abkömmlingen, den Saxophonen, eingefügt, wiederum mit interessanten Einzelheiten der verschiedenen Systeme. Den 1. Teil beschließt das Kapitel über die Fagotte und Kontrafagotte mit eingehenden Einzelheiten über die verschiedenen französischen und deutschen Bauweisen. Der Verf. verweist sich gegen die Feststellung, der Kontrafagott-Ton sei aufdringlich, wie in Instrumentationslehren behauptet wird, und verweist gerade hier auf die Wichtigkeit des richtigen Blattes.

Der geschichtliche 2. Teil des Buches beschäftigt sich zunächst mit den verschiedenen Arten der vorgeschichtlichen Flöten. Ihr Gebrauch bei kultischen Gelegenheiten wird beleuchtet. Ein Vergleich mit den heute noch bei den Exoten gebräuchlichen Flöten führt zu einem Abschnitt vergleichender Instrumentenkunde, in dem die Forschungen von Kirby, Gaisseau und Kunst zusammengefaßt werden. Die frühen Rohrblattinstrumente, in ihrer Entstehung auf eurasische Ursprünge zurückgehend, werden in ihren primitiven (chinesischen, japanischen, ägyptischen und griechischen) Formen behandelt.

Aus ältesten Zeugnissen und gegenwärtigem Gebrauch entsteht ein vielfältiges Bild von der Frühgeschichte der Flöten und Oboen, die dann im Kapitel über die mittelalterliche

Blasmusik charakterisiert wird. Bemerkenswert ist die Einfügung der Zinken in die Betrachtung die „*by virtue of its ‚woodwind‘ finger technique and its place in music*“ mit aufgenommen sind. Das ist eine Abweichung vom allgemein üblichen Einordnungsprinzip, das die Zinken als typische Grifflochhörer mit trompetenähnlichem Ansatz zur Horngruppe rechnet. Bildzeugnisse, Traktate von Tinctoris bis Mersenne, Inventarverzeichnisse, erhaltene Exemplare geben die Grundlage für die Betrachtung der Instrumente des 16. Jahrhunderts. Diminutionsbeispiele von Della Casa, 1584, ein Satz für 5 Krummhörner aus Holbornes Pavan-Sammlung, ein anderer für 6 Schalmeyen aus einem Polidor-Ms. geben Zeugnis aus der Spielpraxis. Mit dem Instrumentarium im 18. Jahrhundert, im wesentlichen dem Bestand des Mozartorchesters, ist bei den meisten Instrumenten die Entwicklung abgeschlossen. Das letzte Kapitel, *Mechanization*, beschäftigt sich mit dem Bau von Holzblasinstrumenten und der Verbesserung der Klappensysteme und Bohrungen. Nicholson, Boehm, Triébert, Heckel, Almenraeder werden in übersichtlicher Darstellung gewürdigt. Ein Anhang mit den Namen altenglischer Instrumentenmacher, Ratschläge zur Erhaltung der Instrumente, eine ausführliche Bibliographie, ein Glossar technischer Ausdrücke und ein sorgfältiger Index erhöhen den Wert dieser nützlichen Monographie. Reiche Bebilderung, Notenbeispiele, graphische Skizzen, Griffstabellen, photographische Wiedergaben durch Anwendung von X-Strahlen, statistische Tafeln bieten eine Reihe von Hilfsmitteln. Die Untersuchung darf als zur Zeit beste und umfangreichste Studie über die Holzblasinstrumente und ihre Geschichte gelten. Georg Karstädt, Mölln

Richtlinien zum Schutze alter wertvoller Orgeln. Weilheimer Regulativ. Zugleich der kurzgefaßte Bericht über die Arbeitstagung der Orgeldenkmalpfleger in Weilheim/Teck vom 23. bis 24. April 1957. Berlin, Merseburger 1958, 40 S.

Im Verlauf der Arbeitstagung wurde nachgewiesen, daß die Orgel ein wichtiges Anliegen der Denkmalpflege ist. Wichtige Richtlinien zum Schutz alter Orgeln sind das Ergebnis. Sie sind von besonderer Bedeutung da unsere Zeit den Wert historischer Orgeln wieder schätzen gelernt hat. Auf den musikgeschichtlichen Denkmalwert der alten Orgeln weist W. Gurlitt hin, indem er fest-

stellt, daß den Orgeln von „klangtypischer Bedeutung“ derselbe Wert wie den Denkmälern der bildenden Kunst beizumessen sei. Einstimmung und Temperierung dieser Orgeln sind eng verbunden mit den Fragen um die historische Stilbildung der Orgelkompositionen. — R. Utermöhlen berichtet, daß in Hannover bereits seit 30 Jahren eine Orgeldenkmalpflege besteht. Ähnliches kann auch R. Reuter über die Orgeldenkmalpflege in Westfalen nachweisen. Daß der Klang der alten Orgeln noch heute den gottesdienstlichen Anforderungen entspricht, ist das Ergebnis des Referats von H. Böhringer über Denkmalpflege und Gottesdienst. Zusammenfassend über die Bedeutung der Orgeldenkmalpflege für den Orgelbau der Gegenwart kann W. Supper feststellen, daß das richtige Erkennen der alten Orgel die Möglichkeit gibt, eine neue Orgel „als Ganzheit“ zu bauen. So mögen diese wertvollen Hinweise dem Orgelbau unserer Zeit wichtige Richtlinien geben. Thekla Schneider, Berlin

Altbayrische Orgeltage. Tagungsbericht über das vierte Orgeltreffen der Gesellschaft der Orgelfreunde zugleich das zweite Treffen Altbayern in Freising vom 11. bis 15. September 1956. Bearbeitet von Rudolf Quoiika. Herausgegeben von Walter Supper. Berlin, Merseburger 1958, 48 S.

Die Altbayrischen Orgeltage in Freising waren vor allem der Orgelkunst der Orgellandschaft gewidmet. Im Mittelpunkt stand die „arteigene, klangschöne Orgel“. „Zur Ganzheit des Instruments Orgel gehört die absolute Bezogenheit von Orgel und Raum.“ Daß sie in klanglicher und architektonischer Hinsicht unbedingt erforderlich ist, weist W. Supper in seinem aufschlußreichen Vortrag nach. So stand die ganze Tagung unter dem Motto des „Ganzheitsgedankens“. Die Grundlagen und Grundfragen der altbayrischen Orgelkultur werden von R. Quoiika in einem geschichtlichen Überblick eingehend behandelt und bis auf die heutige Wandlung im Orgelbau sinnvoll ergänzt. Zur Vervollständigung des Bildes der „arteigenen Orgel“ werden in dem Referat von H. Böhringer auch die altitalienischen Orgeln herangezogen. Ergänzend zu diesem Orgelideal, das wieder zum wahren Wesen des Instrumentes zurückführt, weist J. von Glatter-Götz nach, daß zwischen den physikalischen und physiologischen Grundlagen der mechanischen Spieltraktur enge Beziehungen bestehen. Raumakustische Fragen, die von großer

Wichtigkeit für den Klang der Orgel sind, werden von P. Frumentius Renner OSB eingehend erörtert. Daß aber auch bei dieser Orgeltagung die Musik nicht zu kurz kam, beweist der Vortrag von A. Reichling über die frühe Orgelkunst im süddeutschen Raum nach Zeugnissen der Tabulaturen des 15. Jahrhunderts. Ferner gaben die zahlreichen Konzerte und Orgelvorführungen ein abgerundetes Bild von der wahren, klangschönen Orgel. Thekla Schneider, Berlin

Constantyn Huygens: *Pathodia sacra et profana unae voci Basso continuo comitante*. Edidit Frits Noske. Collaboravit Noelle Barker. North-Holland Publishing Company Amsterdam. 1957. Bärenreiter-Verlag Kassel-Basel. XV u. 79 S., 3 S. Faks.

Der Komponist der im Jahre 1647 bei Ballard erschienenen *Pathodia* ist 1596, also im selben Jahr wie Descartes, geboren und 1687, einige Tage nach Lully, gestorben; Huygens ist heute vor allem als „einer der größten klassischen niederländischen Schriftsteller“ bekannt (MGG). Die holländische Musikwissenschaft hat sich nach einer Pause von ca. 50 Jahren erneut dieses auch für die Musikgeschichte bedeutsamen Mannes angenommen, und es ist das besondere Verdienst des Hrsg., die verbesserte Neuausgabe der *Pathodia* durch Artikel in der Tijdschrift (XVII) und besonders in *Acta Musicologica* (XXVII, dazu Nachträge in XXVIII) vorbereitet zu haben.

Leider scheinen, mit Ausnahme dieses einen Drucks, sämtliche Kompositionen von Huygens verloren gegangen zu sein (nach seiner eigenen Angabe waren es mehr als 800. Vgl. Brief Nr. 7251 in der Ausgabe von J. A. Worp). Der Druck — er enthält 20 lateinische Psalmen, zwölf italienische Arien und sieben französische *Airs* für Sopran und Basso continuo — ist ein „isolated example of monody in the Netherlands at a time when the Low Countries no longer played a leading part in the European concert“ (*Acta Musicologica* XXVII, 113), eine Tatsache, die eine Neuausgabe rechtfertigen kann, zumal die Ausgabe von 1882 (ed. J. P. N. Land) unbrauchbar ist.

Die Probleme der Notation, die in der alten Ausgabe falsch interpretiert sind, hat Noske richtig gelöst. Einige Fehler in seiner Ausgabe dürften auf Versehen beim Druck zurückzuführen sein (S. 78, Takt 2 der Singstimme: letzte Note ist als Viertel statt Ach-

tel zu lesen; S. 49, T. 10 sind die Oktavparallelen zwischen den Außenstimmen des Bc. sicher nicht beabsichtigt, im Sopran steht versehentlich *cis*“ statt *e*“). Im Kritischen Bericht vermißt man bei Nr. XXV einen Kommentar zur Wiederholung des zweiten Teils („*Ben voi scherzando errate . . .*“, vgl. T. 6 ff. mit T. 13 ff.). Sind nicht im Bc. die Takte 15/16 den Takten 8/9 anzugleichen? Redaktion und Unterlegung des italienischen Textes lassen gelegentlich die nötige Sorgfalt vermissen:

- Nr. XXI T. 8 Text muß „*gio-ia e*“ unterlegt werden;  
 Nr. XXII T. 3 Silbentrennung „*e-sci*“;  
 Nr. XXX T. 8 muß heißen „*D'ira*“;  
 Nr. XXXII T. 7/8 muß heißen „*Non è più insano*“;  
 T. 24 offenbar soll „*gua-i*“ zweisilbig deklamiert werden.

Zum Schluß noch eine Bemerkung zum originalen Titel der Sammlung. Man findet ihn vollständig (abgesehen vom Faksimile des Titelblatts), nur etwas verschämt-versteckt im Kritischen Bericht: *Pathodia sacra et profana occupati*. Wie wir in Anmerkung 2 des erwähnten Artikels (*Acta Musicologica* XXVII) erfahren (S. 113), hat Noske sich Vergleichlich um eine Erklärung des Wortes „*occupati*“ bemüht. Huygens war in erster Linie Diplomat, Sekretär zweier Prinzen von Oranien, Schriftsteller und Dichter. In der musikalischen Komposition blieb er — bei allem Respekt vor seinem kompositorischen Können — ein „*nobile dilettante*“. Paßt es nicht ganz in das Bild dieses vielseitigen und bescheidenen Mannes, daß er seinen Namen auf dem Titelblatt der *Pathodia* nicht nennt, sondern diese als das Werk „eines Vielbeschäftigten“ ausgibt?

Gerhard Croll, Göttingen

Giovanni Gabrieli: (1557—1612): Werke für Tasteninstrumente, The keyboard works, hrsg. von, edited by G. S. Bedbrook, Bärenreiter-Edition Kassel, Basel, London, 42 S.

Die Klavierwerke von Giovanni Gabrieli, die hier in einer handlichen Neuausgabe vorgelegt werden, haben z. T. schon früher Veröffentlichung erfahren. Allerdings handelt es sich bei diesen vorausgehenden Publikationen um die dem Laien meist schwer erreichbaren Anthologien von Tagliapietra, Torchi und Wasielewski, so daß diese Neuaus-

gabe in jedem Fall willkommen heißen werden muß. Die Intonationen hatte geschlossen Torchi und in Auswahl Apel in seiner Sammlung *Musik aus früher Zeit* I gebracht. Von den übrigen Stücken erschienen die Nummern 4, 6, 8, 10 in je einer der oben angegebenen Anthologien, die Nummer 2 und 11 sogar in je zweien. Um Erstveröffentlichungen scheint es sich also — soweit Ref. es übersehen kann — nur bei den Nummern 1, 3, 5, 7, 9 zu handeln. Die Notenwerte aller Stücke sind, mit Ausnahme von Nr. 4, gegenüber den früheren Ausgaben um die Hälfte gekürzt. Diese starke Kürzung scheint uns — auch in den Erstveröffentlichungen — manchmal problematisch, besonders wenn man des Hrsg. Anweisung, sich im allgemeinen an ein Andante-Tempo zu halten, mit ihr vergleicht. Ein Stück wie Nr. 11 dürfte in dieser Gestalt den Spieler eher zu einem Presto antreiben!

Da die bereits früher erschienenen Stücke zu ihrer Zeit Würdigung erfahren haben, sei es uns erlaubt, uns auf die Erstveröffentlichungen zu beschränken, besonders da diese erneut die hochinteressante Frage „Original oder Bearbeitung“ aufwerfen. Sie erübrigt sich für Nr. 1, die dem Druck von 1595 entnommen ist; sie drängt sich auf bei Nr. 3, 5, 7, 9, von denen Nr. 3 und 7 dem Ms. Lynar entstammen, das schon mehrfach in dieser Hinsicht Interesse erregt hat. Während das Ricercar Nr. 1 in der Faktur völlig dem auch dem Druck entnommenen Ricercar Nr. 2 gleicht — Liebe zu pausenloser Aufeinanderfolge des oder der Themen, die meist selbst kurz und kleingliedrig sind, so daß im ganzen der Charakter von Enge und Gedankenarmut entsteht —, schaltet z. B. Ricercar Nr. 5 mehrfach längere, tokkatenartige Zwischenspiele zwischen die einzelnen Themeneinsätze und nähert sich damit dem Merulostil. Auch die Akkordbrechung der Themenfortsetzung scheint wenig gabrielisch; es ist bezeichnend, daß sie dem Thema des Ricercars Nr. 4, das mit diesem identisch ist, fehlt! (Leider ist eben zu diesem Ricercar Nr. 4 keine Herkunft angegeben.) Es könnte sich bei Nr. 5 durchaus um eine spätere, nicht-gabrielische Bearbeitung des Themas von Nr. 4 handeln. Derselbe Fall ist zu vermuten bei dem aus dem Ms. Lynar genommenen Ricercar Nr. 3, das bei sonst völlig selbständiger Bearbeitung dasselbe Thema behandelt wie das im Druck erhaltene Ricercar Nr. 2. Hier ist die Faktur allerdings der des

Druckes nahe, nur daß konsequente Einthematik und moderne Akkordbrechung des Zwischenspiels auffallen. Vergleicht man aber die Fantasien Nr. 7 und Nr. 6, so ist eine völlig verschiedene Schreibweise evident. Nr. 7 erscheint so typisch norddeutsch in den Echo-Oktavversetzungen sofort schon des Beginns, den Skalensequenzen des Endes und der Durchführung des Spielmotivs der Mitte, daß es Ref. schwer fällt, an ein Original von Gabrieli (zumindest in dieser Gestalt) zu glauben; es könnte starke Parodierung vorliegen. Es ist zugleich interessant, daß z. B. Nr. 8, die notengetreu sowohl im Ms. Lynar als auch in „*einem Ms. aus Amsterdam*“, wie Tagliapietra leider ungenau angibt, überliefert ist, in der Motivik des Kontrapunkts und seiner zwischenspielartigen Verwertung der Arbeit des Mittelteils von Nr. 7 sehr ähnlich ist. Es dürfte wesentlich sein, das Verhältnis dieses „*Ms. aus Amsterdam*“ zum Ms. Lynar zu kennen, da auch die Tokkata Nr. 10 in ihm in derselben Gestalt wie im Ms. Lynar überliefert ist, diesmal aber Gabrielischer Schreibweise entspricht.

Am Rande sei vermerkt: Das Datum des Transilvano sollte man nicht im Notentext dem Stück begeben, das doch sehr wohl früher geschrieben sein kann, als Diruta es aufnimmt. Zwei Errata sind im Text auszubessern: S. 12, T. 15 muß das 4. Sechzehntel der Mittelstimme a heißen; S. 23, T. 20 fehlt in der Unterstimme die halbe Note h.

Dem Band sind vom Hrsg. einige einführende Notizen beigegeben. Was über Ricercar, Fantasia, Tokkata angedeutet ist, entspricht nicht mehr dem neuesten Stand der Forschung. Als Datum für Gabrielis Ernennung zum ersten Organisten an San Marco nennt MGG 1586, nicht 1585, wie in dieser Ausgabe angegeben.

Diesem englischen Vorwort ist vom Verlag eine Übersetzung angefügt, die alles andere als genau ist. Unter „*vokal-instrumentalen Werken*“ kann sich der Benutzer, besonders wenn er Laie ist, nichts vorstellen; gemeint ist: vokal und instrumental gemischt. So steht es auch im Text. „*Beats in a bar*“ meint die Schlagzeiten eines Taktes, d. h., die schweren Taktzeiten, nicht allgemein „*die Töne*“. „*Unit value*“ des Taktes ist mit „*Übersichtlichkeit*“ kaum hinreichend erfaßt. S. 29 meint die Anmerkung des Hrsg. nicht „*eine Canzonetta, die im kanonischen Stil umgeschrieben wurde*“ (man

hätte für Tasteninstrumente eher das Gegenteil vorgenommen!), sondern eine Canzonetta in freikanonischem Stil, die für Tasteninstrumente umgeschrieben wurde. „*Unless*“ (S. 18) bedeutet kein kausales „*da*“, sondern „*so nicht*“, „*wenn nicht*“. Es muß also heißen, „*so nicht eine ornamentale Kadenz vorgesehen war*“. Größeres Unheil hat der Übersetzer im letzten Abschnitt des Vorworts angerichtet. Hier übersetzt er „*The following compositions have been taken from his uncles Ricercari... Lib. II, 1595*“ (die Sammlung enthält bekanntlich auch Werke von Giovanni) allen Ernstes mit „*Folgende Kompositionen stammen von Gabrielis Orkel!*“! Und anschließend wird der ganze Inhalt des vorliegenden Bandes unter diesem Motto weiter aufgezählt. Das ist sträflich! Der Spieler muß meinen, der Verlag habe ihn genasführt und Werke von Andrea auf dem Titelblatt als Werke von Giovanni ausgegeben. Hoffen wir, daß dieser Spieler englisch lesen und sich im Originaltext orientieren kann! Margarete Reimann, Berlin

Hermann Grabner: Die Kunst des Orgelbaues. Berlin-Halensee und Wunsiedel, Max Hesses Verlag, 1958, 178 S.

Das Buch erscheint in der Reihe von Max Hesses Handbüchern als Band 106 und kann mit Recht als Nachfolger von Hugo Riemanns *Katechismus der Orgel* bezeichnet werden. Hermann Grabner, der lange Jahre eine Dozentur für Orgelbau am Leipziger Institut für Kirchenmusik innehatte, hat hier seine reichen Erfahrungen niedergelegt. Es handelt sich um ein Werk, das dem Musikstudenten, aber auch dem Laien, einen Einblick in den Bau und die Geschichte der Orgel gibt, ohne besondere fachliche bzw. technische oder wissenschaftliche Vorkenntnisse zu verlangen. Der technische Teil bringt einen kurz gehaltenen Überblick über den Aufbau einer Orgel. In den einzelnen Abschnitten werden Pfeifenwerk, Gebläse, sowie Windladen und Traktur behandelt. Die sorgfältige Darstellung ist ausreichend, um über Lippen- und Zungenpfeifen mit ihrer Tonerzeugung, Material und Form, Messuren, Registerbezeichnungen und -anwendung genügend zu unterrichten. Bei der Beschreibung des Gebläses ist auch die historische Entwicklung berücksichtigt. Ferner werden die verschiedenen Windladensysteme der Orgel sowie die verschiedenen Trakturen und Spieltischanlagen beschrieben. Durch einfache Bilder und klare

Zeichnungen werden die Beschreibungen hinreichend erläutert. In einem weiteren Abschnitt wird das Orgelgehäuse in seinen mannigfachen Ausführungsmöglichkeiten dargestellt.

Der historische Teil zeigt die Entwicklung der Orgel von ihren Uranfängen, von der Panflöte her, und befaßt sich mit der Geschichte des Orgelbaus bis in das 20. Jahrhundert. Dann werden die einzelnen Orgeltypen unter Berücksichtigung der verschiedenen Länder erläutert. Man erhält hier ein recht übersichtliches Bild von einzelnen Stilperioden und namhaften Orgelbauern. Recht eindrucksvoll wird die Wandlung des Klangideals bis zur Orgel der Gegenwart gezeigt. Die Darstellung ist frei von jeder Tendenz und vermittelt somit ein objektives Bild des sehr bedeutungsvollen Entwicklungsgangs der Orgel und ihres Klangs, wozu recht charakteristische Orgeldispositionen als Beispiele ausgewählt sind.

Ein Abschnitt über die Orgelbewegung und ihre Auswirkungen führt dann zum Orgelbau der Gegenwart. Die Anführung einer Reihe von neuen Orgeldispositionen gibt vom Orgelbau und Orgelklang der Gegenwart ein klares Bild und damit Anregungen für eine zeitgemäße und zweckentsprechende Fortsetzung beim Bau neuer Orgelwerke. Nach der Beschreibung großer Werke kommen auch die Kleinorgel bzw. das Positiv zur Geltung. Ein abschließendes Sachverzeichnis gibt dem kleinen Werk eine wichtige Ergänzung. Das Buch ist als für den oben angeführten Zweck durchaus wertvoll zu bezeichnen; es legt dem Musikstudenten, Kirchenmusiker und Orgelfreund eine anschauliche Darstellung der Kunst des Orgelbaus und seiner Geschichte vor.

Thekla Schneider, Berlin

Lodovico da Viadana: Drei geistliche Konzerte. Baß u. B.c.

André Campra: „Quam dulce est, inhaerere tibi.“ Alt u. B.c. Erstdruck.

Claudio Monteverdi: „Salve, o regina“, Tenor (Sopran) u. B.c.

Giacomo Carissimi: „Domine, Deus meus.“ Sopran (Tenor) u. B.c. Erstdruck.

André Campra: „Exaltabo te, Deus meus, rex.“ Baß u. B.c. Erstdruck.

Antonio Foggia: „O quam fulgido splendore.“ Sopran (Tenor) u. B.c.

Giovanni Battista Brevi: „Catenae terranae.“ Baß u. B.c.

Tomas Milans: Drei Motetten. Sopran (Tenor) u. B.c., Baß u. B.c. Erstdruck.

(Cantio sacra. Geistliche Solokantaten. Heft 5—12. Hrsg. v. Rudolf Ewerhart. Verlag Edmund Bieler, Köln. 1956—1958).

Mit den vorliegenden Ausgaben lateinischer Solomotetten und -kantaten setzt der Verlag E. Bieler seine verdienstvolle Reihe geistlicher Musik der Generalbaß-Epoche *Cantio sacra* in geschmackvoller Aufmachung und schönem Druck fort. So wie die Musikhistoriker die von R. Ewerhart mit gewissenhafter Quellentreue, sachkundigen Vorworten, zuverlässigen Revisionsberichten und guten Textübersetzungen edierten, „bisher ungedruckten oder schwer zugänglichen“ Werke freudig begrüßen werden, wird auch die große Zahl der bei geistlichen Konzerten und Kirchenmusiken beschäftigten Sänger, die nicht selten um passende Literatur verlegen sind, für die zu vielen Gelegenheiten brauchbaren Veröffentlichungen äußerst dankbar sein.

In den einstimmigen Konzerten „*Cantemus Domino*“ und „*Salve, regina*“ aus den 1602 gedruckten *Cento concerti ecclesiastici* Viadanas (1564—1645) sind Sing- und nichtbezahlter Instrumentalbaß durchweg parallel, hingegen in „*O Jesu, dulcis memoria*“ — als Ausnahme unter Viadanas Konzerten für Baß ausdrücklich als „*Bassus solus Baritonus*“ bezeichnet — bis auf zwei melismenreiche Stellen kontrapunktisch gegeneinandergeführt. Die in der Melodiegestaltung schlichten Kompositionen halten sich in ihrem Aufbau noch vorwiegend an das formale Reihungsprinzip der alten Motette. Im ersten Stück empfiehlt es sich, in den Takten 5, 8, 15 und 39 im B.c. es statt des vorgedruckten e zu spielen, da die harmonisch gleichlautende Akkordfolge der Takte 23 und — transponiert — 7, 12, 21 und 29 die der Harmonik des Werks gemäße Mollterz eindeutig vorschreibt.

Die Motette „*Quam dulce est*“ Campras (1660—1744) ist den *MOTETS A I. II. ET TROIS PARTIES sans symphonie, et avec symphonie, Livre quatrieme* (1. Auflage, Paris 1706) entnommen, sie zeigt in der rhythmischen Konturierung des Instrumentalbasses und der stark verzerrten Singstimmemelodie typische Merkmale französischer Barockmusik. Die sich in drei deutlich voneinander abgesetzten Teilen wirkungsvoll steigernde, gehaltvolle Komposition verlangt vom Alt den ungewöhnlichen Ambitus *f* bis *b'*. Nach der Ansicht des Hrsg. „lag kein Grund vor, die verhältnismäßig tiefe Lage des Originals

zu ändern". Sicherlich gibt es Altistinnen, die über eine zum Vortrag dieser Motette erforderliche Stimmtiefe verfügen. Dennoch sollte nicht außer acht gelassen werden, daß die Interpretation des Werks in der originalen Lage, die offensichtlich auf einen Kastratenalt zugeschnitten ist, die hochgespannte Gipfellage des Kastratenalts bestenfalls in eine stimmstarke Mittellage heutiger Konzertaltistinnen verwandelt. Es ist daher grundsätzlich zu fragen, ob derlei Vokalkompositionen nicht doch besser für den praktischen Gebrauch höher transponiert veröffentlicht werden sollten, um die vom Komponisten gewünschte, aus der natürlichen Stimmspannung resultierende dynamische Differenzierung, und damit den Affektgehalt des Werks nicht unnötig zu vermindern.

Der *Seconda raccolta de Sacri Canti . . . de diversis Ecc. Autori . . .* (von L. Calvi 1624 in Venedig herausgegeben) ist die im Vor- und Nachsatz durch freie Dichtung erweiterte Vertonung Monteverdis des liturgischen Textes „*Salve regina*“ entnommen. Ritornellarartige Wiederholungen einzelner Anrufungen und Steigerungen im Tripeltakt mit einleitenden Fanfarenmotiven geben dem großartigen Stück auch eine meisterliche formale Struktur. Die Auszierung des B.c. durch den Hrsg. in den Takten 58 und 124 ist dem Stil Monteverdis gemäßer als die in den Takten 12 und 35; aus stilistischen Gründen empfiehlt es sich ebenso, das *cis* im B.c. der Takte 70 und 98 erst auf den vierten Taktteil zu bringen. Die an die sängerische Interpretation höchste Anforderungen stellende Diminution der Takte 17–21 grenzt zwar den Vordersatz von dem in T. 23 beginnenden Hauptteil deutlich und wirkungsvoll ab, läßt aber zugleich fragen, ob diese originale Verzierungsvorschrift Monteverdis, die — ausschließlich und speziell an dieser Stelle des Werks stehend — musikalisch nicht restlos überzeugen will, nicht als ein Diminutionsvorschlag des Autors zu gelten hat, der entsprechend auch an anderen Stellen der Motette zu berücksichtigen wäre.

Eines der gewichtigsten der neuveröffentlichten Werke ist ohne Zweifel das „*Domine, Deus meus*“ G. Carissimis (1605–1674) aus dem Sammelwerk *Has alteras Sacras Cantiones . . . Unica Voce Contextas, Pars Secunda* des Floridus de Silvestris (1663 bei Ignatius de Lazaris, Rom). Im C-Takt stehende rezitativähnliche Teile wechseln mit arienhaften im  $\frac{9}{4}$ -Takt und unterscheiden sich hauptsächlich nur dadurch voneinander, daß in den

Dreiertaktabschnitten der rhythmisierte Instrumentalbaß zuweilen in einem Ostinatomotiv mit der Singstimme korrespondiert. In der Gesamtlage ist die spätere Kantatenform bereits fertig vorgebildet. Das — viele zahlreiche Abschriften bezeugen — schon bei den Zeitgenossen beliebte Werk wird vom Hrsg. mit Recht als „*virtuosos Glanzstück unter die Spitzenwerke der frühen geistlichen Kantate*“ eingereiht. Zu Taktbeginn 103 sollte im B. c. besser *as* statt *g* stehen.

Wie das „*Quam dulce est*“, so entstammt auch das „*Exaltabo te, Deus*“ dem 4. Motetenbuch Campras. Die an vielen Stellen durch die Eigenart der Singstimmführung und die barocke Ausdrucksgestaltung auf Händelsche Baßpartien vorausweisende Komposition erreicht trotz mancher im Detail genialer Züge nicht die konzentrierte Geschlossenheit der vorerwähnten Altmotette.

Die einzige Motette für Solostimme A. Foglias (um 1650–1707) aus dem Ms. 128 der Bibl. des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel zeigt in ihren Arienteilen die starren Schemata einer Da-capo-Form. Die in den anderen Sätzen teils rezitativisch, teils in strengen Motivketten geführte Singstimme wiederholt nach T. 215 die Aria T. 93–112. Die sehr sparsam und nicht immer eindeutig bezifferte Continuostimme der zwar recht kantablen, im melodischen Einfall aber wenig starken und etwas langatmigen Komposition erschwert das Aussetzen des Generalbasses. Harmonische Mehrdeutigkeiten sind somit also unvermeidbar. Dennoch muß der B.c.-Satz der Takte 131–136 und 145–151 als nicht sonderlich glücklich bezeichnet werden. Querständige Wirkungen, die E. z. B. in T. 213 unnötigerweise zu vermeiden anheimstellt, sind in der Musik jener Zeit häufig anzutreffen. Ein von Taktteil zu Taktteil vorgenommener Wechsel von *g* und *gis* in den Takten 130–132 aber dürfte kaum in der Absicht des Komponisten gelegen haben. Der mit rühmenswürdiger Quellentreue arbeitende Hrsg. ist durch das mit einem Kreuzchen bezifferte *e* in T. 131 offensichtlich zu der sonderbaren B.c.-Gestaltung verleitet worden. Vielleicht liegt hier auch im Autograph ein Schreibfehler vor, wie aus der Parallelstelle der Reprise geschlossen werden könnte. Der Übergang von T. 150 zu 151, wo der Baß in Verbindung mit der Singstimme zweifelsfrei auf den D-dur-Akkord hinleitet, gibt den Schlüssel zu einem möglichen, besseren B.c.-Satz. Das *gis* in T. 150.

das entsprechend T. 131 konsequent beibehalten wird, ist hier harmonisch geradezu widersinnig.

Mit der Solomotette „*Catenaе terrenaе*“ des Italieners G. B. Brevi, über dessen Lebensdaten bisher wenig bekannt ist, macht E. ein dankbares Werk für koloraturgewandte Bassisten zugänglich, das den (1692 in Venedig gedruckten) *Metri sacri, Motetti a voce sola, Libro Primo, Opera Seconda* entnommen ist. Der nachhaltige Eindruck der temperamentvollen Komposition kann durch den in diesem Werk stilkundig und musikalisch mitschöpferisch ausgestalteten Generalbaß nur vertieft werden. Eine beachtliche künstlerische Leistung des rührigen Hrsg.!

Die Sopranmotetten „*Quem vidistis, pastores*“ und „*Sanctum, et terribile nomen ejus*“ sowie die Baßmotette „*Dominus regnavit*“ Tomas Milans' (vermutlich 1685–1759) aus der Hs. 539 der Biblioteca Central de la Deputación de Barcelona zeigen im ersten Werk noch leichte Anklänge an frühe monodische geistliche Konzerte, im zweiten und dritten dagegen deutliche Parallelen zur zeitgenössischen neapolitanischen Kirchenmusik. Besonders auffällig in diesen schätzenswerten Proben der nicht sehr zahlreichen Solomotetten des Kleinmeisters spätbarocker spanischer Musizierkunst ist die vorwiegend auf dem Imitationsprinzip fußende starke kontrapunktische Verflechtung von Singstimme und Instrumentalbaß. Herbert Druх, Köln

Christoph Bernhard: Was betrübst du dich, meine Seele. Geistliches Konzert für Alt, Viola da braccio (Violine), Viola da gamba (Viola oder Violoncello) und Basso continuo. Hrsg. Bruno Grusnick. Kassel, Basel, London o. J. (1957), Bärenreiter. 11 S.

Christoph Bernhard: Aus der Tiefen ruf ich, Herr, zu dir. Geistliches Konzert für Sopran, zwei Violinen und Basso continuo. Hrsg. Bruno Grusnick. Kassel, Basel, London, o. J. (1957), Bärenreiter. 15 S.

Der Hrsg. legt zwei Psalmvertonungen Bernhards vor, die, wie er vermutet, noch unmittelbar unter den Augen von Heinrich Schütz entstanden sein dürften und die den Stil der *Symphoniae sacrae* fortsetzen. Beim erstgenannten fällt die formale Geschlossenheit in die Augen, die durch die Kürze des gewählten Textes (Ps. 42, 12 — nicht 6!) veranlaßt worden sein mag, während das zweite durch ausgesprochen virtuose Behandlung der Singstimme gekennzeichnet ist.

Die Neuausgabe bietet zum originalen Notentext eine solide Aussetzung des Generalbasses, zudem ist das erstgenannte Konzert der Singstimme (im Original ist offenbar an eine falsettierende Männerstimme gedacht) zuliebe um eine kleine Terz hinauftransportiert. Ein Kritischer Bericht orientiert über die Korrekturen des Hrsg., so daß Praxis und Wissenschaft durch sie in gleicher Weise bereichert werden. Gern wüßten wir nur noch — durch die arge Strapazierung des Begriffs Autograph in früheren Jahrzehnten mißtrauisch geworden —, welcher Anlaß zu der Vermutung besteht, die handschriftlichen Korrekturen in dem herangezogenen Druck stammten „vielleicht von Bernhard selbst“. Schließlich sollte man sich dahingehend einigen, selbstverständliche Akzidenzienzusätze nicht durch Klammern zu kennzeichnen (fühlt der Hrsg. sein Gewissen zu sehr belastet, so mag er im Kritischen Bericht eine Übersicht in Kurzform bieten), werden doch sehr viel einschneidendere Konjekturen ohne Kennzeichnung des Notentextes nur im Kritischen Bericht erwähnt. So scheinen mir im ersten Konzert sämtliche und im zweiten Konzert die meisten Klammern zugunsten der Lesbarkeit entbehrlich, da doch keine echte Alternative besteht. Alfred Dürr, Göttingen

Francesco Maria Veracini: Concerto grande da chiesa o della incoronazione. Elaborazione a cura di Adelmo Damerini. Padova 1958 Guglielmo Zanibon [Partitur u. 12 Stimmen].

Bernhard Paumgartner hat das Werk in der Wiener Staatsbibliothek aufgefunden und in Florenz aufgeführt. Es verdient eingehende Beachtung. F. M. Veracini (Neffe und Schüler Antonio Veracinis) komponierte es zur Krönung Kaiser Karls VI. in Frankfurt 1712 als Großkonzert nach der Kommunion. Dadurch war die Haltung der beiden tragenden Allegro-Sätze festgelegt: mit Trompetenglanz und Paukenschlag in flächigem Aufbau, bei homophon-figurativer Themenführung. Es liegt darin zugleich etwas von der festlich-kraftvollen Breite, die wir an Händel bewundern, die mehr deutsch als italienisch und nicht nur aus Ort und Gelegenheit zu begründen ist, sondern auch aus dem Personalstil des Meisters, der seinen Landsleuten zu eigenwillig schien und Torchi dazu verführt hat, Veracini als den „Beethoven des 18. Jahrhunderts“ zu feiern. Man kann diese Festmusik als ein Concerto grosso für Vio-

line, zwei Trompeten und zwei Oboen ansprechen, wobei freilich die Violine mit doppelgriffiger Fülle ganz in den Vordergrund tritt; der Komponist konnte sich zwei Jahre später zu Venedig im Kunstgeiger-Wettbewerb mit Tartini behaupten, Burney nannte ihn den größten Violinvirtuosen Europas.

Überraschend ist der kurze Zwischensatz, ein Largo-Intermezzo für den Sologeiger, nur vom Streichkörper gestützt; es fällt weniger durch den Rezitativ-Charakter auf, in dem sich die Fermaten häufen und am Ende nur noch mit Generalpausen abwechseln, als durch geballte Ausdrucksharmonik: verminderte Septakkorde und markante Querstände, ein Gegenstück zu Bachschen Kühnheiten und seltsamer Einschub in den musikalischen Prunk, wohl als Insel der Verinnerlichung gedacht, für italienische Ohren dieser Zeit vermutlich schon wieder zu hintergründig, „troppo tedesco“.

Es ist nicht verwunderlich, daß einzelne Werke dieses ganz selbständigen Tonkünstlers in Neuausgaben widererstanden sind, in Deutschland durch Ferdinand David und Josef von Wasielowski, in Italien außer durch Torchio auch durch I. Pizetti; neuerdings wiederum durch Paumgartner, von dem eine (im Vorwort angekündigte) Spezialstudie nähere Aufschlüsse über das Gesamtwirken verspricht. Der Hrsg. und Continuo-Bearbeiter Damerini hat sich für die Violinpartie von dem Geiger Gioacchino Maglioni beraten lassen. Bei festlichen Gelegenheiten könnte das Werk heute wieder vortrefflich Verwendung finden. Kurt Stephenson, Bonn

Georg Philipp Telemann: In dulci jubilo. Weihnachtskantate für Alt, Tenor, Baß, vierstimmigen Chor, Streichorchester, zwei Hörner und Orgel. Hrsg. Fritz Stein. Berlin o. J. (1957), Merseburger. 26 S.

Die Ausgabe dieses schlichten, fröhlichen und mit zwei Hörnern in E apart instrumentierten Werkes bietet dem Praktiker eine willkommene Bereicherung an weihnachtlicher Kirchenmusik von mittlerer, wenn auch nicht zu unterschätzender Schwierigkeit. Für den Wissenschaftler ist die Ausgabe nicht sehr ertragreich, da von den vier nachgewiesenen Quellen (Grimma, Brüssel, Frankfurt, Berlin) leider nur die Berliner Handschrift — und noch dazu ohne Nennung der Signatur — der Ausgabe zugrunde gelegt ist. So möchten wir z. B. gern sicher und nicht nur „wahrscheinlich“ erfahren, ob die Oboenstimmen,

die in der Berliner Handschrift und daher auch in der Neuausgabe fehlen, in den übrigen Quellen aber verzeichnet sind, tatsächlich nur die beiden Violinstimmen verstärken, und in welchen Sätzen. Auch die Revisionsbemerkungen werden durch diesen Tatbestand gegenstandslos; denn möglicherweise hätte sich für die angemerkteten zweifelhaften Stellen in den übrigen Quellen eine verlässlichere Lesart gefunden. Auch für manche nicht im Revisionsbericht genannten Partien hätte man sich gern aus den anderen Quellen noch eine bessere Lesart gewünscht, so z. B. für die musikalisch wenig glaubwürdige Harmonisierung des Fragesatzes im Rezitativ Nr. 5, Takt 15. Entsprechendes gilt für den Text, der von der Druckfassung in Neumeisters *fünffachen Kirchenandachten* (4. Jahrgang — nicht IV. Band!) gelegentlich abweicht, ohne daß der Wortlaut der Neuausgabe überzeugt. So etwa:

Neuausgabe, S. 13 f.: „... die Geburt, die Jesus hat, ist mein, durch diesen (sic!) muß auch meine heilig sein.“

Dagegen Neumeister offenbar richtig: „... die Geburt, die Jesus hat, ist rein, durch diese muß...“

Ein weiteres Beispiel:

Neuausgabe S. 14: „... nimmt, was bedrückt mich.“

Dagegen Neumeister: „Nun, was betrübet mich?“

Zumindest hätte also der Textdruck mit Gewinn herangezogen werden können.

Die Kantate wurde nach Vermutung von W. Menke, dem Gewährsmann des Hrsg., für Grimma 1719 komponiert. Auch das scheint nicht sehr glaubhaft. Neumeisters vierter Kantatenjahrgang wurde 1714 für Eisenach geschrieben, Telemann als Kapellmeister von Haus aus hatte ihn in Musik zu setzen. Wenn es auch nicht gesichert ist, daß sämtliche Kantaten des Jahrgangs gleich in diesem Jahre komponiert worden sind, so ist doch nicht anzunehmen, daß Telemann bei seiner unglücklichen Produktivität ausgerechnet den 1. Weihnachtstag übergangen haben sollte, ebenso wenig wie wir annehmen möchten, daß sich der Eisenacher Hof von seinem Kapellmeister ausgerechnet zu diesem Festtage mit einem älteren Werk habe abspesen lassen. Wenn also die Entstehungszeit nicht gesichert ist, so sollte man doch mindestens als Vermutung „Eisenach 1714“ einsetzen.

Alfred Dürr, Göttingen

Georg Muffat: *Apparatus musico-organisticus*. Zwölf Tokkaten, Ciacona, Passacaglia. Hrsg. von Rudolf Walter. Alttötting 1957. Musikverlag Alfred Coppenrath. 95 S.

Eines der bedeutendsten Werke deutscher Orgelkunst wird hier in einem (mit Ausnahme des fehlenden Schlußstückes *Nova Cyclopeias Harmonica* vollständigen) Neudruck vorgelegt, der sich von der bisher allgemein verwendeten Ausgabe von Samuel de Lange (Peters 1888) vor allem in der Notationsweise unterscheidet. De Lange hatte (dem Brauch des 19. Jahrhunderts entsprechend) die Stücke auf drei Systeme notiert und an vielen Stellen Pedalspiel vorgeschlagen, wo dies der Autor nicht vorgesehen hatte. Demgegenüber behält die Neuausgabe die originale Notierung auf zwei Systemen mit Muffats eigener Manual- und Pedalverteilung bei. Da man in den süddeutschen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts nur selten derartig genaue Bezeichnungen findet, geben Muffats Anweisungen wichtige Aufschlüsse über die damalige Praxis des Pedalspiels im Süden, die man der alten Ausgabe nicht entnehmen konnte.

Weniger vorteilhaft ist der Versuch des Hrsg., die Stimmführung der im Original griffmäßig notierten Stücke im Notenbild darzustellen. Da die Tokkaten stilgemäß nicht strengstimmig komponiert sind, kommt er zu keiner befriedigenden Lösung, sondern bewirkt eher eine geringere Übersichtlichkeit des Notenbildes.

Eine besondere Bereicherung der Ausgabe bilden die Faksimile-Abdrucke des originalen Kupfertitels, des Drucktitels und der Vorrede des Salzburger Erstdruckes von 1690 (mit handschriftlichen, vermutlich autographen Eintragungen nach dem im Stift Kremsmünster befindlichen Exemplar) sowie der deutschen Vorrede einer posthumen Wiener Auflage. Das ausführliche Vorwort des Hrsg. enthält, neben Hinweisen auf die Ausführung der Manieren, die Disposition der 1688 von L. Freundt erbauten Passauer Domorgel und eine kurze Zusammenfassung der neuesten Forschungsergebnisse zur Biographie Muffats. Eingehender hierüber hat der Hrsg. kürzlich in dem Aufsatz *Georg Muffat und sein Apparatus musico-organisticus* (Musik und Altar, Jg. XI, S. 116 ff.) berichtet. Die Frage der Anzahl und Reihenfolge der verschiedenen Auflagen des *Apparatus* bedarf noch der Klärung. Möge die neue Ausgabe in Wissen-

schaft und Praxis zur weiteren Beschäftigung mit der süddeutschen Orgelmusik anregen. Friedrich Wilhelm Riedel, Wien

Benedetto Marcello: *Sonata in f-maggiore per violoncello ed orchestra d'archi*. Nuova realizzazione a cura di Rosolino Toscano [Partitur und 6 Stimmen] Padova 1957, Guglielmo Zanibon.

In seinen jüngeren Jahren (um 1710) hat der bedeutende Vokalkomponist B. Marcello auch instrumentale Solostücke geschrieben. Von seinen Cellosonaten schien u. a. eine in F-dur schon dem schottischen Komponisten und fleißigen Hrsg. altitalienischer Kammermusik Alfred Moffat eines Neudrucks (um 1910 bei Schott) wert, wohl weil sie die Tonsprache ihrer Zeit und Gattung gefällig spricht, den Hörer in vier kurzen Sätzen (Kirchensonate) zu unterhalten versteht und den Solisten vor wirkungssichere Aufgaben stellt. Man bedarf ja längst — zur Ergänzung der wenigen klassischen und romantischen Standardwerke für das Violoncell und abseits der vielen Salonstücke — der „alten Meister“ und ihrer gediegenen musikalischen Substanz. Dabei kann auch ein Stück mit durchlaufenen, das von der Kammerkultur im italienischen Barock nur einen schwächeren Abglanz vermittelt, obschon es als Frühwerk der Gattung und als Frühwerk eines Hochbegabten bemerkenswert ist. Die schnellen Sätze zielen auf Brio und Brillanz, die langsamen auf das dem Gesang nachgebildete Tenuto der Streicherkunst. Die Anlage der Sätze (mit Ausnahme des einteiligen Largo) bleibt noch beim Einfachsten stehen: I: T — D :II: D — T :I.

Marcello schrieb die Sonate nur mit B.c. (Cembalo), zweifellos der angemessenen Begleitung für die kleine Studie. Toscano, der Hrsg. der neuen Zanibon-Ausgabe, hat nun den Generalbaß für den massiveren Klang eines fünfstimmigen Streichkörpers ausgearbeitet und diesen dabei teils motivisch beteiligt, teils (als Stütze des Solo-Passagenwerks) akkordisch gerafft, einmal auf Solostimmen verdünnt, oft durch Unterteilung (bis zur Achtstimmigkeit) erweitert und somit Effekte des Concerto einzubauen versucht. Er bemüht sich um minutiöse Einzelwirkungen im Dynamischen und Agogischen, seine Ausgabe will offenbar mit Überraschungen und sensitiven Mittelchen (häufig: „*con espressione*“, „*improviso*“, „*sentito*“) das Letzte an Politur herausholen. Es mag sein,

daß damit ein dankbares Orchesterstück für den neueren Konzertsaal hergestellt wird — schwerlich aber wird unser Musiziergut aus dem Geiste B. Marcellos und seiner Zeit aufgefrischt. Kurt Stephenson, Bonn

J. V. Stamic: Sonata Sol maggiore op. 6a, Violino e continuo (Musica Antiqua Bohemica vol. 28), hrsg. v. Fr. Brož, Einleitung: Jan Ráček, Prag 1956.

Den zahlreichen, oft recht temperamentvollen Diskussionen um J. V. Stamitz zum Trotz, werden seine Werke (von H. Riemanns Ausgaben abgesehen) nur selten neu aufgelegt. Eine Ausnahme bilden die genialen Orchestertrios, in welchen sich Stamitz als Wegbereiter manifestiert. Allerdings ist nicht alles aus seiner Feder gleich wertvoll und persönlich. In seinen Violinsonaten z. B. folgt er italienischen Mustern bis ins kleinste Detail, wie aus dem vorliegenden Werk klar ersichtlich ist. Nur im Menuett-Teil des letzten Satzes merkt man etwas vom (italienisch verzierenden) böhmischen Fiedler. Der Rest ist in Form, Satz und Thematik italienisch-virtuos.

Konzertsonaten dieser Art, deren Fundament außer gelegentlichen, seltenen thematischen Einwürfen nicht viel zu sagen hat, müssen bei praktischen Neuauflagen besonders vorsichtig behandelt werden. Hier ist das Cembalo doch wohl nur ein Akkordinstrument, das — wie alle Generalbaßschulen der Zeit übereinstimmend aussagen — den Solisten stützen soll, nichts weiter. In dieser Hinsicht ist die vorliegende Ausgabe ein Fehltritt der sonst so verdienstvollen Editionsreihe. Dem Hrsg. sind fast alle Fehler unterlaufen, die bei einer solchen Aufgabe möglich sind.

Die Cembalostimme ist in ihrem Versuch, sich thematisch zu beteiligen, ganz merkwürdig gestaltet. Sie kreuzt die Solostimme, spielt Figuren, die gerade dort aufhören, wo der Solist pausiert (1. Satz T. 7, 8, 2. S. T. 12!), andere Figuren sind, will man den Notentext buchstäblich nehmen, am Cembalo unspielbar (2. S. T. 23—26), Verzierungen des Solisten werden im Cembalo verdoppelt (2. S. T. 9 u. a.), in einem Takt schwankt die Stimmzahl der Cembalostimme zwischen Einklang und Fünfstimmigkeit (2. Satz), die Akkorde springen unlogisch auf und ab (ein besonders unschönes Beispiel im „Polka“-Akkompagnement, 2. Satz, T. 19), und zahlreiche Unreinheiten des Satzes, die sich bis zu offenen Parallelen erstrecken (z. B. 2. S.

T. 4 Oktavparallelen und Verdoppelung der Terz im Sextakkord!), lassen diese Ausgabe als kaum brauchbar erscheinen. Auch über die vom Hrsg. hinzugefügte Kadenz ist nicht viel Gutes zu sagen. Dem Vorwort schließlich hätte sowohl in der Besprechung nationaler Aspekte, wie in der Charakteristik der Sonatenform („Die Dreigliedrigkeit des ersten Satzes A—B—A hat dieselbe Struktur, wie in der neapolitanischen *Da capo aria*“) eine gewisse Vorsicht nicht geschadet. Camillo Schoenbaum, Dragö

Serenate Boeme, Partite e Notturmi (Musica Antiqua Bohemica vol. 35, hrsg. von Vratislav Bělský, Einleitung: J. Ráček), Prag 1958, Partitur.

Ein charakteristisches Genre der Haus- und Tafelmusik des 18. Jahrhunderts, die divertierenden Bläserpartien, haben bisher in Neuauflagen nur wenig Platz gefunden. Das ist begreiflich, denn es gibt heute fast keine dilettierenden Bläserensembles mehr, die sich mit häuslichem Musizieren solcher Werke befassen könnten, und für die wenigen professionellen Quartette und Quintette scheint diese naive Kunst zu Aufführungszwecken kaum geeignet. Um so begrüßenswerter ist die Partiturausgabe von vier böhmischen Bläserpartien, einer Serenata in G von Anton Kammel, einer Partita in F von Georg Družecký (dem letzten Vertreter der „heroischen Paukerkunst“), einer Partita in F von F. X. Dušek und einem Notturmo in F von Vinzens Mašek. Das erste Werk fordert eine Oboe, zwei Hörner und Fagott, die anderen zwei Oboen, zwei Hörner und Fagott, also das damals übliche Bläserquintett.

Große und bedeutende Kunstwerke sind es kaum, am ehesten noch das Notturmo von Mašek, das sich auch an Umfang über die ersten drei Werke erhebt und in jeder Hinsicht ein auch für Berufsensembles aufführungswertes Werk ist. Ganz harmlos und unprofilert ist die Serenata von Kammel, deren Kürze ihr größter Vorteil ist. Sehr interessant, ohne doch ein Werk von Rang zu sein, ist Družeckýs Partita, vor allem ihr erster Satz, dessen Thema eine unverkennbare Ähnlichkeit mit böhmischen (tschechischen) Volkstänzen und Liedern aufweist. Auch in den restlichen Sätzen überrascht dieser unbekannt Kompositist durch frische, volkstümliche thematische Erfindung, insbesondere im haydnisch klingenden Schlußallegro. Eine süßliche Dutzendware ist das

Werk Dušeks, von dem man bedeutend bessere und reifere Werke kennt. Allerdings darf man nicht vergessen (der Hrsg. erwähnt es nicht), daß alle Werke aus der Pachtaschen Sammlung, darunter unsere Partita, aus der Zeit 1768–1770 stammen, möglicherweise nur Abschriften noch älterer Werke sind und somit zu des Komponisten Jugendwerken gehören. Am wertvollsten scheint, wie bereits erwähnt, Mašeks Notturmo, über welchem unverkennbar der Geist Haydns und Mozarts schwebt. In diese Richtung weisen nicht nur Melodik und Harmonik, sondern auch die formale Lösung des Finales mit eingeschobenem Adagio und die kompliziertere Satztechnik.

Die vier Werke lassen sich, wo zwei Hörner zur Verfügung stehen, auch mit Violinen und Cello statt Oboen und Fagott besetzen und können auf diese Weise den Bestand an leichter Hausmusik bereichern.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Franz Anton Rössler-Rosetti, Notturmo in D per flauto trav., violino, viola, violoncello, corni in D. (Musica Antiqua Bohemica vol. 32, hrsg. von Vratislav Bělský, Einleitung: Jan Ráček). Prag 1957 (Partitur).

Rössler-Rosetti gehört zu jenen zu Unrecht Vergessenen, die in Musikgeschichten im Schatten der Wiener Großmeister ein kümmerliches Dasein fristen. Die vorliegende Ausgabe eines reizenden Kammermusikwerkes beweist jedoch zur Genüge, daß eine vorsichtige und verständnisvolle Auswahl sicher manche seiner Instrumentalwerke für die heutige Praxis retten könnte. Die drei Sätze des Notturnos folgen, etwa im Sinne des F. X. Richterschen Quartettstils, den besten kammermusikalischen Traditionen der Gleichberechtigung aller Instrumente. Man beachte den Pianoeinsatz der Solohörner im ersten Satz und die einprägsamen, ausgewogenen Solopartien der Flöte und aller Streicher! Mit den Serenaden der Zeit hat dieses Werk, dem zentralen „Ständchen“ (*Romanze*) zum Trotz, jedoch nur wenige Berührungspunkte; vor allem fehlen die dort so wichtigen Menuettsätze (die Einleitung spricht vom „*charakteristischen Serenadengemre*“). Die Sonatenform des ersten Satzes ist, wenn auch „en miniature“, wohl ausgewogen, mit einem voll ausgebildeten Seitenthema (T. 33–45). Ganz in Mozarts Nähe stehen sowohl die klangschöne *Romanze*, wie auch das „*caccia*“-Rondeau mit überraschenden „Versunken-

heitsepisoden“ (z. B. T. 6–8) und einem chromatischen „*Minore*“. Als Ganzheit ein wertvolles Werk, das zahlreiche Aufführungen verdient.

Die Partitur ist vom Hrsg. mit lobenswerter Akribie zusammengestellt, alle eigenen Zusätze sind durch Klammern gekennzeichnet und im Revisionsbericht wird auf die wenigen Abweichungen von der Vorlage aufmerksam gemacht. Die deutliche Hervorhebung der Zusätze des Hrsg., die seit dem 31. Band dieser Edition praktiziert wird, hebt die MAB in die Reihe auch wissenschaftlich durchweg korrekter Ausgaben. Nur den Übersetzungen der Einleitungen sollte noch eine größere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Im vorliegenden Band dürfte der „*Wiener-tschedische Klassizismus vom Typus Haydn und Mozarts*“ wohl ein Übersetzungsfehler sein, da sicherlich die „*böhmische Musik Wiener-klasischer Prägung*“ gemeint ist. Es dürfte auch kein Grund bestehen, den Komponisten in der deutschen Einleitung „*František Antonín*“ statt „*Franz Anton*“ zu nennen. Die Quellen- und Literaturhinweise sind, wie in allen Bänden, wohl fundiert und nützlich.

Camillo Schoenbaum, Dragör

František Xaver Brixl: Concerto Fa maggiore per Organo principale, 2 Corni, 2 Violini, Viola, Bassi e Cembalo. (Musica Antiqua Bohemica, vol. 26). Partitur hrsg. von Jiří Reinberger, Einleitung: Jan Ráček, Prag 1956.

Brixl (1732–1771), von dessen über 440 Kirchenwerken vieles auch außerhalb Böhmens bis in das 19. Jahrhundert hinein gespielt und gesungen wurde, war bisher als Komponist weltlicher Musik so gut wie unbekannt. Viel scheint nicht erhalten zu sein: 2 Sinfonien, Bläserdivertimenti, eine Klaviersuite, 5 Orgel-Cembalokonzerte, zwei Schulopern und einige Präludien und Fugen für Orgel (Auswahl in MAB Bd. 12). Zwei der Orgelkonzerte (G- und F-dur) hat B. Janáček (Lichtdruck, Höör/Schweden 1955) veröffentlicht, das F-dur-Konzert liegt nun auch in einer Neuausgabe der MAB vor. Während B. Janáček sich in seiner Ausgabe auf eine notengetreue Zusammenstellung der Partitur, ohne eigene Zusätze, beschränkt hat, dürfte die MAB-Ausgabe eine wohl nicht unerhebliche Bearbeitung darstellen. Auf einige Ergänzungen, Vereinheitlichungen und Korrekturen macht der Hrsg. im Revisionsbericht aufmerksam; andere, wesentlichere, hat er jedoch allem Anschein nach stillschweigend vorgenommen.

Eine Konstruktion ist vor allem die Cembalostimme, deren Baß ein Resultat der Zusammenziehung der Trommelbaßfiguren der Vorlage ist, was wohl der Aufführungspraxis der Zeit entspricht, hier jedoch überflüssig scheint. Die Generalbaßaussetzung entspricht übrigens nicht immer der (hier ausgelassenen) Bezifferung des Originals (z. B. 3. Satz, T. 3) und scheint in der Frage der Vorschläge eigene Wege zu gehen. So schreibt die Vorlage (1. Satz, T. 38—39) ausdrücklich (einzig mögliche) lange Vorschläge vor, die in der Cembalostimme der Ausgabe beibehalten, in den Violinstimmen jedoch zu kurzen korrigiert worden sind. Schwere wiegt jedoch, daß auch die Solostimme nicht unwesentlich „verbessert“ worden ist, z. T. wohl um den Brixischen Cembalosatz orgelmäßiger zu gestalten. So werden (z. B. 1. Satz, T. 61, 63 u. a.) mehrere Akkordschläge der linken Hand zu gehaltenen Akkorden zusammengezogen. Von solchen und ähnlichen Zusätzen und Veränderungen abgesehen, scheint das Notenbild jedoch notengetreu, und praktisch ist die Ausgabe durchaus brauchbar, allerdings in erster Reihe als Cembalokonzert.

Das Werk ist von musikalisch einfacher Faktur, technisch leicht spielbar, dabei wohlklingend und nicht uninteressant. Neben deutlichen Anklängen an die Konzerte Ph. E. Bachs (1. S. T. 91 ff.) und an die melodische Diktion der Mannheimer (1. Satz, 1. Viol., T. 16 ff.) schreibt Brix Abschnitte (z. B. im Adagio), die melodisch wie harmonisch den Werken des jungen Mozart nahestehen. Die in der böhmischen Musikgeschichtsschreibung verbreitete Annahme, daß Brix Werke dem böhmischen Mozartkult den Weg bereiteten, dürfte wohlbegründet sein. Der letzte Satz des Konzerts (Mannheimer Reminiszenzen T. 25 ff.) bewegt sich leider bedenklich an der Grenze des Naiv-Primitiven. Hier ist sowohl die Orgel, wie das vorgeschriebene „*Allegro assai*“ fehl am Platz. Diesen Einwänden zum Trotz ist Brix Werk jedoch eine Bereicherung der frühklassischen Konzertliteratur.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Josef Mysliveček: Tre Quintetti d'archi. Partitur und Stimmen, Hrsg. von V. Bělský, Einleitung: Jan Racek (Musica Antiqua Bohemica vol. 31), Prag 1957.

Viel Gewichtiges ist bereits über den Einfluß Myslivečeks auf das Mozartsche Werk geschrieben worden (vgl. u. a. A. Einstein, *Mozart*, Stockholm 1947), ohne daß umfangreichere Neuauflagen seiner Werke es er-

möglicht hätten, diesen Komponisten näher kennen zu lernen. Der C-Dur-Sinfonie (Wien, UE 1940) und den Violinkonzerten C (Klavierauszug Kuttenberg 1929) und F (Prag 1948) folgen nun als Werke größerer Besetzung die vorliegenden Quintette. Ihr musikalischer Wert ist bedeutend und läßt uns bedauern, daß Myslivečeks Quartette, Orchestertrios und Sinfonien von gleichem, oft noch höherem Rang, keinen Verleger finden können (der Rezensent hat in dieser Hinsicht einige vergebliche Versuche unternommen). Sätze wie das Allegro con spirito des ersten, das Largo des zweiten und der Kopfsatz des dritten Quintetts gehören zu den besten, die wir auf diesem Gebiet besitzen. Sie beweisen, daß Myslivečeks thematische Erfindung und Kompositionstechnik nur sekundär italienisch beeinflusst sind; das Primäre ist seine aus Quellen böhmischer Volksmusik gespeiste Musikalität, die dem Prager Müller in Italien Ruhm und Popularität sicherte. Aus der Verschmelzung böhmisch-volkstümlicher Elemente mit italienisch-buffonistischer Thematik ergibt sich die heitere, rhythmisch pikante Beschwingtheit seiner Schlußsätze, in denen er Mozart besonders nahe steht. Die vorliegende Ausgabe bedient sich als erster Band der MAB der auch wissenschaftlich einwandfreien Drucktechnik mit Einklammerung der Sätze des Hrsg. und ausführlichem Revisionsbericht.

Eine prinzipielle Frage ist allerdings, inwieweit diese Quintette als Kammermusik gedacht sind. Der Hrsg. schreibt darüber im Revisionsbericht: „Für die kammermusikalische Besetzung spricht die Bezeichnung ‚Quintett‘ und gewissermaßen auch die Besetzung mit zwei Bratschen, welche zur Zeit Myslivečeks nicht sehr üblich war.“ Das ist jedoch ein doppeltes Mißverständnis, denn 1. braucht der Titel nicht authentisch zu sein, 2. ist die Besetzung mit zwei Bratschen gerade für Myslivečeks Orchestermusik (auch in Opern) charakteristisch. Die hier abgedruckten Werke stammen wohl aus dem op. 2 (Boyer, Paris 1780?), das aber bereits 1762 bei Venier als „6 Sinfonie concertanti o sia quintetto (sic), op. 2“ angezeigt wurde (vgl. C. Johansson, *French Music Publishers' Catalogues*, Stockholm 1955). Die Verdopplung der Bratschen kennzeichnet sowohl die „6 Overtures . . . Napier, London“ (1775?) wie auch handschriftlich erhaltene Sinfonien (z. B. Sinfonia in G im Besitz des Rezensen-

ten). Schließlich ist der Satz der vorliegenden Quintette oft ausgesprochen orchestral mit nur seltenen Anflügen von kammermusikalischer Individualisierung der Stimmen. Im kompakten Klang eines Streichorchesters dürften die Werke auch am besten klingen.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Antonín Rejcha: Tre Quintetti per stromenti da fiato, Partitur (Musica Antiqua Bohemica vol. 33, hrsg. von R. Hertl und V. Smetáček, Einleitung: Jan Racek). Prag 1957 (e. 1958).

In der verlässlichen Revision durch praktische Musiker, die Mitglieder des Prager Bläserquintetts R. Hertl und V. Smetáček, erscheinen hier die Quintette op. 88/3, op. 91/9 und op. 91/11 in Partitur. Man könnte die Frage stellen, warum man als Vorlage nicht Jeannot & Cotelles Originalausgabe, sondern die spätere Ausgabe Simrocks (1819/20, nicht „in den dreißiger Jahren“, wie der Revisionsbericht meint, vgl. O. E. Deutsch, *Music Publishers' Numbers*, London 1946) benützt hat. Von diesem Einwand abgesehen, kann die Neuausgabe jedoch ohne Vorbehalt gutgeheißen werden, insbesondere, da sie in Partitur ein eingehendes Studium möglich macht. Die Qualität der Rejchaschen Quintette braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, sie ist zur Genüge bekannt. In ihnen steht er Beethoven nahe (vgl. z. B. das *Minuetto* des op. 88/3, insbesondere T. 132 ff.), hier zeigt er sich als Meister des so schwierigen Bläasersatzes in feiner klanglicher Ausgewogenheit. Die Werke sind mit viel Erfolg auf Konzerten (so durch das junge Prager Rejcha-Quintett) erprobt worden.

Camillo Schoenbaum, Dragör

Johannes Brahms: Trio für Pianoforte, Klarinette und Violoncello op. 114. Faksimile des Autographs und Werkbericht von Alfons Ott, verlegt bei Hans Schneider, Tutzing und München 1958.

Gerade zur 125. Wiederkehr des Geburtstages des Meisters erscheint diese schöne und wohlgelungene Faksimileausgabe. Ihre besondere Bedeutung liegt darin, daß statt Liedern und Klavierstücken hier zum ersten Male ein geschlossenes, umfangreiches Werk von Brahms in dieser Form vorgelegt wird. Ott findet bezeichnende Worte bei der Beschreibung der Handschrift, wenn er von ihrer „verhaltenen Sensibilität“, der „Frische des Schriftzuges“ spricht und die Formen der Schrift zum Inhalt der Sätze in Beziehung

setzt. Das dankenswert umfangreiche Vorwort berichtet weiter über die „Entstehung des Werkes“ an Hand des Brahms-Briefwechsels, wobei lehrreich ist, wie aus dem Interesse an der Kunst des Klarinetisten Mühlfeld Werke wie op. 114 und 115 entstanden sind. Dem Abschnitt „Die ersten Aufführungen“ sind die Porträtbilder von Hausmann, Joachim und Mühlfeld beigegeben. Das Kapitel „Das Kunstwerk“ gibt Äußerungen der Brahmsliteratur über das Werk wieder und fügt eine kurze Analyse an, unter Hervorhebung der allen Sätzen gemeinsamen Grundelemente. Zuletzt werden die Druckausgaben und Bearbeitungen aufgeführt, auch ein kurzer Vergleich zur Eigenschrift wird gegeben. Die Schilderung der „Handschrift“ bildet den Schluß der in Vorwort und Wiedergabe des Werks mustergültigen Ausgabe.

Hier sei sie benutzt, um leicht kontrollierbare Angaben über das Verhältnis von Eigenschrift und Originalausgabe zu gewinnen. Altmann hat die Frage des Titels seiner Abhandlung *Ist die Originalhandschrift oder der Erstdruck maßgebend?* (Allgemeine Musikzeitung 1940) apodiktisch beantwortet: „Sie müßte eigentlich längst zugunsten des vom Tonsetzer besorgten Erstdrucks entschieden sein.“ Besonders für Brahms belegt er seine Ansicht mit der Tatsache, daß dieser Stichfehler des Erstdrucks in seinem Handexemplar verbesserte. Dieses sei also maßgebend. Altmanns Anschauung ist seinerzeit derart durchgedrungen, daß die kritische Gesamtausgabe der Brahmschen Werke z. T. auf erreichbare Eigenschriften verzichtet, sie z. T. ganz am Rande berücksichtigt. In meinem Aufsatz *Notation und Herausgabe bei einigen Werken von W. A. Mozart, Fr. Schubert und J. Brahms* (Festschrift Schmidt-Görg, Bonn 1957) habe ich nach Photokopien der Cellosolnate op. 99 einige Beispiele namhaft gemacht, in denen die Eigenschrift bessere und ursprünglichere Lesarten gibt, in denen die Unterschiede der Originalausgabe kaum auf ein Eingreifen von Brahms zurückzuführen sind, sondern Abschreiber und Stecher zur Last fallen. Beschäftigt man sich mit diesen Problemen, so zeigt sich bei fast allen Komponisten, daß bei Korrekturen im wesentlichen auf die Noten geachtet wird. Daher verbessert Brahms im Handexemplar im wesentlichen nur derartige Fehler. Es sei auch darauf hingewiesen, wie verschwindend gering die Zahl der Schreibfehler in den Handschriften unserer großen Meister ist. Wenn Brahms in op. 114, Satz I, Takt 125,

Klavier rechts das  $c^2$  ohne Auflösungszeichen schreibt, so ist das nach den Regeln der Notation trotz des Kreuzes vor  $c^1$  auch nicht nötig. Daß er es als Vorsichtszeichen später im Handexemplar hinzusetzte, mag aus der Aufführungspraxis gekommen sein. Korrekturen betreffen selten Zeichen der Phrasierung und der Dynamik. Bei der Schnelligkeit des Korrekturlesens, das ja kaum in einem minutiösen Vergleich, sondern in einem Überblicken bestanden hat, werden diese Zeichen viel weniger scharf lokalisiert als bei der Niederschrift, wo die Klangvorstellungen bis ins Kleinste in die Schrift übergehen.

Meines Erachtens ist es nicht schwer, zwischen Stellen zu unterscheiden, in denen der Komponist beim Druck bewußt geändert, und solchen, wo er Abweichungen des Abschreibers und Stechers übersehen, vielleicht sie auch in dem Augenblick nicht für wichtig genommen hat. Für den Interpreten aber sind sie es; denn wie der Komponist im Augenblick der Niederschrift, so muß er beim Spielen in engstem Einvernehmen mit den Eigenheiten des Werks stehen; das kann er aber nur der Notation entnehmen. Zu der ersten Gruppe von Veränderungen gehört die Hinzufügung eines Taktes am Ende des 1. Satzes. Ihr Grund liegt wohl darin, daß Brahms im letzten Takt noch einmal das subdominante  $f$  in der Klarinette erklingen lassen wollte. Weder Ott noch Gal in der Gesamtausgabe erwähnen einen Unterschied in Satz I, Takt 170. Die Takte 64, 170 und 195 haben gleiche Struktur, im dritten Fall mit anderer Fortsetzung. In der Handschrift sind die Führungen der linken Hand in 170 und 195 gleich, gering unterschieden von 64. Im Druck entsprechen sich 64 und 170. Das stimmt auch besser mit der Großform des Satzes überein und ist wohl sicher eine Änderung von Brahms.

Recht zahlreich dagegen sind die Verschiedenheiten in den Bezeichnungen. Ich stelle die wesentlichen aus dem 1. Satz zusammen. In der Handschrift stimmt die Bindung in T. 3 der Cellostimme mit der Klarinette in T. 9 und 11 überein. Im Druck ist sie in T. 3 geändert, wie sie die Handschrift in T. 85 bringt. Hier ist aber auch die Dynamik anders. Ich halte die Lesart des Druckes für eine Angleichung, die kaum von Brahms herrührt. Noch weniger dürften die folgenden auf ihn zurückgehen. In T. 15 ist in der Eigenschrift die Achtfigur der Klarinette an die vorhergehende Note angebinden, wie im Cello, T. 17; der Druck aber trennt. Auch

die Ergänzung des Legatobogens der Klarinettenstimme in T. 27 ist mir fraglich. Dagegen dürfte die Ergänzung des Bogens in der Cellostimme, T. 33, entsprechend der Klarinette sinngemäß sein. In T. 60 ist die Anschwellgabel im Druck zu kurz, in T. 64 die Abschwelliggabel; ebenso in T. 70, T. 141 der Klarinettenstimme, in T. 193 die Anschwellgabel in Klarinette und Cello. Im letzten Beispiel spielt der Platzmangel im Druck eine Rolle. In T. 67 fehlt in der linken Klavierhand ein  $p$ , in T. 120 ein  $sf$ , was gemäß Takt 119 sicher übersehen worden ist. In T. 171–172 fehlt in der linken Klavierhand der Legatobogen. In T. 123–124 wird durch andere Anordnung der Notenbalken das überaus anschauliche und ganzheitliche Bild der Handschrift zerstört.

Aus den folgenden Sätzen sei nur noch ein besonders bezeichnendes Beispiel genannt, schon deshalb, weil es mir beim Durchspielen der Gesamtausgabe als verdächtig auffiel, ehe sich das im Vergleich mit der Handschrift bestätigte. Es handelt sich um die Akzente der melodiewichtigen Terzen der T. 172–178 des letzten Satzes. Die Gesamtausgabe, die dem Handexemplar folgt, hat in T. 172 den Akzent oberhalb des unteren Systems, in T. 173 und 174 unterhalb bei der wiederholten Baßnote; in T. 176–178 stehen Akzente über dem oberen und unter dem unteren System, hier wieder bei den wiederholten Baßnoten. Das Wesentliche für Brahms lag aber in der Hervorhebung der fallenden Terzen, wie die Handschrift eindeutig zeigt: in T. 172–174 stehen die Akzente immer oberhalb des unteren Systems, in T. 176–178 nur zwischen den Systemen. Sie beziehen sich eindeutig nur auf die Terzen, nicht auf die Baßtöne.

Das scheint mir ein eindringliches Beispiel dafür zu sein, wie eng der Komponist bei der Niederschrift eines Werks mit dem Klang und der inneren Struktur verbunden ist. Bei der Korrektur kann solch ein Verhältnis nicht wiedergewonnen werden, höchstens bei sehr scharfem Vergleich Note für Note. Ich bin nicht der Ansicht von Gal, dem Hrsg. des Trios in der Gesamtausgabe, der keine von allen diesen Stellen anführt, sondern sagt: „Der Vergleich der Originalhandschrift ergab nichts von Belang für die Revision.“

Für die Arbeit bei wissenschaftlichen Neuausgaben, für den Interpreten, der die Absichten des Komponisten erkennen will, für den Liebhaber von Handschriften gibt diese schöne Neuausgabe mannigfaltige Belehrung und Freuden.

Paul Mies, Köln

Nikolai Rimsky-Korsakov: Two Duets for two horns. 2 Bl.

Canzonetta for two clarinets. Tarantella. 2 Bl.

Notturmo for four horns. 6 Bl. Alle. London 1958, Verlag Musica rara.

Bei diesen Stücken handelt es sich um ungedruckte Arbeiten aus dem Besitz der Staatsbibliothek Schedrin; ihre Entstehungszeit wird vom Hrsg. Gnesin in die 1880er Jahre gesetzt, als Rimsky-Korsakov an der Hofakademie für Gesang lehrte. Von den zwei Duetten für F-Hörner zeigt das zweite einige originelle satztechnische Züge.

Ebenfalls für Lehrzwecke bestimmt waren wohl die beiden Klarinettenduos im  $\frac{6}{8}$ -Takt, von denen die Tarantella (in *g*is!) harmonische Besonderheiten aufweist.

Am wertvollsten ist das leicht tristanisierende Notturmo im Barkarolenton, das aus zwei einander ergänzenden Handschriften zusammengestellt ist. Reinhold Sietz, Köln

### Mitteilungen

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zu der Mitgliederversammlung einzuladen, die am Sonntag, dem 13. September 1959, 16 Uhr, im Auditorium maximum der Hochschule für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften in Nürnberg stattfindet. Gleichzeitig mache ich darauf aufmerksam, daß in Verbindung mit der Mitgliederversammlung mehrere wissenschaftliche, künstlerische und gesellschaftliche Veranstaltungen durchgeführt werden, die am Samstag, dem 12. September, 17 Uhr, beginnen und am Montag, dem 14. September, abends enden. Das genauere Programm, sowie die Tagesordnung der Mitgliederversammlung sind den Mitgliedern durch besondere Drucksache mitgeteilt worden. Blume

In der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes in Saarbrücken hat sich im Mai 1959 Dr. Walter Salmen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Der fahrende Musiker im spätmittelalterlichen Europa*.

Die Kommission „Rundfunk und Schallplatte“ (Vorsitz Dr. H. Reinecke, Hamburg) ist um folgende Mitglieder erweitert worden: Dr. Dagmar Droysen, Hamburg, und Dr. Hans Sandig, Leipzig. Innerhalb der Kommission ist eine „Arbeitsgemeinschaft

Rundfunk und Schallplatte“ ins Leben gerufen worden, die aus den Hamburger Mitgliedern der Kommission besteht und die Aufgabe hat, eine gewisse Kontinuität der Tätigkeit dieser Kommission aufrechtzuerhalten.

The World of Music, das Organ des Internationalen Musikrates, erscheint jetzt in erweiterter Form (französisch, englisch, deutsch) als internationale Musikzeitschrift im Bärenreiter-Verlag.

Die Briefe Wilhelm Furtwänglers sollen jetzt gesammelt und in Auswahl herausgegeben werden. Frau Elisabeth Furtwängler bittet deshalb, die im privaten oder öffentlichen Besitz befindlichen Briefe des Meisters im Original oder in Abschrift oder Photokopie an den

Verlag F. A. Brockhaus, Wiesbaden,

Postfach 261

einzusenden. Originalbriefe werden nach Abschriftnahme in kürzester Frist an die Einsender zurückgegeben.

### Berichtigung

Zu meinem Artikel *Rätsel um einen Beethoven-Brief* (Die Musikforschung Heft 1 d. J.) schreibt mir Donald W. MacArdle, der Brief enthalte noch ein weiteres Rätsel, nämlich wie er im Jahre 1820 geschrieben sein könne, als die Neunte Symphonie noch gar nicht existierte.

Hier liegt jedoch ein Versehen vor, dessen ich mich schuldig bekennen muß; die Jahreszahl 1820 ist ein Schreibfehler in meiner Maschinenschrift. Der Brief ist — deutlich lesbar und auch in der Umschrift im Gemabuch „Musik und Dichtung“ richtig gelesen — 1826 datiert, in dem Jahr, in dem Schott die Partitur der Neunten Symphonie herausbrachte. Ludwig Misch

### Drittes Preisausschreiben

Hierdurch teile ich mit, daß die Jury für das Dritte Preisausschreiben „Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik“ ihre Prüfung bis zum 31. März 1959 abgeschlossen hat. Von den beiden eingegangenen Arbeiten konnte diejenige von Dr. Hubert Unverricht mit dem zweiten Preis ausgezeichnet werden. Der anderen eingereichten Arbeit hat die Jury keinen Preis zuerkannt. Die Entscheidung des Preisrichterkollegiums ist bindend und unanfechtbar. Blume