

## Zur Geschichte der Synkope \*

VON CARL DAHLHAUS, GÖTTINGEN

Eine Synkope entsteht nach H. Riemann<sup>1</sup>, wenn „ein leichter Zeitwert mit dem folgenden schweren in eine Note zusammengezogen wird“, und nach Th. Wieh-mayer<sup>2</sup>, wenn „ein unbetonter Wert in den nächsten betonten hinübergebunden wird, wodurch der Akzent des letzteren an den ersteren übergeht.“ Eine Synkope ist also eine Zusammenziehung oder, nach älterem Sprachgebrauch, eine Ligatur — der Name „Synkope“ aber bedeutet Zerschneiden, Zerteilen. Auch wird erst seit dem 17. Jahrhundert die Rhythmik der Kunstmusik durch den Akzent oder Schwerpunkt bestimmt; Synkopen aber gab es dem Namen wie der Sache nach schon Jahrhunderte früher. So dürfte es nicht überflüssig sein, nach der Bedeutung der Synkope vor dem 17. Jahrhundert zu fragen.

Die frühesten Definitionen der Synkope im 14. Jahrhundert erklären sie als Zerschneidung einer Perfektion, einer dreizeitigen Brevis oder Semibrevis, in zwei oder auch drei Teile, die durch andere Perfektionen voneinander getrennt werden. „*Sincopa est diviso cuiuscunque figurae ad partes separatas, quae ad invicem reducuntur perfectionem numerando*“<sup>3</sup>. „Synkopiert“ sind also, im Gegensatz zu unserem Sprachgebrauch, nicht die mittleren, längeren Werte, sondern die kürzeren am Anfang und Ende; sie, die „*partes separatae*“ einer zerschnittenen Perfektion — nicht aber die mittleren Perfektionen — verstoßen gegen die rhythmische Ordnung; und die längeren Werte, die uns als Synkopen „gegen den Takt“ erscheinen, galten im 14. Jahrhundert als versetzte, antezipierte oder verzögerte „Takte“. Wenn zwei Minimen von der ergänzenden dritten durch dreizeitige Semibreven getrennt sind, bewirkt die Synkope eine Antezipation (Beispiel 1a); ist dagegen eine Minima am Anfang von zwei Minimen am Ende abgespalten, so bedeutet sie eine Verzögerung<sup>4</sup> (Beispiel 1b). Aber ist die Erklärung der Synkope als Zerschneidung einer Perfektion — statt als Kontraktion eines leichten und eines schweren Zeitwertes — eine andere Theorie der gleichen Sache oder die Theorie einer anderen Sache? Synkopen in unserem Sinne entstehen im 14. Jahrhundert nicht nur durch Synkopation, sondern auch durch Mensurkombinationen und durch Imperfektion oder Koloration, so z. B., wenn drei zweizeitige Semibreven (Tempus perfectum cum prolatione minori) gegen zwei dreizeitige (Tempus imperfectum cum prolatione maiori) gesetzt werden; wenn eine sechszeitige Brevis durch eine Minima am Anfang und eine Minima am Ende imperfiziert, also auf eine vierzeitige Brevis reduziert wird (Imperfectio ad partes); oder wenn im Tempus imperfectum cum

\* Notenbeispiele am Schluß des Artikels, S. 391.

<sup>1</sup> *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. 88

<sup>2</sup> *Musikalische Formenlehre*, Magdeburg 1927, S. 8

<sup>3</sup> *Ars perfecta* (Philipp de Vitry?), (Cousse-maker, *Scriptores* [im folgenden als CS zitiert] III 34)

<sup>4</sup> Im „*Liber musicalium*“ (CS III 48) wird der zweite Fall beschrieben: Die mittleren, längeren Werte sollen zögernd gesungen werden, da sie durch die Minima am Anfang verzögert seien — „*de-bent cantari tardando, quia tardantur per minimam praecedentem*“. H. Riemann meinte, die Stelle verrate „die Ahnung des wahren Sachverhalts, nämlich der Retardation, Vorhaltung der Konsonanz durch die vorausgehende Dissonanz“ (*Geschichte der Musiktheorie*, 2. Auflage, Leipzig 1920, S. 295). Doch sagt der „*Liber musicalium*“ nicht, daß die mittlere Semibrevis, als Synkope in unserem Sinne, die Konsonanz verzögere, sondern umgekehrt, daß die mittlere Semibrevis, als Anfang einer Perfektion, durch die vereinzelt, abgeschnittene Minima verzögert werde.

prolatione maiori zwischen einer Minima und einer dreizeitigen Semibrevis zwei kolorierte, vierzeitige Breven stehen<sup>5</sup>. Der Synkopenbegriff des 14. Jahrhunderts hat aber nicht nur einen anderen Inhalt und einen engeren Umfang als der moderne, sondern man könnte sogar zweifeln, ob die Synkopation überhaupt ein rhythmisches oder nur ein Notationsproblem war. Die Beschränkung auf dreizeitige Werte — „*partes separatae, quae ad invicem reducuntur perfectionem numerando*“ — ist durch kein rhythmisches Prinzip begründet; denn warum sollte die Zerschneidung einer zweizeitigen Semibrevis eine andere rhythmische Wirkung haben als die Zerschneidung einer dreizeitigen? Im Unterschied zur Synkopation eines zweizeitigen Wertes ist aber die Synkopation eines dreizeitigen ein Notationsproblem: Der Punctus syncopationis oder reductionis, der die Minima am Anfang einer Synkopation isoliert und die Imperfektion einer folgenden Semibrevis oder die Alteration einer folgenden Minima verhindert, ist einerseits in zweizeitigen Mensuren überflüssig und andererseits ein Sonderfall im System der Punkte, weil er den Zusammenschluß der Notenwerte zu Perfektionen nicht reguliert, sondern stört. Man könnte meinen, er sei als Punctus divisionis zu verstehen, weil er die Minima von den folgenden Werten trennt; doch bezeichnet der Ausdruck „*divisio*“ in der Mensuraltheorie des 14. Jahrhunderts nicht nur die Zäsur, sondern auch das durch die Zäsur Abgegrenzte, das Tempus oder die Prolation als *divisio binaria, ternaria, quaternaria* oder *senaria*; der Punctus syncopationis aber schließt ein Tempus oder eine Prolation nicht ab, sondern zerschneidet sie gerade<sup>6</sup>. Der Sinn der Frage, ob die Synkopation ein rhythmisches oder nur ein Notationsproblem gewesen sei, wird allerdings erst klar, wenn wir den Begriff der zeitmessenden, mensuralen Rhythmik, die als Gegensatz zur modernen Taktrhythmik verstanden wird, zu differenzieren versuchen. Notenwerte, die bloße „*Zeitquanten darstellen, zwischen denen es keine Übergänge gibt*“<sup>7</sup>, sind entweder nur aufeinander bezogen, oder sie bilden Gruppen, die auch ohne Anfangsakzent oder -schwerpunkt als rhythmische Einheiten wirken, vergleichbar einem Vers der quantifizierenden Rhythmik, der kein Akzentschema ausfüllt und dennoch als geschlossene Zeile aufgefaßt wird. Solche Gruppen oder rhythmischen Einheiten scheinen die Tempora und Prolationen, die zwei- oder dreizeitigen Breven und Semibreven des 14. Jahrhunderts gewesen zu sein. Bezeichnet man sie anachronistisch als „Takte“, so bewirkte die Synkopation eine „Taktverschiebung“. Die Interpretation der Synkope als „Taktverschiebung“, als Antezipation oder Verzögerung der mittleren Perfektionen, wäre allerdings brüchig, wenn nur die Zer-

<sup>5</sup> Die Koloration — die Ersetzung dreizeitiger Semibreven durch zweizeitige in der Prolatio maior oder umgekehrt die Ersetzung zweizeitiger Semibreven durch dreizeitige in der Prolatio minor — kann mit einer Synkopation verbunden sein; während sie aber nach unseren Begriffen immer Synkopen zur Folge hat, entstehen nach der Theorie des 14. Jahrhunderts Synkopen nur dann, wenn kolorierte Werte, die zusammen eine Perfektion bilden, durch andere Werte voneinander getrennt sind. — Erst Sebald Heyden (*De arte canendi*, 1540, S. 109) bezeichnet den Wechsel dreizeitiger Breven mit geschwärzten zweizeitigen, der im 14. Jahrhundert unter den Begriff der Koloration gefallen wäre, als „*sesquialtera syncopata*“.

<sup>6</sup> Der Punctus divisionis ist nicht der Oberbegriff für den Punctus perfectionis, imperfectionis und alterationis, wie W. Apel meint (*The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge Massachusetts 1949, S. 116); denn einerseits galten nach der italienischen Tradition des 14. Jahrhunderts auch zweizeitige Mensuren als divisiones; und andererseits ist z. B. ein Punctus perfectionis, der im Tempus perfectum eine Brevis perfiziert, die einer einzelnen Semibrevis folgt, kein Punctus divisionis, weil die dreizeitige Brevis die *divisio*, das Tempus überschneidet.

<sup>7</sup> W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung*; Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Jahrgang 1954 Nr. 13, Wiesbaden 1955, S. 8.

schneidung dreizeitiger Werte unter den Synkopenbegriff gefallen wäre; und man könnte sich auf die Ausschließung der zweizeitigen Werte berufen, um zu behaupten, die verschiedenen Mensuren seien keine rhythmischen Einheiten, sondern bloße Mittel der Notation von Zeitwerten, und das Theorem von der Zerschneidung einer Perfektion sei in einer mensuralen Rhythmik mit nur aufeinander bezogenen Zeitwerten nichts anderes als eine Konstruktion, um den problematischen *Punctus syncopationis* zu erklären. Doch deutet schon Johannes de Muris an<sup>8</sup>, daß nicht nur perfekte, sondern auch imperfekte Notenwerte synkopiert, zerschnitten werden können, und die Synkopendefinitionen des 15. Jahrhunderts lassen die Einschränkung „*perfectionem numerando*“ fallen.

Tempus und Prolation verloren im 15. Jahrhundert den Charakter fester rhythmischer Einheiten; eine Folge von Zeitwerten wie in Beispiel 2 entspricht nur im äußeren Bild, aber nicht in der rhythmischen Bedeutung einer Synkopation des 14. Jahrhunderts: Die Minima des ersten Tempus fordert keine Ergänzung zur Semibrevis wie die abgespaltenen Minimen des 14. Jahrhunderts; sie kann nicht auf die zweite Minima des dritten Tempus bezogen werden, denn die erste Minima des dritten Tempus ist sowohl Schluß der zweiten als auch Anfang der dritten Breviseinheit. Doch wurde im 15. und noch im 16. Jahrhundert die Synkopendefinition des 14. Jahrhunderts tradiert<sup>9</sup>. Andererseits bezeichnet schon Guilelmus Monachus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die mittleren, längeren Werte der Synkopation als synkopierend (und nicht die kürzeren Werte am Anfang und Ende als synkopiert): „*Circa cognitionem syncoparum. Nota quod si cantus firmus . . . ascendat . . . gradatim, tunc debemus facere (syncopas) per tertiam bassam et quartam, quod idem est dicere: per sextam et quintam altas et hoc est verum ascendendo. Descendendo vero debemus syncopare per tertiam bassam et secundam quod est dicere: per sextam et septimam, ita quod penultima sit sexta veniendo postea ad unisonum quod idem est quam octava*“<sup>10</sup>. Wenn der cantus firmus aufsteigt, bildet die Gegenstimme synkopierend die Unterterz oder Sexte und die Unterquart oder Quinte zum cantus firmus (Beispiel 3a); und wenn der cantus firmus absteigt, bildet die Gegenstimme synkopierend die Unterterz oder Sexte und die Untersekunde oder Septime zum cantus firmus (Beispiel 3b). Die Formulierungen „*facere syncopas per tertiam bassam et quartam*“ und „*syncopare per sextam et septimam*“ sind nur verständlich, wenn man die Worte „Synkope“ und „Synkopieren“ auf die mittleren, längeren Werte bezieht, deren erste Hälfte konsonieren muß (Terz oder Sexte) und deren zweite dissonieren darf (Quart oder Septime). Johannes Cochläus<sup>11</sup> bemüht sich unverkennbar um eine ausgleichende, vermittelnde Definition und Beschreibung der Synkope, die der überlieferten Theorie und der veränderten Wirklichkeit gerecht werden soll. Er beschränkt den Begriff auf die Teilung zweizeitiger Werte („*reductio unius notulae*

<sup>8</sup> *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*, CS III 46; nach W. Apel, a. a. O., S. 395.

<sup>9</sup> Tinctoris, CS IV 188; Gafurius, *Practica musica*, 1496, lib. II cap. 15; Cochläus, *Tetrachordum Musices*, 1512, lib. IV cap. 9; Hermann Finck, *Practica musica*, 1556, fol. G 2; Ambrosius Wilphlingseder, *Erotemata musicae practicae*, 1563, lib. II cap. 12. — Das Wort „*syncopatio*“ wurde auch für die Diminution der Mensuren gebraucht: Nicolaus Wollik, *Opus aureum*, 1501, lib. III cap. 3; Ornitoparch, *Musicae activae micrologus*, 1517, lib. II cap. 8.

<sup>10</sup> CS III 306.

<sup>11</sup> *Tetrachordum Musices*, 1512, lib. IV cap. 9.

ad aequalem“), läßt aber, im Unterschied zur moderneren Auffassung eines Tinc-toris<sup>12</sup>, nur die Synkopenkette, nicht schon die einzelne Synkope in unserem Sinne als Synkopation gelten („per plures ac maiores figuras proceditur“). Daß die klei-neren Werte am Anfang und Ende zusammengezählt werden sollen („notulae con-numerandae“), besagt nur, daß sie gegenüber den längeren mittleren Werten auf die Hälfte verkürzt sind („diminutio numerositatis“), nicht aber, daß eine rhyth-mische Einheit, das Tempus oder die Prolation, zerschnitten wäre. Denn das Maß des Rhythmus ist nicht die Mensur, sondern der Tactus: Die größeren, mittleren Werte der Synkopation werden als Widerspruch gegen den Tactus („contra tactum“) empfunden. „Quid est syncopatio? Est reductio unius notulae ultra maiores ad aequalem cui connumeratur. Fit enim, quando per plures ac maiores figuras proceditur, sub diminuta connumerandarum notularum numerositate, contra tactum maioribus inter connumerandas notulis dispositis.“ Mit der drastischen Deutlichkeit des praktischen Musikers beschreibt Sebald Heyden die Synkopation als ein Sich-Widersetzen gegen den Tactus, gleichsam als rhyth-mischen Querstand<sup>13</sup>. Aber erst Nicola Vicentino zog die Konsequenz, daß die Verbindung eines leichten Zeitwertes mit dem folgenden schweren das Prinzip der Synkope sei. „La sincopa sara questa: che ogni volta una nota pigliera e legara la metà di due note allora la prima metà sara della seconda metà della prima nota e l'altra metà sara della prima metà della seconda nota“<sup>14</sup>. Die Er-klärung, daß eine Synkope entstehe, wenn zwei Noten geteilt und der zweite Teil der ersten Note mit dem ersten Teil der zweiten zusammengezogen werde, gibt dem Begriff seinen modernen Inhalt; und wenn H. Riemann meint<sup>15</sup>, der Name der Synkope weise „nachdrücklich darauf hin, daß die Zusammenziehungen dieser Kategorie nicht in gleichem Maße höhere Einheitswerte ergeben, sondern vielmehr neben der Wirkung der Zusammenziehung diejenige der Zerteilung anderer Einheiten . . . im Bewußtsein erhalten“ bleibe, so verfehlt er zwar den ursprünglichen musikalischen Sinn des Wortes, trifft aber die Umdeutung des Terminus durch Vicentino. Eine Zusammenfassung der Synkopentheorien des 16. Jahrhunderts ver-suchte Fredericus Beurhusius in seinen wenig beachteten *Erotematum musicae libri duo*<sup>16</sup>. Bei der Synkopation werden dem gleichmäßigen, zweizeitigen Semibreven-tactus dreizeitige, aus Semibrevis und Minima zusammengesetzte Notengruppen entgegengestellt: „Syncope hic solet attingi: quae est, cum minores notae contra maiores sub aequali tactu inaequaliter canendo efferuntur“<sup>17</sup>. Die mittleren, größeren Werte werden in Gedanken zerlegt; sie haben Teil an zwei Tactuseinhei-ten. „Et notae maiores dividendo quasi scinduntur, ut pars prior antecedenti, altera consequenti adiungatur.“ Beim Singen aber muß man nicht nur die synko-pierenden Noten in der Vorstellung teilen, sondern auch, nach Sebald Heydens Vorschrift, dem Tactus widerstehen. „Canendo autem quasi divisione ad tactum

<sup>12</sup> Diffinitorium, CS IV 188: „Syncopa est alicuius notae interposita maiore per partes divisio.“

<sup>13</sup> De arte canendi, 1540, S. 109: „Syncopatio vulgo dicitur, quoties semibrevium notularum quantitas, aequabilitati tactuum, aliquandiu quasi obstrepat, et contra venit. De eo dissidio nos ita breviter praecipimus: Ut canens, tactuum aequabilitati, de notularum quantitate nihil concedat, sed fortiter in discrepando pergat, donec ipsae notulae sese cum tactu reconcilient.“

<sup>14</sup> L'antica musica ridotta alla moderna prattica, 1555, fol. 29v.

<sup>15</sup> System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 88.

<sup>16</sup> 1580, lib. I cap. 12.

<sup>17</sup> Der Satz stammt von Lucas Lossius. *Erotemata musicae practicae*, 1563, lib. II cap. 9.

*sunt coaptandae, quae quasi fortiter obsistendo continuandae, donec rursus tactus aequaliter in notas cadat.*“

Von der Synkopensdissonanz sagt Guilelmus Monachus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, daß sie die Schönheit der folgenden Konsonanz erhöhe und beleuchte („*dat dulcedinem*“); die Erklärung bedeutet allerdings nicht, daß die Dissonanz ein „*primäres Phänomen*“<sup>18</sup> und der zweite Teil der synkopierenden Note ein betonter Vorhalt sei. „*Octava regula talis est, quod quamquam posuerimus duodecim consonantias tam perfectas quam imperfectas, tam simplices quam compositas, non obstante, secundum usum modernorum, consonantie dissonantes*<sup>19</sup> *aliquoties nobis serviunt, sicut dissonantia secunde dat dulcedinem tertie basse; dissonantia vero septime dat dulcedinem sexte; dissonantia quarte dat dulcedinem tertie alte et illa tertia dat dulcedinem quinte et hoc secundum usum modernorum*“<sup>20</sup>. Schwer zu verstehen ist der Satz „*Et illa tertia dat dulcedinem quinte*“. H. Riemann<sup>21</sup> korrigierte: „*Et illa (dissonantia) tritoni dat dulcedinem quinte*“; doch ist die Auflösung einer übermäßigen Quarte in die Quinte wenn nicht unmöglich, so doch ungewöhnlich, die Textänderung also von geringem Wert. K. Jeppesen<sup>22</sup> zitiert, um die Stelle zu erklären, aus dem Traktat des Guilelmus ein Notenbeispiel, in dem „*die synkopierte Oberquarte der Mittelstimme in eine Terz aufgelöst (wird), der des weiteren eine Quinte nachfolgt*“ (Beispiel 4a). Die Stimmkreuzung ist allerdings verwirrend, und einfacher wäre die Folge von synkopierender Quarte, Terz und Quinte in der Fauxbourdonkadenz (Beispiel 4b). — Tinctoris beschreibt<sup>23</sup>, wie durch eine synkopierende Gegenstimme die reguläre Folge Konsonanz-Dissonanz im cantus firmus zu Dissonanz-Konsonanz umgekehrt wird. „*Imo si tam in prolatione maiori quam in minori per plures minimas vel ultra hoc in prolatione minori per plures semibreves fiat descensus in aliquam perfectionem*<sup>24</sup>, *discordantia super primam etiam partem cuiuslibet earum synkopando frequentissime admittitur.*“ Der Satz bezieht sich nicht auf die synkopierende, sondern auf die nicht synkopierende Stimme, denn nur in der nicht synkopierenden Stimme dissoniert die erste Hälfte der Noten, in der synkopierenden dagegen die zweite. — Glarean definiert die Synkope im Sinne des 14. Jahrhunderts: „*Syncopen vocant, quoties notulae minores per maiores separatae ad sese invicem reducuntur*“; und die Synkopensdissonanz empfindet er als fast unmerklich: „*Nostra vero aetate . . . tonus ex consonantiarum numero excidit, nec admittitur nisi in Syncopis ut vocant (nam id novae rei novum est nomen) ubi tamen non auditur*“<sup>25</sup>. Gilt also der längere mittlere Wert der Synkopation noch als „*versetzter Tactus*“,

18 K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 201.

19 Der Ausdruck „*consonantiae dissonantes*“ bedeutet entweder „dissonante Zusammenklänge“ oder er besagt, daß die Dissonanzen der Synkope an der Stelle von Konsonanzen stehen.

20 CS III 291; G. Reaney zweifelt, ob die Synkopensdissonanz oder der freie Vorhalt gemeint sei: „*Guilelmus does not mention, whether these evident displacements were suspensions or appoggiaturas*“ (*Fourteenth Century Harmony, Musica disciplina VII* 1953, S. 142). Doch betont Guilelmus, daß er den „*usus modernorum*“ beschreibe, und der freie Vorhalt wurde, im Unterschied zum 14. Jahrhundert, im 15. kaum mehr gebraucht, so daß wir an Synkopensdissonanzen denken müssen. Den Ausdruck Synkope vermeidet Guilelmus, weil nach seiner Terminologie, die mit der vorherrschenden seiner Zeit übereinstimmt, nur Synkopenketten unter den Begriff fallen (vgl. CS III 306).

21 *Geschichte der Musiktheorie*, S. 297.

22 a. a. O., S. 203.

23 *Liber de arte contrapuncti*, 1477, CS IV 135.

24 Der Ausdruck „*perfectio*“ bezeichnet die vollkommene Konsonanz der Kadenz.

25 *Dodecachordon*. 1547, S. 213 und S. 25; nach H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 363.

nicht als Zusammenziehung einer leichten und einer schweren Zeit, sondern als Antezipation der schweren Zeit, so daß die „nicht hörbare“ Synkopensdissonanz keinen Verstoß gegen die franconische Konsonanzregel<sup>26</sup> bedeutet? Charakteristisch für die geringe Festigkeit und die Mehrdeutigkeit der Tactusordnung im 15. Jahrhundert scheint ein Beispiel aus Dufays *Sanctus papale* zu sein, das Jeppesen zitiert<sup>27</sup> (Beispiel 5). Die Synkope der Unterstimmen ist irregulär, weil die Dissonanz auf die erste Hälfte und die Konsonanz auf die zweite Hälfte der Semibrevis fällt; denn eine Synkope ist irregulär, wenn die Dissonanz nach dem franconischen Gesetz regulär ist. Doch könnte man, da die Stimmen kadenzieren und eine Kadenz auf „leichter Zeit“ ungewöhnlich ist, im Zweifel sein, ob überhaupt die Unterstimmen synkopieren oder die Oberstimme; und versetzt man — in Gedanken, nicht als Dirigent — den Tactus, so ist die Synkope regulär. Kann man aber eine irreguläre Synkope als reguläre hören, so kann man auch umgekehrt die leichte Zeit der regulären Synkope mit der schweren vertauschen, oder genauer: den Unterschied suspendieren; und es scheint also, daß man die Frage, ob in der Synkopation der Tactus regulär und die Dissonanz irregulär oder umgekehrt der Tactus irregulär und die Dissonanz regulär ist, weder entscheiden kann noch soll. Nach Riemann<sup>28</sup> ist „für die packende Wirkung der Synkope die Vorwärtsbeziehung der leichten Zeiteile erste Voraussetzung. Die in Ligaturketten so häufig fortgesetzte Dissonanzauflösung der synkopierten Töne auf die leichte Zeit erzwingt zwar deren Rückwärtsbeziehung; aber gerade dieses Erzwingen geht gänzlich verloren, wenn ohnehin die Rückwärtsbeziehung stattfindet“. Die Norm, von der die Synkopensdissonanz abweicht, bildet also eine Dissonanz auf leichter Zeit, die zur Konsonanz auf der folgenden schweren Zeit hinführt; der Tendenz oder „Strebung“ der Dissonanz zur Konsonanz entspricht — nach dem Dogma vom auftaktigen Rhythmus — eine Tendenz des leichten Zeitwertes zum schweren. Doch ist die Dissonanz des 16. Jahrhunderts nicht primär auf die folgende Konsonanz bezogen, sondern bildet einen Übergang zwischen zwei Konsonanzen; sie bedeutet keine Spannung, die durch die Konsonanz aufgelöst würde, sondern eine reizvolle oder auch störende Unterbrechung, ein negatives Moment gegenüber dem affirmativen der Konsonanz. Solange sich der Tactus des 15. und 16. Jahrhunderts noch nicht zum Taktakzent des 17. verfestigt hatte, wirkte die Synkopensdissonanz als Übergangsdissonanz kaum anders als die Durchgangsdissonanz. Wenn Zarlino schreibt<sup>29</sup>: „... nel cantar la Semibreve sincopata si tiene salda la voce & si ode quasi una sospensione o taciturnità“, so bezeichnet der Ausdruck „sospensione“ wohl kaum, wie H. Riemann meinte<sup>30</sup>, eine „Vorhaltung“ und Verzögerung der Konsonanz, sondern eher, analog zu „taciturnità“, ein Überhängenlassen und Verstummen der synkopierenden Note. Die Synkopensdissonanz ist also kein betonter Vorhalt, sondern ein halb verdeckter, allerdings wirkungsvoller Übergang zwischen zwei Konsonanzen, denn Zarlino bemerkt, wie schon Guilelmus, daß sie die Schönheit der folgenden Konsonanz erhöhe und beleuchte: „... che non solamente tal Dissonanza

<sup>26</sup> GS III 13: „In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis.“

<sup>27</sup> a. a. O., S. 204.

<sup>28</sup> *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, S. 88 f.

<sup>29</sup> *Istitutioni harmoniche*, 1558, lib. III cap. 42.

<sup>30</sup> *Geschichte der Musiktheorie*, S. 419.

*non li dispiace ma grandemente in lei si compiace, perche con maggior dolcezza & maggior soavita fa udire tal Consonanza.*“ – Zum betonten Vorhalt wurde die Synkopen-Dissonanz erst durch den akzentuierenden Takt des 17. Jahrhunderts. 60 Jahre nach Zarlino formuliert Descartes im *Compendium musicae* (1618) sowohl den modernen Taktbegriff<sup>31</sup> als auch die moderne Auffassung der Synkopen-Dissonanz (Beispiel 6). Sie ist nach Descartes<sup>32</sup> kein bloßer Übergang zwischen zwei Konsonanzen mehr, sondern ein „primäres Phänomen“. Die Synkopen-Dissonanz B des Beispiels ist einerseits durch eine Konsonanz vorbereitet: „*Manet adhuc in auribus recordatio notae A cum qua consonabat*“; andererseits erhöht sie nicht nur die Wirkung der folgenden Konsonanz, sondern erregt auch die Erwartung: „... *harum varietas efficit, ut consonantiae, inter quas sunt sitae, melius audiantur, atque etiam attentionem excitant.*“ Und der Ausdruck „*suspensio*“ bedeutet nicht mehr das Überhängen der synkopierenden Note, sondern die Verzögerung einer Konsonanz durch eine betonte Dissonanz: „*Cum enim auditur dissonantia BC, augetur exspectatio et iudicium de suavitate symphoniae quodammodo suspenditur donec ad notam D sit perventum.*“

Beispiel 1a + b



Beispiel 2



Beispiel 3 a + b



Beispiel 4 a + b



Beispiel 5



Beispiel 6



<sup>31</sup> „*Initio cuiusque mensurae fortius et distinctius sonus emittatur*“; nach H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts*, AfMw X 1953, S. 124.

<sup>32</sup> nach H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 419.

## Änderung der Grundrhythmen in den Notre-Dame-Handschriften

VON LUTHER A. DITTMER, NEW YORK

### I. Die Klauseln

Dank des ausgezeichneten Inventars der Notre-Dame-Handschriften von Friedrich Ludwig<sup>1</sup> steht die Erforschung der mehrstimmigen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts auf festem Boden. U. a. hat Ludwig eine interessante Tatsache festgestellt, die für die Rekonstruktion der Geschichte dieser Epoche von größter Wichtigkeit ist; es scheint, daß innerhalb der erhaltenen Notre-Dame-Quellen<sup>2</sup> eine Änderung der Gruppierung oder Gliederung der Ligaturenkomplexe stattfindet, die einen Wechsel der Grundrhythmen in den verschiedenen Fassungen bestätigt<sup>3</sup>. Für Ludwig war dieser Vorgang recht eindeutig; er hielt die noch erhaltenen Quellen für Vertreter verschiedener Stadien der musikalischen Entwicklung; deshalb würde eine Änderung des Grundrhythmus einer Komposition von Quelle zu Quelle den einbahnigen Vorgang des historischen Prozesses schildern. Deswegen vertritt für Ludwig die Hs. W1 das älteste erhaltene Stadium (aber nicht die Urform) der verschiedenen Kompositionen, die Hs. F die zweite Welle des Schaffens und die Hs. W2 die dritte erhaltene Version. Sollten sich die Hss. tatsächlich so zueinander verhalten haben, so ist der historische Vorgang richtig geschildert. Eine Tatsache aber stört diese Analyse: die Hs. W1, die die älteste Fassung enthalten soll, stammt nicht, wie F oder W2, aus dem Zentrum der Entwicklung, sondern aus einer für diese Entwicklung peripheren Gegend: den britischen Inseln und vielleicht sogar aus St. Andrews in Schottland selbst, wo dieser Kodex wenigstens im 14. Jahrhundert aufbewahrt wurde; dann ist diese Quelle auch jünger als die anderen Hss.<sup>4</sup>. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß eine spätere periphere Quelle nicht auch eine ältere Version der Notre-Dame-Polyphonie enthalten könnte, aber es ist zu befürchten, daß Ludwig diese Tatsache nicht immer vor Augen behalten hat und daß seine Schlüsse dabei auch hätten fehlen können.

<sup>1</sup> F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* (im folgenden nur als Ludwig zitiert); der erste Teil des 1. Bandes ist 1910 erschienen; der Anfang des zweiten Teiles (S. 345–456) sowie der des 2. Bandes (S. 1–64) wurden gestochen, sind aber nicht erschienen; ein Probedruck liegt in der Universitätsbibliothek in Göttingen im Nachlaß Ludwigs (Faszikel IV, 2). Ein Ersatz für den Rest des Repertoriums ist der Aufsatz: F. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in *AfMw*, V (1923) S. 185 f. und 273 f. Eine neue, vervollständigte Ausgabe des Repertoriums wird von mir für das American Institute of Musicology vorbereitet.

<sup>2</sup> Unter Notre-Dame-Quellen verstand Ludwig die Hss., die die mehrstimmige Musik der Epoche Leonins und Perotins überliefern, gleichgültig ob sie von dort stammen. Diese Quellen sind in erster Linie: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Helmstedt 628 (nach Heinemann 677), abgekürzt: W1, daselbst Helmstedt 1099 (1206), abgekürzt: W2; Florenz, Biblioteca Mediceo-Laurenziana pluteo 29, 1, abgekürzt: F; Madrid, Biblioteca nacional, 20486 (olim Hh 167), abgekürzt: Ma, und die verschollenen Fragmente, die wohl zu den Fragmenten in München, Bayerische Staatsbibliothek, gallo rom. 42 (auch Mus. 4775 genannt), abgekürzt: Mü A, gehörten. W1 ist durch Faksimilierung in J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book*, 1931, zugänglich; Ma ist in der Reihe *Faksimiles mittelalterlicher Musikhandschriften* Vol. I (Veröffentlichung des Institute of Mediaeval Music) 1957 mit einer Einleitung von mir erschienen; W2 wird als Vol. II vorbereitet. Durch eine Abschrift (Nachlaß Ludwig, Faszikel VII, 8) der verschollenen Fragmente aus Mü A, die in der Privatbibliothek Johannes Wolf aufbewahrt waren, ist es mir gelungen, die Reste dieser Sammlung zu übertragen; eine Kritische Ausgabe ist als Band III der Faksimilereihe des Institute of Mediaeval Music, *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit*, erschienen.

<sup>3</sup> Ludwig, S. 31.

<sup>4</sup> Zur Datierung von W1 vgl. J. Handschin in *Musica Disciplina*, V (1951), S. 113, Fußnote 2.



Infolge der großen Arbeiten von W. Waite sind jetzt die zweistimmigen Notre-Dame-Choralbearbeitungen und -Ersatzklauseln fast vollständig zugänglich, was ihr Studium weitgehend erleichtert<sup>5</sup>. Leider muß man dem Herausgeber vorhalten, daß er im wesentlichen die alten Thesen zu akzeptieren scheint, ohne sie genügend geprüft zu haben. Danach soll die Hs. W 1 hauptsächlich dasjenige Stadium der Entwicklung vertreten, welches mit dem historischen Begründer der Schule der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit, Leonin, verknüpft ist<sup>6</sup>, nur einige, wohl frühe Abänderungen des Nachfolgers Perotin kommen in der Hs. vor. Da nach Waite die von Leonin stammenden Teile nur den ersten rhythmischen Modus<sup>7</sup> kennen (akzentuierte Longa vor einer nicht akzentuierten Brevis), soll das System der modalen Rhythmen dort noch nicht ausgeprägt sein. Der Beweis steht leider aus, besonders da der Verfasser öfters die gleichgegliederten Notenfolgen verschiedener Quellen stillschweigend anders überträgt. Sicher wird das eine oder andere Stadium der Entwicklung des mehrstimmigen Gesangs mit einer der beiden historischen Persönlichkeiten verknüpft gewesen sein, aber das Problem des persönlichen Beitrags muß vorläufig hinter das Problem der Abschätzung der überlieferten Quellen und von deren Varianten zurücktreten. Da die melodischen und textlichen Varianten in den meisten Fällen nicht von größerer Bedeutung sind oder noch wesentlichen Aufschluß über das Verhältnis der einzelnen Fassungen geben, ist es um so wichtiger, die rhythmischen Varianten zu betrachten, die wir, da die Kompositionen in der Regel nicht mensural aufgezeichnet sind, nur aus der Gliederung der Notenkomplexe (den Formeln) erkennen können. Bei diesem Versuch möchten wir zuerst nur die Klauseln in Betracht ziehen, die in W 1 vorkommen und die von den Fassungen in F und W<sup>2</sup> in den Grundrhythmen wesentlich abweichen.

In der Hs. W 1 befinden sich die Ersatzklauseln (die zweistimmigen Bearbeitungen der Teile der Chormelodien) gesondert im 5. und 6. Faszikel der Hs.<sup>8</sup>. Der 6. Faszikel ist von einer anderen Hand als der 5. geschrieben worden, während beide Schriften, wie es mir scheint, von der Hauptschrift des Kodex abweichen.

<sup>5</sup> W. Waite, *The Rhythm of the Twelfth Century Organum in France*, Dissertation, Yale University 1954 (im folgenden als Waite, Dissertation zitiert). Band II enthält Übertragungen der gesamten zweistimmigen Choralbearbeitungen (öfters auch *organa* genannt) der Hs. F, Faszikel 3 und 4; Band III enthält Übertragungen des gesamten Korpus der Ersatzteile (Klauseln) des 5. Faszikels der Hs. F. Ich bin W. Waite sehr dankbar dafür, daß er mir gestattet hat, eine Kopie von seiner Dissertation machen zu lassen. Außerdem befinden sich Übertragungen der zweistimmigen Choralbearbeitungen des 3. und 4. Faszikels der Hs. W 1 in W. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, 1954 (Yale University Press), (im folgenden als Waite zitiert). Andere amerikanische Dissertationen (neben der bekannten von H. Tischler), die Übertragungen von Notre-Dame-Musik enthalten, die östlich des Atlantik nicht bekannt zu sein scheinen, sind u. a. L. Spiess, *Polyphony in Theory and Practice*, Harvard University 1943, und E. Thurston, *The Conducti of the Manuscript Wolfenbüttel 1206*, New York University 1954.

<sup>6</sup> Den historischen Prozeß ganz besonders zu entstellen scheint mir die Behauptung, daß Leonin das rhythmische Modalsystem unbekannt geblieben sei, da die Modi, mit Ausnahme des 1., in den von Waite Leonin zugeschriebenen Partien fehlten. Doch mußte man wohl erwarten, daß die modale Struktur, soweit sie theoretisch belegt werden kann, als eine Einheit erscheinen würde (Teilung und Unterteilung der Longa, gleichlaufende Perioden usw.). Außerdem berichtet wenigstens ein Theoretiker von dem historischen Vorgang: „*in secunda (parte) promittit (Leoninus) ostendere, qualiter per sex species ordinate ad perfectionem cantuum operentur*“ (H. Sowa, *Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat 1279*, S. 11).

<sup>7</sup> Nach der Gliederung der Ligaturen müßten der 2. Modus (akzentuierte Brevis vor einer nicht-akzentuierten Longa) bzw. der 3. Modus (akzentuierte dreizählige Longa vor einer einzeitigen und einer zweizeitigen Brevis) für die folgenden Stellen der Übertragungen bei Waite verwendet werden: S. 16, 18, 27, 35, 37, 155, 156, 181, 212, 220, 223, 224 und 229. Auf der anderen Seite eignen sich Stellen wie S. 7 und 60 besser für den 1. Modus.

<sup>8</sup> Ludwig, S. 23–34.

Seit der Zeit der alten Foliierung<sup>9</sup> der Hs. ist ein Doppelblatt (ff. 51–52) der Ternio (ff. 49–54) zwischen Nr. 21 und 22 verlorengegangen; Ludwig<sup>10</sup> vermutet den Verlust von etwa 17 Ausschnitten seiner dem liturgischen Jahr entsprechenden Durchnummerierung der Messenchoralbearbeitungen M 9 bis M 23; sonst scheint dieser Faszikel vollständig erhalten zu sein. Nach Ludwigs Aufzählung sind 102 Klauseln noch ganz oder teilweise erhalten, die zwei Reihen Nr. 1–34 und Nr. 35–102 gebildet haben sollen (die erste mit einem Anhang von Nr. 31–34). Ähnliche Faszikel gesondert notierter Klauseln sind nur noch in *F* zu finden<sup>11</sup>, während *W 2* die Klauseln nur innerhalb der Choralbearbeitungen zu kennen scheint<sup>12</sup>. Nach der Numerierung Ludwigs bildet die erste Reihe in *F* die Kompositionen Nr. 1–228 (oder 230), wobei die ab Nr. 204 laufenden Klauseln Nachträge sind. Die zweite Reihe (Nr. 228 [bzw. 230]–288) umfaßt wiederum Ergänzungen zu den Meßkompositionen, während die dritte (gleichzeitig eingetragene?) Gruppe (Nr. 289–342) die Offiziumsgesänge ergänzt. Die vierte Reihe (Nr. 343–462 plus mehrere verlorengegangene Kompositionen, wobei Nr. 443–462 Nachträge sind) besteht aus Ersatzkompositionen zu den Meßgesängen (auch zu den Offiziumsmelodien im Anhang). Da nach der alten Foliierung der Hs. *F* ff. 185–200 verschollen sind, können dabei auch weitere Reihen verlorengegangen sein. Weitere Klauseln sind außerdem in die Choralbearbeitungen selber eingereiht. Die zweite, dritte und vierte Reihe der Ersatzklauseln zeichnen sich dadurch aus, daß sie kaum (d. h. nur ausnahmsweise) in den Choralbearbeitungen oder anderswo zu finden sind<sup>13</sup>. Die Klauseln der Choralbearbeitungen sowie die der ersten Reihe der Hs. *F* und beider Reihen in *W 1* sind überall in den anderen Quellen als Klauseln innerhalb bzw. außerhalb der Choralbearbeitungen sowie als Motetten bekannt. Von den zweistimmigen Klauseln in *W 1* z. B. befinden sich nur die folgenden in anderen Quellen unbekannt (es handelt sich hauptsächlich um die Hs. *F*): Nr. 7, 13, 36, 37, 41, 42, 43, 74, 88 und 92<sup>14</sup>; sowie aus den Choralbearbeitungen des 3. Faszikels a. Nr. 3 und 4 sowie b. alle bis auf die zweite Durchführung der 4. Klausel; und im 4. Faszikel Nr. 3, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 23, 31, 32, 33, 42, 44, 52, 54, 55 und 56<sup>15</sup>.

Von den übrigen Klauseln des 5. und 6. Faszikels kehren in *W 1* zuerst folgende wieder: Nr. 8 und 41 sind identisch; Nr. 71, 79 und 99 treten in der Hauptfassung (Choralbearbeitung) als Nr. 57, 40 und 52 des 4. Faszikels wieder auf. In der

<sup>9</sup> Schon Handschin (*Acta musicologica*, IX [1938] S. 137–138) hat Baxter, a. a. O., vorgeworfen, eine neue Foliierung der Hs. *W 1* benutzt zu haben, während die alte Foliierung, die Ludwigs *Repertorium* zugrunde liegt, aufschlußreicher für die Wiederherstellung der ursprünglichen Gestalt des Kodex sei. Zwei Systeme der Foliierung erschweren das Verständnis und führen öfter, wie im vorliegenden Falle, zu Mißverständnissen. Auch die Hs. *F*, die noch größere Lücken enthält, ist neu foliiert worden; wir zitieren diese Hs. immer nach der alten, wohl ursprünglichen Foliierung.

<sup>10</sup> Ludwig, S. 26, s. auch S. 399.

<sup>11</sup> Ludwig, S. 78 ff. Ähnliche Klauseln sind auch in Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 15139 f. 288–293 zu finden (vgl. Ludwig, S. 143 ff.); aber diese Sammlung berührt sich nur ausnahmsweise mit den melismatischen Klauseln in *W 1* und *F* (Nr. 15 = *F* Nr. 190). Die Zählung der Klauseln stammt von Ludwig und wird in der Regel für jeden zusammengehörigen Faszikel neu durchgeführt (*W 1* Faszikel 5–6 werden als eine Einheit behandelt).

<sup>12</sup> Ludwig, S. 164 ff.

<sup>13</sup> Anderwärts bekannt sind meines Wissens nur Nr. 238, 246, 262, 267, 271, 278, 279, 283, 361, 387 und 434.

<sup>14</sup> Zu Nr. 15 (Ludwig, S. 31) vgl. M. Bukofzer, *Annales musicologiques*, I (1953), S. 78 Fußnote 1; zu Nr. 41 (nicht von Ludwig aufgeführt) s. S. 401.

<sup>15</sup> Nr. 37, 38 und 47 sind in *Mü A* zugänglich; vgl. auch Ludwig, S. 40 für die in *W 1* singulären zweistimmigen Teile der *Benedicamus-domino*-Kompositionen.

Hauptfassung von *F* sind folgende zu finden: Nr. 1, 10, 11, 12, 20, 21, 23, 26, 28, 29, 33, 34, 45, 54, 59, 62, 64, 65, 67, 70, 71, 72, 75, 76, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 90, 95, 96, 98, 99, 100 und 102. In der ersten Reihe der Ersatzklauseln in *F* findet man folgende: Nr. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 35, 38, 39, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 66, 68, 69, 73, 77, 78, 80, 85, 89, 91, 93, 94, 97, 98 und 101 sowie Nr. 40 in den Nachträgen. Erst in der zweiten Reihe der Ersatzklauseln in *F* ist N. 87 bekannt, während Nr. 73 und 94 dort wiederholt werden. In den Hauptfassungen in *W2* sind folgende bekannt: Nr. 5, 10, 12, 20, 21, 26, 45, 54, 62, 64, 65, 66, 69, 79, 83, 84, 86, 96, 98 und 99. Als Motettenquellen sind außerdem folgende bekannt: Nr. 2, 3, 5, 14, 20, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 35, 54, 56, 63, 65, 67, 75, 81, 90, 96 und 102. Abweichende Tenorformeln finden sich in den verschiedenen Durchführungen folgender Klauseln: Nr. 1, 24, 26, 27, 37, 50, 80, 86, 90, 94 und 98.

Für die Klauseln der Hauptfassungen der Hs. *W1* ist folgende weitere Überlieferung bekannt: drei kehren in *W1* wieder, Nr. 40, 52 und 57 des 4. Faszikels als Nr. 79, 99 und 71 der Ersatzklauseln. In der Hauptfassung von *F* kehren folgende wieder: Nr. 4 des Anhangs des 3. Faszikels sowie Nr. 1, 2, 4, 5, 27, 28, 35, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 48, 49 und 57 des 4. Faszikels. Unter den Ersatzklauseln in *F* finden sich Nr. 1 und 2 des 3. Faszikels sowie Nr. 6, 7, 18, 19, 20, 24, 25, 26 und 50 des 4. Faszikels. Nr. 29 und 43 sind erst in der zweiten Reihe der Ersatzklauseln bekannt wie Nr. 22 und 53 in der vierten Reihe. Endlich sind in *W2* bekannt: Nr. 1, 4, 6, 7, 8, 14, 27, 28, 34, 39, 41, 46 und 52, während Nr. 28 = Nr. 46 nur als Motettenquelle bekannt ist. Da unsere Aufgabe sich wesentlich mit einem Vergleich der Lesarten von *W1* auf der einen und *F* und *W2* auf der anderen Seite befassen wird, ist es nicht nötig, die Aufzählung der Klauseln der Faszikel der letztgenannten Hss. hier auch aufzuführen<sup>16</sup>.

Wie Ludwig hervorgehoben hat<sup>17</sup>, befinden sich 46 verschiedene Klauseln in *F*, dazu 17 teilweise gleiche in *W2*, rhythmisch unverändert; in *F* umfassen sie: Nr. 3, 5, 6, 8 = 41, 9, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 35, 38, 39, 40, 41 = 8, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 66, 68, 69, 73, 77, 78, 91, 93, 97 und 101. Dazu können auch alle sonst bekannten Klauseln der Hauptfassung mitgerechnet werden außer Nr. 27 des 4. Faszikels. Es ist zu betonen, daß die meisten Klauseln keine rhythmische Änderung in den verschiedenen Quellen aufweisen, wenn auch der 1. Modus bei dieser erheblichen Klauselzahl am häufigsten hervortritt.

Folgende Fälle wurden von Ludwig<sup>18</sup> als Kompositionen hervorgehoben, in welchen die Gliederung der einzelnen Notenkomplexe eine wesentliche (d. h. einen Moduswechsel bewirkende) Änderung des Grundrhythmus hervorgerufen hat oder hätte bedeuten können; es sind im 4. Faszikel von *W1* Nr. 27, und in den 5. und 6. Faszikeln: Nr. 20, 22, 39, 44, 45, 46, 50, 58, 63, 64, 72, 80, 91, 93 und 94.

<sup>16</sup> Da öfter die Melismen der Choralmelodien in sonst verschiedene gregorianische Kompositionen eingereiht wurden, kommt es auch vor, daß die gleiche Klausel zu verschiedenen Choralbearbeitungen gehören kann wie 1 unten; Ludwig bezeichnet diesen Vorgang mit griechischen Buchstaben.

<sup>17</sup> Ludwig, S. 32.

<sup>18</sup> Ludwig, S. 30–31.

Von diesen haben die folgenden verschiedene Tenorformeln für weitere Durchführungen: Nr. 50, 80 und 94 (als Nr. 50 a und b usw. bezeichnet). Im folgenden werden diese Klauseln besprochen.

Betroffen sind zuerst sämtliche Klauseln in *W 1*, die eine Formel von sieben Tönen im Tenor aufweisen: Nr. 39, 44, 58, 91, 93 und 94b; gleichfalls sind die sechstönigen mit einzurechnen, da sie bis auf Nr. 10 und 11<sup>19</sup> (die, wie Ludwig hervorhebt, unverändert im 2. Modus verlaufen) auch verschiedenartig gegliedert sind, so Nr. 22, 45 und 80b. Von den fünftönigen Gruppen mit Tenorgliederung in *W 1* von 3 li 2 si<sup>20</sup> sind Nr. 20 und 64 betroffen, während Nr. 1b und 37b unverändert bleiben. Nr. 63 (3 li 2 li/) ist als Formel sonst in den Ersatzteilen in *W 1* unbekannt; auch Vertreter einzelner Gliederungsgruppen sind Nr. 50a (3 li si/) und Nr. 46 (si 3 li//), während von den erwähnten nur Nr. 72 einer größeren Gruppe (Nr. 60, 66, 77 und 87) angehört. Es fehlen dementsprechend Änderungen des Grundrhythmus in den am häufigsten vorkommenden Tenorgliederungen: so Simplicis-Gruppen (im folgenden als SG abgekürzt): Nr. 1, 3, 4, 9, 14, 31, 51, 73, 78, 81, 94a, 97, 98b und 99; 3 li/: Nr. 2, 6, 7, 8, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 24a, 26a, 27a, 28, 29, 32, 34, 38, 41, 47, 48, 49, 56, 59?, 62, 65, 67, 68, 69, 71, 80a, 89, 90a, 96, 98a, 100 und 101, auch 2 si/ 3 li bzw. 3 li/ 2 si/: Nr. 5, 23, 24b, 25, 26b, 27b, 30, 50b, 52, 53, 54, 70, 75, 76, 82, 83, 84, 85, 90b und 95; und endlich kleine für sich stehende Gruppen: Nr. 53, 86b; 57.

Die wesentlichen Änderungen der Grundrhythmen betreffen zunächst: 1. den Wechsel zwischen einem *modus longus* oder *obliquus*<sup>20a</sup> und einem *modus rectus* und 2. den Wechsel zwischen dem 1. Modus (in *W 1*) und dem 2. Modus (*F* bzw. *F* und *W 2*). Klauseln, die die erstere Art betreffen, findet man in den Ersatzklauseln von *W 1* Nr. 50 sowie in der Hauptfassung (Faszikel 4) Nr. 27.

(Aus *M 13*, Graduale „*Hec dies*“)

a. *W 1* Nr. 50 (f. 56') „*In seculum*“ Nr. 6a T. 3 li si/; b. 2 si/ 3 li/  
 F Nr. 90 (f. 156') „*In seculum*“ Nr. 6b T. si/ 3 li/; b. 2 si/ 3 li/

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III S. 55–56; 54 Takte<sup>21</sup>; 1. Durchführung Takte 1–28; 2. Durchführung Takte 29–51; Anhang nur in *F* Takte 52–54<sup>22</sup>.

Melodische Varianten: in *W 1* Duplum: Takt 12: *FD* statt *FED*; Takt 23: *ED* statt *EED*; Takt 28 *EED* statt *ED*; Takt 50: *G/HAH* statt *GAH*. Die Tenornoten Takte 8–10: fehlen in *W 1*.

<sup>19</sup> Ludwig, S. 31. Die meisten Klauseln mit sieben- und sechstöniger Gruppierung der Tenornoten sind in der ersten Reihe der Hs. *F* im 2. Modus aufzufassen. Da *W 1* diese Klauseln am Anfang im 2. Modus, am Schluß der ersten Reihe dagegen im 1. Modus und mit Nr. 22 im 2. Modus im Duplum, im 1. dagegen im Tenor überliefert, wäre es interessant, den möglichen Übergang zwischen Nr. 11 und 22 beobachten zu können; in der Lücke zwischen Nr. 21 und 22 hätten solche Klauseln auch vorkommen können, wie *F* Nr. 80 und (wenn auch siebentönige Gliederung vorhanden war) Nr. 72, 88 und 89.

<sup>20</sup> Die Ludwigschen Symbole werden in der Regel im folgenden benutzt; 3 li 2 lipl 2 si/ = 3 ligierte Noten, zwei ligierte Noten mit einer Plica am Schluß, 2 Simplicis und eine Pause; T. = Tenor; *M 1* usw. bezieht sich auf die dem liturgischen Jahre folgende Durchnummerierung der Choralbearbeitungen der Mess.

<sup>20a</sup> „*Modus rectus est qui procedit per rectas (zweizeitige) longas et rectas (einzeitige) breves. Obliquus est qui procedit per aliquas longas et aliquas breves*“ (E. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi, nova series*, 1864 oder 1931, Band I, S. 99b). Die Terminologie ist aber recht variabel in den verschiedenen Traktaten.

<sup>21</sup> Wenn nicht anders vermerkt, gehören zwei dreizeitige Longae zu einem Takt der Übertragung.

<sup>22</sup> Dazu der Aufsatz *In seculum* in *MGG*, Band VI, Sp. 1248 ff.

Rhythmische Varianten: In der ersten Durchführung ist ohne Zweifel in *W1* der 1. Modus vorhanden; im Duplum kommt stets eine Folge von 3 li 2 li/ (auch mit Zufügung anderer *ordines*) oder dessen Gleichwert 4 li 2 li/ vor. In *F* kann man keinen Grund dafür finden, weshalb die Simpliciesfolgen nicht als 5. Modus (Folgen von Longae) aufgefaßt werden sollten, der dann gegebenenfalls auf den normalen 3. Modus reduziert werden sollte, so daß der *modus obliquus* durch einen *modus rectus* verdrängt zu werden scheint<sup>23</sup>. In der zweiten Durchführung ist die Tenorformel in den beiden Fassungen gleich, während das Duplum 3 li 2 li/ in *W1* und Simpliciesfolgen in *F* aufweist; auch hier bleibt das Verhältnis der beiden Versionen gleich wie in der ersten Durchführung. Eine Änderung der Zusammenklänge findet nur in Takt 5 statt, wo das *A* im Duplum von *Hs. F* gegenüber dem *C* in *W1* eine bessere (= vollkommeneren) Konsonanz erwirkt und wo die Gliederung der Oberstimme, mit den anderen Perioden verglichen, in *W1* unregelmäßiger erscheint. Der Hauptgrund für die Annahme, daß die Version in *W1* jünger als die in *F* sein muß, ist die häufige Anwendung der plizierten Noten in *W1*, während *F* keine enthält<sup>24</sup>. Da die Plica erst dort eintritt, wo eine an dieser Stelle dem Modus rhythmisch nicht gemäße Note vorkommt, die, wenn sie anders notiert wäre (also als eine Ligatur), den erwünschten Modus verhüllen könnte; so ist z. B. 3 lipl 2 lipl 2 li/ (1. Modus) anders aufzufassen als 4 li 3 li 2 li/. Da die Verwendung der plizierten Noten dem reinen Modus eigentlich nicht entspricht, ist die Fassung in *W1* wohl die jüngere, d. h. sie setzt eher die Fassung in *F* voraus als umgekehrt.

Die Klauseln in *F* geben öfters einen Anhang, der meistens in *W1* fehlt. In der Regel besitzt der Tenor keine weiteren, über die Klausel hinausgehenden Noten, so daß man annehmen muß, der Anhang habe nach dem organalen Verfahren (dem eigentlichen Organum) gesungen werden müssen, es sei denn, daß diese Klauseln — wenn sie in die Choralbearbeitungen eingereiht werden — die Hauptfassungen noch weiter kürzen. Im vorliegenden Falle sind die letzten drei Takte der Version in *F* (Takte 52–54) ähnlich wie die letzten zwei Takte der gleichen Stelle in der Hauptfassung von *W1*, so daß man annehmen kann, daß bei dieser Klausel — wenigstens wenn sie in *F* in die Choralbearbeitung einverleibt wurde — die vorangehenden drei Takte wegfielen<sup>25</sup>.

(Aus *M 23*, „*Alleluia Ascendens Christus*“)

- b. *W1* f. 35 (Nr. 27) „*Du*“ Nr. 1 T. 3 li/  
*W2* f. 74 (Nr. 29) „*Du*“ Nr. 1 T. 3 li/  
*F* f. 115' (Nr. 50) „*Du*“ Nr. 1 T. sg.

<sup>23</sup> Die viel berufene rhythmische Verdrängung der Motetten ist seit langem bekannt (dazu: H. Sowa, *Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279*, S. XIX ff. und die betreffenden Stellen im Text). Hier ist meines Wissens der erste Beleg für einen ähnlichen Vorgang in den Klauseln gegeben. Der Hoquetus „*In seculum*“ wird hier nicht als Klausel angesehen.

<sup>24</sup> So in Takten 3, 9, 19, 22, 26, 29, 36 und 44.

<sup>25</sup> Die Hauptfassungen sind in Waite, S. 125–126, und Waite, Dissertation II, S. 176 in Übertragung veröffentlicht. Eine ähnliche, zum gleichen Tenor komponierte Klausel „*In seculum*“ Nr. 5 ist besonders lehrreich, weil sie in *W1* nicht, in *F* unter den Ersatzklauseln als Nr. 94, in *W2* dagegen in der Hauptfassung (f. 72) zu finden ist. In der Hauptfassung in *W1* und *F*, wo die Klauseln verschieden sind, ist der wohl ursprüngliche Anhang in den beiden Fassungen sogar bis auf die Ligaturengliederung gleich. (Man ist erstaunt, daß Waite verschiedene rhythmische Modi in seinen beiden Übertragungen wählt!) Der Anhang in *F* Nr. 94 ist buchstäblich den letzten 7 der 19 Noten des Duplum der Hauptfassung gleich, was eine wesentliche Kürzung ausmacht. Das verkürzte Duplum ist wiederum fast das gleiche wie in *F* Nr. 90. In der Hauptfassung in *W2* fängt wenigstens der etwas gedehnte Anhang wie in *F* Nr. 90 und 94 an.

Übertragung: *W 1* Waite, S. 154, 4 Takte; *F* Waite, Dissertation, II, S. 207. 6 Takte<sup>26</sup>.

Rhythmische Varianten: Duplum Takt 2: *F* und *W 2* haben Simples; Takte 3 und 4: *F* und *W 2* haben *A* und *C* als Simples. Tenor: Takte 1 und 3: *W 1* und *W 2* haben stets 3 li/ *F* hat Simples. Das Duplum in *W 2* ist wie in *F* gegliedert, der Tenor wie in *W 1*. Streng genommen ist die Fassung in *W 2* deshalb unmöglich, weil entweder in Takt 2 und 4 der Tenor lauter Longae aufweist, wie in *F*, oder im 1. Modus, wie in *W 1*, verläuft; doch kann 3 li/ auch als 5. Modus aufgefaßt werden, wenigstens im Tenor, und diese Diskrepanz in *W 2* erklärt sich wohl dadurch, so daß wiederum *F* und *W 2* parallel zueinander verlaufen, entgegen Ludwigs Meinung. 3 li 2 li/ aber in *W 1* Takt 3—4 kann nur als 1. Modus aufgefaßt werden. In Takt 3 fällt deshalb eine übermäßige Quarte auf einen guten Taktteil, während in der anderen Version eine reine Quinte vorkommt. Aus diesen Gründen scheint die rhythmische Fassung in *F* und *W 2* den Vorrang zu verdienen.

(Aus *M 8*, Graduale „*Laus tua*“)

- c. *W 1* Nr. 20 (f. 50') „*In Bethleem*“ Nr. 2a T. 3li 2si/ (zwei Durchführungen)  
*F* f. 105 (Nr. 98) „*In Bethleem*“ Nr. 2b T. 2si/ 3 li/ (zwei Durchführungen)  
*W 2* f. 65 (Nr. 12) „*In Bethleem*“ Nr. 2b T. 2si/ 3 li/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation., II S. 159; 41 Takte; 1. Durchführung Takt 1—20; 2. Durchführung Takt 21—40. Takt 41 wiederholt den Tenor des Anfangtaktes.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 14: *W 1* FG statt FFG; Takte 19—21: *W 1* /C/A/F/BAG/ statt CHCAGFAHAGAG/; Takt 25: *W 1* D/ statt DC; Takt 26: *W 1* EDEFEDC, *F* EFEDC, *W 2* DEFEDC; Takt 30: *W 1* Apl/D statt AApl/DG; Takt 38-40 = 19—21 — hier ist die melodische Fassung von *W 1* wohl ursprünglicher.

Rhythmische Varianten: Dieses Beispiel ist schon ausführlich von Handschin besprochen worden<sup>27</sup>. Die Überreste der Schreibweise des 2. Modus finden sich in den Takten 16—17 (2 li 3 li 2 li si/ statt 3 lipl 2 li 2 li). Eingedenk der Tatsache, daß für *W 1* eine andere Vorlage gedient haben müßte, nahm Handschin Bezug auf Takt 17 (wo *F* und *W 2* im Duplum 3 li/ statt 2 li si/ in *W 1* haben). Damals vertrat ich die Meinung, daß diese Abweichung nicht unbedingt bedeute, daß *W 1* von einer verschieden gegliederten Vorlage abgeschrieben worden sei. Es ist natürlich klar, daß *W 1* eine andere Vorlage als *F* und *W 2* hatte, da sie in England niedergeschrieben worden ist, aber die Gliederung kann doch gleich gewesen sein, da man im ersten Modus niemals eine Ternaria benutzen würde und, wenn auch die Stelle Überreste des 2. Modus zeigt, sich diese Ligatur ebensogut als die Verbesserung (= rhythmische Umänderung) der Handschrift *W 1* erklären lassen würde, zumal der vorangehende Takt eine Unregelmäßigkeit (drei Noten statt einer Binaria) aufwies, der Takt 17 jedoch nicht. Das gleiche gilt für Takt 23, der auch einer Unregelmäßigkeit folgt<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Ludwig führt „*Duxit*“ an, aber eigentlich gehört nur die Silbe „*Du*“ zur Klausel.

<sup>27</sup> AfMw, IX (1952) S. 109.

<sup>28</sup> Für die Weiterverwendung dieser Klausel als Motette vgl. Handschin, a. a. O.

## (Aus M 23, „Alleluia Ascendens Christus“)

- d. *W* 1 Nr. 22 (f. 52' - 53) „(Ta)“ Nr. 2a T. 3 li 2 li si/ (zwei Durchführungen)  
*F* Nr. 125 (f. 161) „Ta“ Nr. 2b T. 2 li 3 li si/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 78–79; 29 Takte; 1. Durchführung Takt 1–14; 2. Durchführung Takt 15–29.

Melodische Variante: Die ersten 9 Takte in *W* 1 mit dem Blatt f. 52 verlorengegangen. Duplum: Takt 23: *W* 1 *EDpl* statt *EDC*.

Rhythmische Varianten: Schon Ludwig hielt diese Klausel für einen Sonderfall, da das Duplum im 2. Modus, der Tenor konsequent im 1. Modus geschrieben ist. Da *W* 1, bis auf Nr. 10 und 11 den 2. Modus nicht belegt, ist wohl anzunehmen, daß der Schreiber den 2. Modus in seiner Vorlage gefunden hat und die erste Fassung vertritt.

## (Aus M 1, Graduale „Viderunt omnes“)

- e. *W* 1 Nr. 39 (f. 55 - 55') „Dominus“ Nr. 9a T. si 3 li 2 li si/  
*F* Nr. 30 (f. 149') „Dominus“ Nr. 9b T. si 2 li 3 li si/

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 16; 26 Takte; Anhang Takt 25–26.

Rhythmische Varianten: Da diese Komposition streng Note gegen Note gehalten ist (das Duplum ist genau wie der Tenor gegliedert), besteht wenig Möglichkeit, die Priorität der verschiedenen Versionen abzuschätzen. Erst in Takt 22 tritt ein Problem auf. Dort wird die Silbe „mi“ in *W* 1 auf die Ligatur DC, in *F* nur auf das D gelegt, während die Silbe „nus“ in *W* 1 auf das D im folgenden Takt, in *F* auf eine über den Takt hinausreichende Ligatur CD D fällt. In der heutigen Choraltradition fallen der Silbe „mi“ die Noten DC, der Silbe „nus“ CD zu; also bei Fortfall des einen C sind beide Versionen möglich. In den Hauptfassungen in *W* 1<sup>29</sup>, *F*<sup>30</sup> und *W* 2<sup>31</sup> sowie in allen Klauseln kommt das C auf die Silbe „nus“, was die Fassung von *F* bevorzugen lassen würde, wenn auch die Fassung in *W* 1 rhythmisch geebener erscheint. Man würde eher von einer Umarbeitung eine Ausgeglichenheit erwarten, so daß man wiederum die rhythmische Fassung in *F* für ursprünglicher halten könnte.

Eine interessante Tatsache liegt darin, daß *F* zwei Fassungen der Choralbearbeitung „Viderunt omnes“ kennt, die anderen dagegen nur die eine. Der Anhang dieser Klausel (Takt 25–26), der wie sonst nur in der Fassung in *F* auftritt, ist fast mit dem Schluß der Klausel<sup>32</sup> der zweiten Choralbearbeitung in *F* identisch, so daß es naheliegt, daß diese Klausel diejenige in dieser zweiten Version eher als die in der ersten ersetzt. Trifft diese Vermutung zu, so finden wir, daß die zweite Choralbearbeitung der Handschrift *F* gerade diejenige ist, die in *W* 1 fehlt, so daß man schließen muß, diese Klausel hätte nur in der anderen Choralbearbeitung Platz finden können, was wiederum die Meinung bekräftigt, daß die Klauseln in *W* 1 öfter eine Umarbeitung der Klauseln in *F* voraussetzen.

<sup>29</sup> Waite, S. 69–70.

<sup>30</sup> Waite, Dissertation, II, S. 132 und 135–136.

<sup>31</sup> *F*, 63'.

<sup>32</sup> Waite, Dissertation, II, S. 136.

## (Aus M 3, Graduale „Sederunt“)

- f. W<sub>1</sub> Nr. 44 (f. 59) „Ne“ Nr. 6a; T. si 3 li 2 li si/ dann si 3 li 3 li/  
 F Nr. 48 (f. 152) „Ne“ Nr. 6b; T. si 2 li 3 li si/

Übertragung von F: Waite, Dissertation, II, S. 28–29; 21 Takte; Anhang Takt 19–21.

Aus Ludwig<sup>33</sup> geht nicht hervor, inwieweit diese Stelle in W<sub>1</sub> verdorben ist. Die ersten 9 Takte verlaufen in beiden Fassungen parallel zueinander, nur ist W<sub>1</sub> im 1. Modus, F im 2. aufzufassen. Anschließend erscheint in W<sub>1</sub> eine vollkommen neue, wenn auch gleichgebaute Klausel. Aber auch diese Klausel zeigt Elemente einer ursprünglich im 2. Modus verlaufenden Fassung; so in der ersten Tenorformel (Takt 1–3 = 10–12), wo der Tenor si 3 li 3 li/ wie das Duplum verläuft, was sicherlich als 1. Modus aufzufassen ist, aber die Schreibweise des 3. verrät; das gleiche kommt in der zweiten Gruppe im Tenor wieder vor. Diese abweichende Schreibweise wird wohl in den theoretischen Schriften belegt<sup>34</sup>, dort aber besonders als englische Spezialität hervorgehoben. Die Fassung in W<sub>1</sub> fügt zum Tenor ein G (Takt 8 = 17), ein besonderes C (Takt 14 = 23) und ein besonderes F (Takt 17 = 26) hinzu, um eine Periodengliederung von je sieben Tönen im Tenor zu erzielen; F tut ein Gleiches, indem DDC, das eigentlich nicht mehr zur Klausel gehört, am Ende hinzugefügt wird. Da F außerdem einen dreitaktigen Anhang aufweist, ist es wohl möglich, daß diese Noten erst dort erklingen oder wiederholt werden sollen. Das lange Melisma soll wohl das lange C ersetzen.

## (Aus M 11, Graduale „Suscepimus“)

- g. W<sub>1</sub> Nr. 45 (f. 56) „Mus“ Nr. 2a; T. 3 li 2 li si/ (zwei Durchführungen)  
 F f. 106' (Nr. 20) „Mus“ Nr. 2b; T. 2 li 2 li 2si/ (drei Durchführungen)<sup>35</sup>  
 W<sub>2</sub> f. 90 (Nr. 18) „Mus“ Nr. 2c; T. 2 li 3 li si/ (drei Durchführungen)

Übertragung von F: Waite, Dissertation, II, S. 167–168; 22 Takte; 1. Durchführung (nur F und W<sub>2</sub>, in W<sub>1</sub> in der Hauptfassung) Takt 1–9; 2. Durchführung Takt 10–15, 3. Durchführung Takt 16–22.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 1: W<sub>2</sub> G statt A; Takt 4: W<sub>2</sub> EC statt EEDC; Takt 8: W<sub>2</sub> C statt /; Takt 15: W<sub>1</sub> und W<sub>2</sub> haben (wohl richtiger) C statt H (?B). Tenor: Takt 11: W<sub>1</sub> und W<sub>2</sub> haben (wohl richtiger) E statt H.

Rhythmische Varianten: Die Tenorformel 2 li 2 li 2 si/ in F paßt besser zum 2. Modus als 2 li 3 li si/ in W<sub>2</sub>, doch sind sie gleichbedeutend. Sonst sind weder Unregelmäßigkeiten der Gliederung der Formel in W<sub>1</sub> noch in F oder W<sub>2</sub> zu bezeichnen; höchstens in Takt 21 muß W<sub>1</sub> eine Plica einsetzen (2lipl si statt 4li), aber hier sind F und W<sub>2</sub> auch unregelmäßig. Die erste Durchführung, die in W<sub>1</sub> („Mus“ Nr. 1 SG) in der Hauptfassung vorzufinden ist<sup>36</sup>, ist im abweichenden 1. Modus

<sup>33</sup> S. 27 oder 80.

<sup>34</sup> Meine von Handschin und Waite abweichende Meinung über die Interpretation der Stelle in E. Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi, nova series*, 1864 oder 1931, Band I, S. 346b, findet man in *Musica Disciplina*, VII (1953) S. 48–49 Fußnote 7; dazu Handschin, *AfMw*, IX (1952), S. 110, Fußnote 2, und Waite, S. 73, Fußnote 27. Zu Waite, Fußnote 26, vgl. meinen Aufsatz, S. 41, Fußnote 2.

<sup>35</sup> Daß F auch die erste Durchführung (*Mus.* Nr. 1) enthält, fehlt im *Repertorium* Band I, aber die Angabe findet sich erst in Band II, S. 21.

<sup>36</sup> Waite, S. 110.



notiert, hier verlaufen *W 1* und *F* gleich, während *W 2* einige Varianten hat; es ist aber nicht nötig, für zwei verschiedene Durchführungen denselben Modus zu haben.

(Aus *M 11*, Graduale „*Suscepimus*“)

- h. *W 1* Nr. 46 (f. 56) *Mus* Nr. 3a; T. si 3 li// (zwei Durchführungen)  
*F* Nr. 67 (f. 58) *Mus* Nr. 3b; T. si/ 3 li// (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 37–38; 43 Takte; 1. Durchführung Takt 1–21; 2. Durchführung Takt 22–43.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 20: *W 1* C statt CDE.

Rhythmische Varianten: Die Tenorschreibung in *W 1* scheint verdorben zu sein. Nach der wohl richtigen ersten Periode si/ 3 li/ erscheint nur si 3 li //, was den Grundrhythmus wohl nicht ändert. Das Duplum in *F* bis Takt 5 hat 3 li 2 li/, das Charakteristikum des 1. Modus, während *W 1* konsequenter ist. Daraus konnte man schließen, daß zumindest in diesem Beispiel *F* eine Umarbeitung der Vorlage bringt. Diese Klausel ist aber ein Sonderfall, da sie mehr als sonst mit Pausen durchsetzt wird, so daß die Konsonanzen in Takt 26 (*C* bzw. *H* gegen den pausierenden Tenor) nicht aufschlußreich sind. Wenigstens hier liegt ein Beispiel vor, das vermuten läßt, *F* bringe die Umarbeitung.

(Aus *M 16*, „*Alleluia Nonne cor*“)

- i. *W 1* Nr. 58 (f. 57') „*Dum loqueretur*“ Nr. 2a; T. 3 li 2 li 2si/  
*F* Nr. 108 (f. 159) „*Dum loqueretur*“ Nr. 2b; T. 2 li 3 li 2si/

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 68; 17 Takte; Anhang Takt 16–17 nur in *F*.

Melodische Varianten: Duplum Takt 11: *W 1* FEDE statt FE; Takt 13: AAA statt AA.

Rhythmische Varianten: In *W 1* weicht die durchgehende Tenorformel nur in Takt 7 (2 li si 2 li 2si) von der normalen Ligierung ab, was eigentlich nicht als „mit Abweichungen“<sup>37</sup> zu bezeichnen ist. In *F* kommt auch die Nebenform 2 li 2 li 3 si/ im Duplum (Takt 4–5) und im Tenor (Takt 13–14) vor. Wenn auch die Prioritätsfrage hier nicht gelöst werden kann, so ist etwas anderes zu bemerken: diese Klausel und wenige andere<sup>38</sup> in *W 1* gehören zu Choralbearbeitungen, die ursprünglich nicht in *W 1*, aber aller Wahrscheinlichkeit nach in der in England entstandenen Vorlage vertreten waren. Nimmt man eine andere Vorlage für die zweite Reihe von Ersatzklauseln als für die erste an, so wird wohl die zweite Vorlage wenigstens diese Choralbearbeitung übernommen haben. Die von der (Ludwig als solche geltenden) Haupthand geschriebene Sammlung von Ersatzteilen enthält keine Klauseln, die in den Choralbearbeitungen schon vorhanden waren oder gar

<sup>37</sup> Ludwig, S. 27.

<sup>38</sup> Zu den folgenden zweistimmigen Klauseln der zweiten Reihe der Ersatzkompositionen der Hs. *W 1* hat der Kodex nicht die betreffenden Choralbearbeitungen: Nr. 58 und 59 (aus *M 16*); Nr. 60 und 61 (aus *M 18*), wenn auch der vierstimmige Ausschnitt „*Mors*“ (f. 6') vorhanden ist; Nr. 83 und 84 (aus *M 41*); und Nr. 86 (aus *M 44*). Was Nr. 25 (aus *M 24*), Nr. 25 (aus *M 25*), Nr. 26 und 27 (aus *M 26*), und Nr. 24, 33, 65 und 66 (aus *M 29*) betrifft, so sind wohl wenigstens einige (Ludwig, S. 20, vermutet *M 29* und *M 26*) Choralbearbeitungen, die mit ff. 36–37 verlorengegangen sind.

nicht eingereicht werden konnten. Der Schreiber der zweiten Reihe nahm weniger Rücksicht<sup>39</sup>.

Der Anhang (Takt 16–17) ähnelt dem Schluß des Satzes in *F*<sup>40</sup>; sollte dieser Anhang die vorangehenden zwölf Takte ersetzen, so ergäbe sich für Takt 15–17 der Klausel als Tenor *DEFDD*, was eigentlich gut passen würde. In diesem Falle brächte die Klausel eine noch größere Verkürzung mit sich, als man bis jetzt erkannt hat.

(Aus *M 23*, „*Alleluia Ascendens Christus*“)

k. *W*<sub>1</sub> Nr. 63 (f. 57') „*Ta*“ Nr. 3a; T. 3 li 2 li/  
*F* Nr. 123 (f. 161) „*Ta*“ Nr. 3b; T. 2 li 3 li/

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 77–78; 15 Takte (mit je 3 Longae).

Melodische Variante: Duplum: Takt 5: *W*<sub>1</sub> *A* statt *AA*.

Rhythmische Varianten: *W*<sub>1</sub> scheint seinen Rhythmus (1. Modus) geradeso konsequent durchzuführen wie *F* bis auf Takt 14–15, wo das Duplum *si* 2 li (wegen Tonverdopplung = 3 li) 3 li 3 li 2 li statt des wohl richtigeren *si* 2 li 2 li 2 li 2 li 2 li lautet; *F* ist an dieser Stelle konsequent *si* *si* (= 2 li) 2 li 2 li<sup>41</sup> 2 li *si* 2 li (letztere = 3 li wegen Tonverdopplung). Diese Unregelmäßigkeit in *W*<sub>1</sub> kann auch als eine Umschrift des Rhythmus gedeutet werden.

(Aus *M 23*, „*Alleluia Ascendens Christus*“ und *M 42* „*Alleluia Iudicabunt*“)

l. *W*<sub>1</sub> Nr. 64 (f. 58) „*Ta*“ Nr. 4a (aus *M 23*); T. 3 li 2si/ (zwei Durchführungen)  
*F* f. 133' (Nr. 92) „*Na*“ Nr. 2 (aus *M 42*); T. 3 li/ 2si/ (zwei Durchführungen)  
*W*<sub>2</sub> f. 87 (Nr. 62) „*Na*“ Nr. 2 (aus *M 42*); T. 3 li/ 2si/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, II, S. 285–286; 33 Takte; 1. Durchführung Takt 1–16; 2. Durchführung Takt 16–33.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 9: *W*<sub>2</sub> *EFDplD* (wohl richtiger) statt *EFEDCD*; Takt 32; *W*<sub>1</sub> und *W*<sub>2</sub> *G* statt *GG*.

Rhythmische Varianten: Da die beiden Fassungen im selben Modus verlaufen (die Pause nach dem 3 li in *F* und *W*<sub>2</sub> verhindert Dissonanzen und ist deshalb besser), findet eigentlich keine Änderung des Grundrhythmus statt, und es ist mir unerklärlich, weshalb Ludwig<sup>42</sup> diese Komposition aussondert. Da die Motette, die diese Quelle benutzt, ohne Tenor nur in *Ma* f. 105' enthalten ist, kann man auch dort keinen Rhythmuswechsel feststellen; diese Komposition<sup>43</sup> gehört nicht zu den Klauseln, die sicherlich den Grundmodus von Quelle zu Quelle umändern.

<sup>39</sup> Die zweite Reihe wiederholt drei schon bekannte Klauseln: Nr. 71, 79 und 99.

<sup>40</sup> Waite, Dissertation, II, S. 184, vorletzter und letzter Takt.

<sup>41</sup> Auch die Motettenfassung in *F* (f. 401') hat an dieser Stelle 2 li.

<sup>42</sup> S. 30.

<sup>43</sup> Ludwig hat die Feststellung der Quelle der Motette „*Ad celi sublimia*“, (310a) seiner Aufzählung, erst nachträglich (S. 132) hinzugefügt. Seine Vermutung der Möglichkeit einer dreistimmigen Fassung ist nur dadurch begründet, daß andere Motetten der gleichen Abteilung der Hs. *Ma* für weniger Stimmen als sonst geschrieben sind.

(Aus M 34, „Alleluia Hodie Maria“)

- m. *W*<sub>1</sub> Nr. 72 (f. 58') „Gaudete“ Nr. 2; T. 4si/  
*F* f. 126 (Nr. 74) „Gaudete“ Nr. 2; T. SG

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, II, S. 253–254; 18 Takte.

Bemerkungen: Wie 1 oben fällt auch diese Komposition außer Betracht, da die beiden Fassungen im selben Grundrhythmus verlaufen; da die Pausen im Tenor nur dort wichtig sind, wo das Duplum auch pausiert, sind sie, die in *F* auch nach 4 si hinzugefügt sind, in *W*<sub>1</sub> meistens überflüssig. Eine interessante Tatsache, die später in der Besprechung der Choralbearbeitungen zu erwähnen ist, beruht darin, daß *F* zwei verschiedene Bearbeitungen dieser Chormelodie enthält; die erste enthält die Klauseln der Hauptfassung in *W*<sub>1</sub>, die zweite die der zweiten Reihe der Ersatzklauseln in *W*<sub>1</sub>.

(Aus M 37, Graduale „Propter veritatem“)

- n. *W*<sub>1</sub> Nr. 80 (f. 59') „Filia“ Nr. 4a und 5a; T. a. 3 li/ b. 3 li 2 li si/ (zwei Durchführungen)  
*F* Nr. 178-179 (f. 168) „Filia“ Nr. 4b und 5b; T. a. 3 li/ b. 2 li 3 li si/ oder 2 li 2 li 2 si/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 114–115; 31 Takte; 1. Durchführung Takt 1–14; 2. Durchführung Takt 15–28; Anhang Takt 29–31 in *F*, Takt 29–30 in *W*<sub>1</sub>.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 22: *W*<sub>1</sub> EC statt EEDC; Takt 29–30: *W*<sub>1</sub> abweichender Anhang DFE *Epl* C. Tenor: Takt 9 fehlt in *W*<sub>1</sub>.

Rhythmische Varianten: Reste der wohl ursprünglich den 2. Modus zeigenden Ligaturengliederung finden sich noch in *W*<sub>1</sub>: Duplum: Takt 1–2: 2 lipl 2 li 3 li zeigt trotz der Tonwiederholung eher den 2. Modus; Takt 11: 3 li ist ein Überbleibsel der Schreibweise des 2. Modus; Takt 21–22: 2 li 2 si/ wären im 1. Modus klarer als 3 li si/ zu kennzeichnen; Takte 25–26: 4 li 2 li 3 li 2 li ist ein Überrest der Ligierung des 2. Modus, 4 li 3 li 2 li 2 li wäre im 1. Modus wohl richtiger.

Der Anhang in *F* ist mit dem Schluß in der Hauptfassung in *F*<sup>44</sup> fast identisch; die gleiche Fassung in *W*<sub>1</sub> ist etwas länger, wird aber noch weiter mit diesem Anhang gekürzt.

(Aus M 49, „Alleluia Letabitur iustus“)

- o. *W*<sub>1</sub> Nr. 91 (f. 60') „Et spera“ Nr. 3a; T. si 3 li 2 li si/ und si/ 3 li 2 li/ si/ (zwei Durchführungen)  
*F* Nr. 190 (f. 169) „Esperabit“ Nr. 3b; T. si 2 li 3 li si/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation III, S. 121–122; 31 Takte; 1. Durchführung Takt 1–15; 2. Durchführung (ein Takt nimmt nicht teil daran) Takt 16–29; Anhang (nur in *F*) Takt 30–31.

Melodische Variante: Duplum: Takt 13: *W*<sub>1</sub> CDE statt CDED.

Rhythmische Variante: Da meistens das Duplum und der Tenor gleich gegliedert sind, kann man nur wenig von den Zusammenklängen schließen: Takt 2 klingt

<sup>44</sup> Waite, Dissertation, II, S. 265.

besser (= vollkommener) in *F*; auch sollte der 3. Modus in *W1* verwendet werden (si 3 li 2 li si/ ist fast gleich bedeutend wie si 3 li 3 li/), so sind die Konsonanzen gleich so oft verbessert wie verschlechtert. Die Pausen nach dem si sind auch für unsere Zwecke unbedeutend. Erst in Takt 28–29 kommen Unregelmäßigkeiten vor: *F* hat 3 li 2 lipl 2 li/, was eher wie der 1. Modus aussieht; *W1* dagegen hat si 2 li 2 lipl 3 li/, was wie der 2. Modus aussieht; aber an den Konsonanzen stellt man fest, daß in *W1* der 1. Modus gemeint ist, so daß die Unregelmäßigkeiten eher in *F* vorkommen, was auf eine Umformung des Rhythmus in *F* hindeutet. Der Anhang in *F* verkürzt die organale Version in der Hauptfassung<sup>45</sup>.

(Aus *M* 50, Graduale „Ecce sacerdos“)

- p. *W1* Nr. 93 (f. 61) „*Illi*“ Nr. 5a; T. si 3 li 2 li si/ mit Abweichungen  
*F* Nr. 192 (f. 169') „*Illi*“ Nr. 5b; T. si 2 li 3 li si/ mit Abweichungen

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 122; 14 Takte.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 10: *W1* B (weniger gut) statt C. Tenor: Takt 2 und 5: *W1* G (besser) statt A.

Rhythmische Varianten: Da die Gliederung des Duplum und des Tenors gleich ist, findet man wenige Anhaltspunkte zum Vergleich der beiden Fassungen. Im Duplum, Takt 13, hat *W1* si 2 li 2 li statt des wohl richtigeren 3 li 2 li; auf der anderen Seite finden wir in Takt 1–2 die gleiche Gliederung in den beiden Fassungen, wo der 1. Modus wegen besserer Zusammenklänge angebracht ist. In diesem Falle ist es schwierig, zu beurteilen, welche Fassung ursprünglicher ist. Da die Klausel „*Qui conservaret*“ in *F* folgt, ist kein Anhang vorhanden.

(Aus *M* 50, Graduale „Ecce sacerdos“)

- q. *W1* Nr. 94 (f. 61) „*Qui conserva*“ Nr. 4 und 5a; T. a. SG b. 3 li  
 3 li si/ (zwei Durchführungen)  
*F* Nr. 194–193 (f. 169') „*Qui conservaret*“ Nr. 4 und 5a; T. a. SG b. 3 li  
 3 li si/ (zwei Durchführungen)  
*F* Nr. 278 (f. 177) „*Qui conservaret*“ Nr. 4; T. a. SG  
 (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F* 193–194: Waite, Dissertation, III, S. 123; von Nr. 278, *ibid.* S. 166–167; 30 Takte; 1. Durchführung Takt 1–16; 2. Durchführung Takt 17–30. Melodische Varianten: Duplum: Takt 4: *F* Nr. 278 hat ABCplA statt ABCB; Takt 23: *W1* statt Gpl. Tenor: Takt 28: *W1* C statt A.

Rhythmische Varianten: Die erste Durchführung, die in *F* Nr. 194–193 eigentlich die zweite ist, hat denselben 1. Modus in beiden Fassungen. Im Duplum in *W1* (Takt 15–16) sollte 3 li statt 3 si stehen, wie in beiden Fassungen in *F*, während in Takt 29–30 CDE 3 si in *W1* besser als si/ 2 si in *F* ist. Die zweite Durchführung ist in rhythmischer Hinsicht in den beiden Fassungen verschieden. In Takt 24 wird die Schreibweise des 2. Modus 3 li 3 li in *W1* noch beibehalten, so daß man wiederum diese Fassung für die geänderte halten kann.

<sup>45</sup> Waite, Dissertation, II, S. 308.

Wie man an den 16 Fällen, die wir angeführt haben, sehen kann, scheint die Fassung in *F* die ursprüngliche Gestaltung des Rhythmus in 10 Klauseln beibehalten zu haben. In zwei weiteren Klauseln (l und m) wird der Rhythmus nicht geändert, in zwei Fällen (h und o) scheint die Fassung in *W 1* bevorzugt werden zu müssen, und zwei Fälle (i und p) sind nicht entschieden. Wir können daraus schließen, daß die in *W 1* vertretene rhythmische Fassung dieser Klausel nicht in allen Fällen dieselbe ist, die im *magnus liber* und in dessen Ergänzungen ursprünglich enthalten war. Da aber *W 1* auf den britischen Inseln geschrieben und die Umschrift erst nach der Vorlage unternommen worden ist, werden diese Änderungen erst unter englischem (d. h. Notre-Dame-fremdem) Einfluß vorgenommen worden sein. Bezeichnend ist die Tatsache, daß in der Regel nur die mehrtönigen Ligaturenkomplexe geändert sind, während die einzigen Kompositionen, die durchweg den 2. Modus beibehalten, Nr. 10 und 11 sind. Es scheint, als ob es dem Schreiber erst nach Vollendung der 11. Komposition eingefallen sei, seine Vorlagen rhythmisch zu ändern. Auf der anderen Seite sind Ansätze zu der Vermutung gegeben, daß auch *F* den ursprünglichen Rhythmus geändert hat. *W 1* kann von Fall zu Fall eine ursprüngliche Fassung aus dem *magnus liber* repräsentieren, vertritt aber nicht ohne weiteres die Vorlage, die für die anderen Hss. gedient hat. Man muß auch, was das Hauptkorpus angeht, sich klar machen, daß der englische Geschmack den ursprünglichen, kontinentalen Rhythmus hätte ändern können. Das hätte auch von vornherein klar sein sollen, da *W 1* erst in peripherer Lage und zu einem späteren Zeitpunkt, als die anderen Hss., abgeschrieben worden ist. Daß man aber nur in den seltensten Fällen gewagt hat, die Hauptthesen Ludwigs zu bezweifeln, beweist, welche große geistige Ausstrahlung von diesem Mann ausging. (Wird fortgesetzt)

## *Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers*

VON UWE MARTIN, GÖTTINGEN

In Robert Schumanns Tagebuch finden sich vom Januar bis November des Jahres 1837 u. a. die folgenden Eintragungen<sup>1</sup>:

22. Januar: *Mendelssohn bei mir. Spielt seine neuen Fugen . . .*  
 Februar: *. . . Am Schluß des Monats aus der Kunst der Fuge abgeschrieben, viel mit älterer Musik verkehrt, komponiert wenig . . .*  
 März: *Im ganzen wenig vollbracht. Unordentlich durcheinander gelebt . . . Fortgeschrieben an der Kunst der Fuge — bis Nummer 12 . . .*  
 1. Oktober: *Kunst der Fuge von Bach vollendet — Bachs Choralbuch nach und nach durchgespielt. Mit einer Seligkeit komponiert, wie noch nie, alles gelingt mir in der Form . . .*

---

<sup>1</sup> Zitiert nach freundlicher Mitteilung von Herrn Direktor Dr. Eismann vom Robert-Schumann-Haus in Zwickau. Vgl. auch die Zusammenstellung bei W. Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 157.

9. Oktober: *Fleißig in der Fuge gearbeitet. Früh Fuge, auch Nachmittag . . .*  
 1. November: *Mit wahrer Wut Fugenanfänge gemacht, und im ledernen Marpurg weiter gelesen. Nachmittags abermals Fugen. Abends melancholisch.*  
 2. November: *Fugenpassion . . .*  
 4. November: *Fugenwut, nichts Gutes zustande gebracht. Böse Laune. . . Bachs wohltemperiertes Klavier wieder vollendet. —*

Das bisher unbekannte Schumann-Autograph ist die im Tagebuch erwähnte Abschrift von Bachs *Kunst der Fuge*. Schumann hatte sie am 12. Juli 1843 dem Dr. Eduard Krüger geschenkt, als dieser zu Besuch in Leipzig war. Das Ms. ist seither in den Händen der Krügerschen Nachkommenschaft geblieben. Es gehört zum Nachlaß der Frau Anna Berthold, geb. Brons, einer Enkelin Eduard Krügers, und wird von der Erbengemeinschaft Anna Brons, vertreten durch Dr. Rudolf Berthold (Göttingen), verwaltet<sup>2</sup>.

Das Ms. besteht aus einem Notenheft vom Querformat 25,5 : 33 cm, das ursprünglich elf Bögen umfaßte, wovon nur die drei mittleren ineinander, die übrigen zu je zwei Blättern gefaltet aufeinandergeheftet waren. Von diesen elf Bögen = 22 Blätter fehlen zwei Blätter der mittleren Lage sowie ein Blatt des drittletzten Bogens und die beiden letzten Bögen mit vier Blättern, die sämtlich mit der Schere aus dem Heft herausgeschnitten worden sind. Die beiden mittleren Blätter fehlten offenbar schon vor der Benutzung, da der Zusammenhang der Abschrift an keiner Stelle unterbrochen ist. Es wäre jedoch noch zu prüfen, ob sich die fünf fehlenden Blätter am Schluß, die nach den Tagebuch-Eintragungen vom 9. Oktober und 1. bis 4. November möglicherweise Fugentwürfe enthalten haben können, vielleicht unter den erhaltenen Skizzen finden. Insgesamt umfaßt das Ms. also außer einem grauen vorderen Umschlagblatt 15 Blätter mit 30 auf 16 vorgedruckten Systemen mit Tinte engbeschriebenen Seiten. Die Fugen sind durchgehend als Klavierauszug zu zwei Systemen notiert und fortlaufend mit römischen Zahlen numeriert. Die Ordnung der Sätze entspricht der Originalausgabe der *Kunst der Fuge*, mit der auch die Numerierung bis *Contrapunctus 11* übereinstimmt. Die Abweichung der Zählung im folgenden ergibt sich daraus, daß Schumann die Ableitungen der Spiegelfugen als selbständige Sätze und auch die im Originaldruck unnummerierten Stücke zählt. Die vordere Umschlagseite trägt von Schumanns Hand den Titel: „J. S. Bach: *Kunst der Fuge*“ und oben rechts Krügers Namenszug mit der Jahreszahl 1843.

Auf der inneren Umschlagseite vermerkte Krüger: „*Geschrieben von Robert Schumann, und mir geschenkt beim Abschied aus Leipzig 12. July 1843 E Krüger.*“

- Bl. 1 r.: Titel wie oben von Schumanns Hand. Darunter *Contrapunctus „I“*. Die thematischen Stimmen sind in allen Durchführungen mit Tinte und Röteln durch Klammern bezeichnet.  
 v.: Schluß von *Contrapunctus I*.  
 Anfang von *Contrapunctus „II“*. Themenmarkierung wie oben.  
 Bl. 2 r.: Schluß von *Contrapunctus II*. Daneben autographe Datierung: „19/2 37“.  
 Anfang von *Contrapunctus „III“*. Themenmarkierung wie oben.  
 v.: Schluß von *Contrapunctus III*. Daneben autographe Datierung: „20/2 37“.

<sup>2</sup> Für die freundliche leihweise Überlassung des Ms. möchte der Verf. Herrn Dr. Berthold auch an dieser Stelle herzlich danken.

- Bl. 3 r.: Anfang von Contrapunctus „IV“. Themenmarkierung wie oben.  
v.: Schluß von Contrapunctus IV. Daneben autographe Datierung: „21/2 37“.
- Bl. 4 r.: Anfang von Contrapunctus „V“. Themenmarkierung wie oben.  
v.: Schluß von Contrapunctus V. Daneben autographe Datierung: „25/2 37“.  
Anfang von Contrapunctus „VI“. *In Style Francese*“. Themenmarkierung wie oben.
- Bl. 5 r.: Schluß von Contrapunctus VI. Daneben autographe Datierung: „26/2 37“.  
v.: Anfang von Contrapunctus „VII“. Themenmarkierung wie oben.
- Bl. 6 r.: Schluß von Contrapunctus VII. Daneben autographe Datierung: „28/2 37“.  
Anfang von Contrapunctus „VIII“. Die Fuge ist nach c-moll transponiert, was Schumann in einer Fußnote („M. Im Original D-Moll“) anzeigt. Themenmarkierung wie oben. Unter der Fußnote steht folgende Randnotiz von Schumanns Hand: „Oper von Lortzing. (Schwindsüchtige motivische Ausweichungen)“.  
v.: Oben auf der Seite autographe Notiz: „Wenn die Dilettanten etwas nicht verstehen, ohne das es ihnen grade mißfällt, so nennen sie es meistens gediegen.“  
Fortsetzung von Contrapunctus VIII.
- Bl. 7 r.: Fortsetzung von Contrapunctus VIII.  
v.: Schluß von Contrapunctus VIII. Daneben autographe Datierung: „3/3 37“.  
Anschließend die Notiz von Schumanns Hand: „Die Fuge ist prächtig: eben sehe ich das eingerahmte Thema / spät genug.“  
Anfang von Contrapunctus „IX“. Themenmarkierung wie oben. In Takt 23 hat Schumann das C des Basses am Rand mit einem Fragezeichen versehen. Darunter von Krügers Hand mit Blei: „Versteht sich.“
- Bl. 8 r.: Fortsetzung von Contrapunctus IX. Den Takt 115 hat Schumann getilgt und neugeschrieben. Die betreffende Fußnote („M. Im Alt ist ein Tact zu früh geschrieben“) ist gleichfalls getilgt.  
v.: Schluß von Contrapunctus IX. Daneben autographe Datierung: „4/3 37“.  
Anfang von Contrapunctus „X“. Themenmarkierung wie oben.
- Bl. 9 r.: Schluß von Contrapunctus X. Daneben autographe Datierung: „14/3 37“.  
Darunter die Notiz von Schumanns Hand: „Schreibt das mir Sonntag s. M. (= seine Musik?) noch in allen Ohren klang am 17/3.“.  
v.: Anfang von Contrapunctus „XI“. Von hier an werden die thematischen Stimmen nicht mehr bezeichnet.
- Bl. 10 r.: Fortsetzung von Contrapunctus XI.  
v.: Schluß von Contrapunctus XI. Darunter autographe Datierung: „21/3 37“.  
Daneben die Notiz von Schumanns Hand: „Fertig geschrieben am Ostermorgen 37. Zerrißt einem die Ohren.“
- Bl. 11 r.: Contrapunctus „XII“ (vierstimmige Spiegelfuge inversa). Am Schluß autographe Datierung: „Endlich beendet am 28. April 37.“ Darunter die Notiz von Schumanns Hand: „Nach einem äusserst fehlerhaften Manuscript abgeschrieben. Scheint so wie sie ist incorrigibel.“  
v.: Contrapunctus „XIII. (Inversus)“ (in der Original-Ausgabe Nr. 12b). Neben dem Schluß autographe Datierung: „2 Mai.“ Darunter von Schumanns Hand die Gegenüberstellung der Stimmensätze von XII und XIII: „Baß, früher Sopran, Tenor, früher Alt“ usw.
- Bl. 12 r.: Anfang von Contrapunctus „XIV“ (in der Original-Ausgabe Nr. 13a).  
v.: Schluß von Contrapunctus XIV. Daneben autographe Datierung: „9 Mai 37“.  
Darunter autographe Notiz: „Von da fällt Reise nach Zwickau und Weimar.“  
Anfang von Contrapunctus „XV“ (in der Original-Ausgabe Nr. 13b).

- Bl. 13 r.: Schluß von Contrapunctus XV. Darunter autographe Datierung: „30 Juli 37.“ Daneben der autographe Eintrag: „Vorher fiel Composition der Phantasiestücke.“
- v.: Anfang von Contrapunctus „XVI“ (in der Original-Ausgabe Nr. 14).
- Bl. 14 r.: Schluß von Contrapunctus XVI. Daneben autographe Datierung und Notiz: „Am 4ten August, als Ernestine hier war.“ Darunter der Eintrag: „Hier folgen im Original 1) ein Canon in der Vergrößerung in umgekehrter Bewegung 2) ein Canon in der Octave 3) ein Canon in der Decime 4) ein Canon in der Duodecime.“ Daneben die Bemerkung: „Vermutlich sehr trocken.“
- Anfang von Contrapunctus „XXI. Fuge für zwei Claviere.“ Die Notenwerte sind hier um die Hälfte verkürzt und die Stimmen beider Klaviere auf zwei Systeme zusammengezogen. Am Ende der Seite bricht Schumann die Fuge nach Takt 21 ab und schreibt dazu: „etc: etc.“ Darunter die autographe Notiz: „Die ganze Fuge ist sehr papiern und wenig schön.“ Die Umkehrung dieser Fuge wird nur am unteren Rande angezeigt als: „XXII. Mit demselben Thema in der Umkehrung.“
- v.: Anfang von Contrapunctus „XXIII. Fuge mit 3 Subjekten.“
- Bl. 15 r.: Fortsetzung von Contrapunctus XXIII.
- v.: Schluß von Contrapunctus XXIII. Darunter von Schumanns Hand: „Von Bach unvollendet gelassen“ und eine Zeile tiefer: „Fertig geschrieben am 31sten August 1837 Unter goldenen Träumen“<sup>3</sup>.

Wir haben hier eine im ganzen recht sorgfältige und gut leserliche Abschrift vor uns, die für das Studium des Werkes am Klavier durchaus brauchbar ist. Nur in einigen komplizierteren Kontrapunkten häufen sich die Korrekturen im Text und am Rande. Ausgesprochene Unklarheiten und Schwierigkeiten stimmiger klaviermäßiger Notierung treten vor allem im XII. Kontrapunkt, der Ableitungsform der vierstimmigen Spiegelfuge, auf. Aus Schumanns Randbemerkung zu diesem Stück läßt sich schließen, daß schon seine Vorlage ein handschriftlicher Klavierauszug war. Aus der Ordnung der Fugen war bereits zu ersehen, daß dieser Vorlage die Originalausgabe zugrunde gelegen haben muß. Für diese Feststellung spricht ferner der Umstand, daß Schumann, abgesehen von einer Reihe weiterer Flüchtighkeitsfehler, sämtliche Lesarten der Originalausgabe übernommen hat. Die Frage nach Schumanns unmittelbarer Vorlage ist indessen nicht von solcher Wichtigkeit, daß sie einen Vergleich aller in Frage kommenden Kopien der *Kunst der Fuge* sinnvoll scheinen läßt<sup>4</sup>.

Die Anregung zu dieser intensiven Beschäftigung mit der Kunst der Fuge dürfte von Mendelssohn ausgegangen sein, der Schumann laut Tagebucheintragung am 22. Januar 1837 besuchte und ihm seine neuen Fugen, vermutlich die *Drei Präludien und Fugen*, op. 37, vorspielte, die Schumann noch im selben Jahr in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ besprach<sup>5</sup>. Schumann mußte sich bei dieser Gelegenheit der handwerklich-technischen Überlegenheit des Freundes gegenüber seiner eigenen mangelnden Beherrschung der strengen kontrapunktischen Formen aufs

<sup>3</sup> Die Abweichung dieser Datierung von der im Tagebuch vom 1. Oktober ist wohl so zu erklären, daß Schumann dort mit „vollendet“, wie unter dem 4. November, Durchspielen oder Durcharbeiten versteht.

<sup>4</sup> Die Ausgabe von H. G. Nägeli (Zürich 1802), auf die sich Schumann in seinem Aufsatz *Über einige unmaßlich korruptierte Stellen in Bachschem . . . Werken* (Vgl. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von H. Simon, Leipzig 1888, Bd. 3, S. 66) bezieht, war ihm 1837 noch nicht bekannt.

<sup>5</sup> Vgl. R. Schumann, *Gesammelte Schriften* . . . Bd. 2, S. 46.



deutlichste bewußt werden. Wie sehr Schumann diesen Mangel empfunden hat, beweist, daß ihn das Fugenproblem das ganze Jahr hindurch nicht mehr losgelassen hat<sup>6</sup>. Daß es auch nicht — oder doch nicht unmittelbar — der vielzitierte Bach-Enthusiasmus war, der Schumann zur Beschäftigung mit der *Kunst der Fuge* führte, wird schon daraus ersichtlich, daß sich der Romantiker gerade über dieses Bachsche Alterswerk an mehreren Stellen im Ms. keineswegs enthusiastisch geäußert hat. Vielleicht auch von Mendelssohn, sicher aber schon durch die frühere Lektüre von Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* auf die *Kunst der Fuge* verwiesen, wird sich Schumann durch dieses Werk die gründlichste praktische Unterweisung in der Fugenkomposition versprochen haben. Die anhaltende Beschäftigung mit dem Fugenproblem ist für Schumann dieses Mal auch nicht als Symptom einer Lebens- und Schaffenskrise anzusehen, wie es in dem frühen Jahr beruflicher Entscheidung und dann 1845 und wieder 1853 ohne Frage der Fall war<sup>7</sup>. Gewiß, die Tagebuchnotizen und Briefe vom Sommer bis Ende 1837 lassen viel von Unruhe und Niedergeschlagenheit über die ungeklärte Zukunft seiner Verbindung mit Clara Wieck erkennen; aber die zeitweilig starken Gemütsschwankungen haben doch seine schöpferischen Impulse durchaus nicht erlahmen lassen. Anhaltspunkte für ein intensives Fugenstudium kann man allerdings in den Werken dieses Jahres nicht finden.

Dagegen kann unser Ms. einige Auskunft darüber geben, wie weit Schumann damals durch das Studium der *Kunst der Fuge* in das Werk und die Technik der Fugenkomposition eingedrungen ist. Über das bloße Abschreiben hinaus ist in den ersten zehn Kontrapunkten durch die im allgemeinen zutreffende und vollständige Markierung des thematischen Materials das intensive analytische Bemühen zu erkennen. Am Anfang der dreistimmigen Tripelfuge (Nr. VIII) ist sich Schumann allerdings einmal nicht ganz über die Themengestalt im klaren, da er in der Alt- und Baß-Durchführung noch einen Takt der Fortspinnung als zum Thema gehörig betrachtet. Seiner Schlußbemerkung nach zu urteilen, scheint er hier auch das Urthema in der variierten Gestalt nicht gleich erkannt zu haben. Da Schumann 1841 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ selbst auf die weitgehende Identität des 10. und 14. Kontrapunkts (Zählung nach der Originalausgabe) aufmerksam gemacht hat<sup>8</sup>, ist immerhin bemerkenswert, daß ihm dieser Umstand beim Abschreiben offenbar noch nicht aufgefallen war, denn sonst hätte er zweifellos am Rande darauf hingewiesen. Dazu muß allerdings bemerkt werden, daß zwischen der Abschrift der beiden Fugen-Fassungen (14. März und 4. August) fast fünf Monate lagen. Am aufschlußreichsten für unsere Frage ist die Abschrift des XII. Kontrapunkts, mit der sich Schumann, dem Eintrag nach zu urteilen, recht gequält hat. Daß auch Schumann hier die Ableitungsform der vierstimmigen Spiegelfuge voranstellt, hat allein weniger zu bedeuten als die Tatsache, daß er dem ganzen Stück ziemlich hilflos gegenüberstand. Angesichts der ihm oft nicht entwirrbaren Stimmführung ist Schumann geneigt, seine Vorlage für „äußerst fehlerhaft“ und „in corrigibel“ zu halten. Nun ist, was die Häufigkeit von Stimmkreuzungen betrifft,

<sup>6</sup> S. oben die Tagebuch-Auszüge.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu den vorzüglichen Aufsatz von G. v. Dadelsen, *Robert Schumann und die Musik Bachs*, AfMw 14, 1957, 46 ff.

<sup>8</sup> Vgl. R. Schumann, *Über einige mutmaßlich korruptierte Stellen in Bachschem . . . Werken*; s. Anm.4.

tatsächlich ein extremer Fall zu konstatieren, und schon der Schreiber der Vorlage mag sich wenig Mühe gegeben haben, namentlich die Führung der Mittelstimmen deutlich zu notieren; vergleicht man jedoch Schumanns Abschrift mit dem Text der Originalausgabe, so sind kaum mehr Abweichungen als in den übrigen Stücken festzustellen: insgesamt fünf Flüchtigkeitsfehler<sup>9</sup>. Diese Abweichungen aber können seine Vermutungen über die Vorlage nicht rechtfertigen. Zudem hätte Schumann ohne weiteres die Möglichkeit der Kontrolle am spiegelbildlichen Gegenstück (Nr. XIII) gehabt, das wesentlich klarer und übersichtlicher notiert ist und dem Komponisten zu Zweifeln an der Korrektheit der Vorlage keinen Anlaß gegeben zu haben scheint. Auf diesen Gedanken ist Schumann offenbar nicht gekommen; er notierte zwar am Rande das Schema des Stimmentausches, die kunstvolle Technik der Spiegelung dürfte ihm jedoch nicht bekannt gewesen sein. Man wird also wohl den damaligen Stand von Schumanns kontrapunktischer Gelehrsamkeit nicht allzu hoch einschätzen dürfen.

Des weiteren wäre die Frage nach Schumanns ästhetischem Verhältnis zur *Kunst der Fuge* zu stellen. Auch hierüber gibt uns das Manuskript einige Auskunft, die als bestätigende Ergänzung zu den genannten Ausführungen von Dadelsens über *Schumann und die Musik Bachs* gelten mag. Die eigentümliche romantische Musikanschauung namentlich des jüngeren Schumann mit ihrem Zentralbegriff des „Poetischen“, des charakteristisch Ungewöhnlichen als Abbild „seltener Seelenzustände“ und Produkt dichterischer Phantasie darf hier als bekannt vorausgesetzt werden. Konnte diese Anschauung in der Vielfalt thematischer Charaktere und dem weiten harmonischen Umkreis des *Wohltemperierten Klaviers* durchaus ihre Anhaltspunkte finden, so mußte die *Kunst der Fuge* mit ihrer weitgehenden Abstraktion von der sinnlichen musikalischen Qualität dem romantischen Geist sehr viel ferner stehen, was durch die gelegentlichen Randbemerkungen im Ms. ganz eindeutig zum Ausdruck kommt. Die negativen Urteile und Vorurteile überwiegen hier bei weitem und betreffen durchweg die mangelnde Klangsinnlichkeit, die Härten kontrapunktischer Stimmführung. So schreibt Schumann am Ende der vierstimmigen Tripelfuge (Nr. XI): „Zerreißt einem die Ohren.“ Im gleichen Sinne dürfte die Bemerkung zur Doppelfuge (Nr. X) zu verstehen sein: „Schreibt, daß mir Sonntag s. M. noch in allen Ohren klang.“ Demgegenüber ist es immerhin bemerkenswert, daß er am Schluß der dreistimmigen Tripelfuge (Nr. VIII) zu einem so günstigen Urteil kommt („Die Fuge ist prächtig“), da diese doch aus demselben Material wie der XI. Contrapunctus gebaut ist und die gleiche Themenkombination aufweist. Diesmal liegen keine drei Wochen zwischen der Abschrift der beiden Stücke. Sollte der Grad der Intensität des Studiums so verschieden und Schumanns Urteil in so starkem Maß von Stimmungen abhängig gewesen sein, daß im einen Fall die handwerkliche Meisterschaft der Komposition begeistert gewürdigt, im anderen Fall, wo zu solcher Würdigung eher noch mehr Anlaß gewesen wäre, aus der Perspektive des romantischen Klavierspielers jedoch allein die klangsinnliche Seite dieser Musik gesehen und negativ beurteilt worden wäre? In der Tat scheint

<sup>9</sup> T. 25 Tenor, 2. und 3. Note fehlt Sechzehntelbalken  
 T. 31 Tenor, fehlt Bindebogen  
 T. 37 Tenor, letzte Note muß heißen: *fis* statt *f*  
 T. 47 Alt, 3. Note muß heißen: *f* statt *d*  
 T. 48 Tenor, 6. Note muß heißen: *d* statt *dis*

es sich so zu verhalten, wofür man auch geltend machen kann, daß Schumann vom XI. Kontrapunkt an offenbar das Interesse an der thematischen Analyse verloren hat. Die übrigen Eintragungen können diesen Befund nur bestätigen. Die vier Kanons mit ihrem kontrapunktischen und rhythmischen Reichtum interessierten Schumann nicht, und er scheint sich nicht einmal die Mühe gemacht zu haben, sie durchzuspielen, da er nur vermerkt: „*vermutlich sehr trocken*“<sup>10</sup>. Ganz ähnliche Prädikate, die wiederum ausschließlich die klangliche Seite der Musik betreffen, hat Schumann schließlich für die „*Fuga a 2. Clav.*“ bereit, deren Abschrift er nach dem 21. Takt mit der Bemerkung abbricht: „*Die ganze Fuge ist sehr papiern und wenig schön.*“ Man sieht, der Eifer, mit dem Schumann das Fugenstudium begonnen hat, ließ gegen Ende erheblich nach, und das Interesse, das ursprünglich sicher vor allem der formalen Technik galt, verlagerte sich mehr und mehr nach der Seite der sinnlichen Erscheinungsform, ohne in dieser Beschränkung verständlicherweise ästhetisch befriedigt zu werden. So gesehen, konnte die *Kunst der Fuge* dem romantischen Komponisten in der Tat kaum mehr als ein exemplarisches Lehrwerk bedeuten.

Immerhin scheint es, als habe sich Schumann nach der „*Unter goldenen Träumen*“ vollendeten Abschrift zu eigener Fugenkomposition gerüstet gefühlt. Die Tagebucheintragungen vom 9. Oktober bis 4. November bezeugen ein solches fast verzweifelt gesteigertes Bemühen. Sie lassen auch erkennen, daß Schumann sich von dem Scheitern seiner Fugenversuche zunächst recht deprimieren ließ, und es ist wiederum bezeichnend für den romantischen Künstler, daß er sich am Ende resignierend vom rein Artifizialen abwendet und in den konkreteren Charakteren des *Wohltemperierten Klaviers* neue Inspiration für sein Schaffen sucht.

Im Hinblick auf Herkunft und Besitzvermerk der Hs. bleiben noch die persönlichen und fachlichen Beziehungen zwischen Schumann und dem damaligen Emdener Gymnasiallehrer Dr. Eduard Krüger zu erörtern<sup>11</sup>. Arthur Prüfer hat dem Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger eine sehr treffende biographische Skizze vorangestellt, die Krüger als einen ebenso vornehmen wie bescheidenen Mann von gleichermaßen hoher philosophischer wie musikwissenschaftlicher und praktisch musikalischer Bildung bezeichnet, dessen fast tragisch zu nennendes und von ihm jedenfalls als tragisch empfundenes Geschick es war, die wichtigste Zeit seines Lebens fernab von den Zentren des geistigen Geschehens in die musenarme und -feindliche Provinz Ostfriesland verbannt gewesen zu sein<sup>12</sup>. Neben seiner 16 Jahre währenden entsagungsvollen Gymnasiallehrertätigkeit fand Krüger noch Kraft und Zeit zu reger musikalischer Wirksamkeit als Organist und Dirigent sowie zu beachtlichen Leistungen in der philologischen Wissenschaft und in der Musikästhetik und nicht zuletzt zu unermüdlicher Mitarbeit an den drei führenden musikalischen Zeitschriften, Schumanns „*Neue Zeitschrift für Musik*“, die „*Allgemeine Musikalische Zeitung*“ und die „*Neue Berliner Musikzeitung*“<sup>13</sup>. Am 1. November 1838 nahm er zum ersten Mal Verbindung mit der Redaktion der „*Neuen Zeitschrift für Musik*“ auf, indem er einen Aufsatz über

<sup>10</sup> Allerdings muß man die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß die Kanons in Schumanns Vorlage gar nicht enthalten waren.

<sup>11</sup> Vgl. dazu die umfangreiche Materialsammlung bei W. Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, 228 ff., S. 276 und 380 ff.

<sup>12</sup> Vgl. *Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger*, hrsg. von Arthur Prüfer, Leipzig 1898.

<sup>13</sup> Eine Aufzählung der Hauptschriften Krügers bei Prüfer, a. a. O.

Grauns *Der Tod Jesu* zur Veröffentlichung anbot und gegebenenfalls seine weitere Mitarbeit in Aussicht stellte<sup>14</sup>.

Schumann muß sich laut Briefbuch vom 30. 1. 1839 („*Dank für seine Aufsätze. Hoffe auf mehr*“) sehr anerkennend dazu geäußert haben. Jedenfalls erwachsen aus dieser ersten Fühlungnahme eine rege Korrespondenz und das jahrelange freundschaftliche Vertrauensverhältnis zwischen Schumann und Krüger. Grundlage dieser Freundschaft war die zunächst recht weitgehende Übereinstimmung in Fragen der Kulturpolitik und der Kunstauffassung sowie die gemeinsame Begeisterung für die Kunst der Alten, insbesondere die J. S. Bachs. War Schumann froh, in Krüger einen hochqualifizierten Mitarbeiter für die Zeitschrift gefunden zu haben, so schätzte Krüger sich glücklich, daß er von seinem abgeschiedenen Emden aus nun endlich eine Verbindung zur großen musikalischen Welt besaß, in der selbst einmal wissenschaftlich und praktisch zu wirken, sein höchstes Ziel war. Aus seiner ostfriesischen Verbannung hat Krüger Schumann um vielerlei Hilfe gebeten. Schon mit seinem zweiten und dritten Brief (vom 23. 3. 1839 — unveröffentlicht — und vom 13. 5. 1839 — vgl. Zitat bei Boe, I, 229 A.) schickte er Schumann eigene Liedkompositionen zur Beurteilung und erkannte dessen taktvoll geäußerte, negative Meinung vorbehaltlos an<sup>15</sup>. In kaum einem Brief fehlt die Bitte um Vermittlung bei Leipziger Verlegern; außer dem Wunsch, einige Klavierauszüge Bachscher Werke und eines Händelschen „*Te Deum*“ sowie einige eigene Kompositionen ediert zu sehen, liegt Krüger vor allem daran, alte und neue Musik zur Ansicht geschickt zu bekommen, und da Schumann ihm hierin wenig helfen konnte, bat er unablässig um Antiquariaten und Kopien unveröffentlichter Bachscher Werke, deren Kosten er gegen das Honorar für seine Aufsätze verrechnen ließ<sup>16</sup>. Im Zusammenhang mit diesen dringlichen und oft rührenden Bitten ist auch das Geschenk unseres Schumann-Autographs zu sehen; es ist ferner damit in Verbindung zu bringen, daß Krüger am 6. 3. 1843 drei „*Fugen für Organo pleno*“ eigener Komposition an Schumann zur Beurteilung und editorischen Empfehlung geschickt hatte, denen er am 24. 3. drei dazugehörige Präludien und am 19. 5. 1843 ein weiteres Präludium nebst Fuge nachsandte<sup>17</sup>, worauf ihm Ende Mai die erste, im ganzen freundliche Beurteilung seiner Komposition von Schumann zuteil wurde<sup>18</sup>. Bis dahin hatten die beiden Männer freundschaftlich brieflich verkehrt, ohne sich noch persönlich begegnet zu sein. Schon am 31. 3. 1841 (unveröffentlicht) hatte Krüger einmal geschrieben: „*Könnte ich Sie doch in Leipzig besuchen! Das wird wohl dauern, bis Hamburg, Berlin und Leipzig p. Dampf verbunden sind.*“ In einem Brief vom 22. 7. 1842 heißt es dann: „*Als ich vorhatte, Sie diesen Sommer zu besuchen, war es auf eine Bach-Organreise über Frankfurt, Köln usw. abgesehen. Durch besondere Umstände ist der Plan für dies Jahr gehindert, doch gebe ich ihn*

<sup>14</sup> Da die Schumannsche „*Correspondenz*“ (ehemals im Besitz der Berliner Staatsbibliothek) durch Kriegseinwirkungen verloren gegangen ist, benutzt der Verf. hier und in folgenden eine nahezu vollständige maschinenschriftliche Kopien-Sammlung der Briefe E. Krügers an Schumann, die sich im Archiv des Robert-Schumann-Hauses zu Zwickau befindet. Für die Vermittlung der Briefe ist er Herrn Dr. Eismann zu Dank verpflichtet.

<sup>15</sup> Unveröffentlichter Brief an Schumann vom 25. 6. 1839.

<sup>16</sup> Diese Klavierauszüge und erbetenen Ausgaben sowie Rezensionen Bachscher Werke sind stets gemeint, wenn in Schumanns Eintragungen und Briefen von „*Krügerschen Bachianen*“ die Rede ist.

<sup>17</sup> Die drei Fugen sollten Schumann, die vierte Mendelssohn gewidmet sein (laut unveröffentlichten Briefen an Schumann v. 28. 3. u. 19. 5. 1843). Drei der Fugen und ein Präludium wurden 1846 in Körners *Orgelfreund* gedruckt.

<sup>18</sup> Vgl. Boe, I, 231.

nicht auf, und gedenke nächstes Jahr Ihnen Fantasien und Fugen zum Besten zu geben, so Gott will. Leider wird Ihnen dergleichen nicht Neues sein.“ — Im Frühjahr 1843 nahm dieser Reiseplan schon festere Formen an. In dem Begleitbrief zu seinen Fugen vom 28. 3. 1843 schrieb Krüger: „Mögen sie (die Fugen) auch als Vorläufer einer Orgelreise angesehen werden, die mich vielleicht in diesem Sommer zu Ihnen führen könnte, falls Sie nicht ausdrücklich abraten. Ist Mendelssohn oder Becker groß auf der Orgel, so wage ich in Leipzig keinen öffentlichen Auftritt; gegen Geister zweiten Ranges hoffe ich die Wage zu halten.“ Mit dem Brief vom 3. 6. 1843 scheint Schumann Krügers Bedenken zerstreut zu haben, da Krüger am 8. 6. seinen Besuch für den 10. bis 14. Juli in Aussicht stellte. Dieser Besuch wurde für beide Teile äußerst erfreulich. Schumann verzeichnete in seinem Haushaltsbuch: „9. Juli 1843, Dr. Krüger, 10. Juli, Dr. Krüger und Wenzel, Orgelspiel. 12. Juli: früh mit Krüger . . .“. Dazu findet sich im Tagebuch (Juli/August 1843) der Eintrag von Clara Schumann: „. . . Das Interessanteste waren der Besuch von Viardot's und dem Doktor Krüger aus Emden, der ein geistreicher Mann und tüchtiger Musiker, besonders auf der Orgel ist, die er beiläufig gesagt in 3 Jahren erlernte. Er brachte viel bei uns zu, und Robert und er gewannen eine beiderseitige Zuneigung zu einander. Wir begleiteten ihn d. 13. Juli bis Halle — er fuhr dann weiter nach Berlin und zurück nach Haus in's Schullehrerjoch“<sup>19</sup>.

Ein öffentliches Konzert scheint Krüger in Leipzig doch nicht gegeben zu haben; stattdessen spielte er vor einem kleinen Hörerkreis Bachsche und eigene Werke auf der Thomas- und Nikolai-Orgel, was von Schumann in einer Rezension in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom 20. Juli 1843 aufs freundlichste gewürdigt wurde<sup>20</sup>. Welch großes Erlebnis dieser Leipziger Besuch für Krüger bedeutete, läßt sich seinem nächsten Brief vom 5. 8. 1843 entnehmen:

. . . „Ihr freundliches Gedenken in der Mus. Zeitg. hat mich beschämt — da ich erst bei Klaras Spiel inne geworden bin, was mir — unerreichlich — fehlt; ich fühle mich zu fern, zu alt will ich nicht sagen — um solchem Lob nur in Etwas jemals zu entsprechen! — Denn die leider so bald verrauschten Stunden in Ihrem Hause sind mir ewig unvergeßlich. Ich mag Ihnen wohl kalt vorgekommen sein, da ich wenig zu sagen wußte mitten in aller Herrlichkeit des Genusses, der mir so selten und neu war, an dem ich nun Jahrelang zehren kann . . . Gut, daß ich bald von Leipzig weggekommen: fast wäre der Schulmeister sogleich häuptlings in diesen Wogen untergegangen. — Ich kann Ihnen nichts sagen als das dürftige Wörtchen: heißen Dank für die einzig schönen Stunden. Das ist wenig genug.“

Dieser Brief gibt auch über Opernpläne Auskunft, die Schumann mit Krüger diskutiert hatte, und für die er Krüger als Librettisten zu gewinnen hoffte:

„An die Oper habe ich gedacht, doch darf ich nichts versprechen, da ich in diesem Fach meine Kräfte noch nicht erprobt habe. In meiner Jugend ging's umgekehrt: Da wollte mir einer ein Textbuch schreiben für eine künftige Oper! Das war ein Bruder des berühmten H. Heine — übrigens ein tüchtiger Narr und gegenwärtig Regimentsarzt in Rußland. — Ich dachte übrigens an die herrliche Sage: Hirlanda, die Sie in den Volksbüchern von G. O. Marbach finden. Sie ist entfernt der Genoveva und Griseldis verwandt, doch edler und minder hart. Was meinen Sie davon? — Aber wie gesagt: nur kein voreilig Versprechen! . . .

<sup>19</sup> Zitat laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Eismann.

<sup>20</sup> Im Auszug abgedruckt bei Boe, I, 231.

*Nächstens mehr. Sagen Sie mir bald von Ihrem Leben und Treiben, mir ist auch diese Erinnerung Balsam — seitdem ich nun flüchtiger Augenzeuge gewesen bin. (Datum) Herzlich Ihr E. Krüger.“*

Hier taucht also bereits Schumanns Plan zur Oper *Genoveva* auf, deren Rezension acht Jahre später, nachdem die Korrespondenz schon fast zum Erliegen gekommen war, für Schumann der Anlaß wurde, das durch Krügers frühere kritische Besprechungen Schumannscher Werke ohnehin schon etwas labil gewordene freundschaftliche Verhältnis aufzukündigen<sup>21</sup>.

Zu diesem Mißverstehen und dem Abbruch der Beziehungen wäre es vermutlich nicht gekommen, hätte Krüger die ihm im Anschluß an seinen Leipziger Besuch durch Schumanns selbstlose Vermittlung von Breitkopf angebotene Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ angenommen und damit die provinzielle Enge gegen das freie Blickfeld in der Leipziger Musikmetropole vertauscht<sup>22</sup>. Allein Krüger glaubte mit Rücksicht auf die Sicherheit seiner Familie, die Redaktion nur in Verbindung mit einer Lehrtätigkeit am Konservatorium oder an der Universität übernehmen zu können, und da auch Schumann ihm keine solche Stellung vermitteln konnte, blieb er, abgesehen von einer kurzen politisch-redaktionellen Tätigkeit an der „Hannoverschen Zeitung“ (1848), bis zu seiner 1861 erfolgten Berufung auf den Göttinger Lehrstuhl für Musikwissenschaft unglücklich und unbefriedigt im ostfriesischen Schuldienst. Durch seine hervorragende Begabung wie nur wenige prädestiniert, im musikalischen Geistesleben der Jahrhundertmitte eine führende Rolle zu übernehmen, blieb ihm so, bedingt wohl vor allem durch die äußeren Umstände, das Verständnis für einen wesentlichen Teil der fortschrittlichen künstlerischen Entwicklung seiner Zeit verschlossen. Kaum beeinträchtigt durch die Ungunst der Verhältnisse blieben jedoch seine publizistischen und wissenschaftlichen Leistungen auf historischem und systematischem Gebiet.

Boetticher hat in seinen biographischen und ästhetischen Bemühungen um Schumann nachzuweisen gesucht, Eduard Krüger habe Schumann in wesentlichen Fragen der Musikanschauung entscheidend beeinflusst<sup>23</sup>. In der Tat traf Krügers in der kritischen Auseinandersetzung mit Hegel und Kahlert entwickelte modifizierte Nach-

<sup>21</sup> Vgl. Krügers Rezension der *Genoveva* in: „Neue Berliner Musikzeitung“ 1851, Jg 5. Zur Ergänzung der Materialsammlung von W. Boetticher seien hier nur noch der letzte Brief Krügers an Schumann sowie die nur noch auszugsweise erhaltene Antwort Schumanns mitgeteilt.

Krüger an Schumann, Emden, den 18. 3. 1851: „Bald wird meine Beurteilung Ihrer *Genoveva* in Ihrer Hand sein, lieber Freund! Zürnen Sie nicht darüber, wenn ich nach innerer Überzeugung das Werk nicht billigen kann, wenigstens nicht als Oper. Niemand als der Freund, der es ehrlich meint, darf sich das Recht anmassen, so zu sprechen, wie ich gewagt habe — nicht zerstörend, aber ernst betrachtend über Sie mich auszusprechen. Ueberwinden Sie den ersten Eindruck, so werden Sie wieder gut, des bin ich in meinem Herzen überzeugt. Höchstens könnten Sie die Ungenüge aller Kritik anklagen — und das will ich über mich ergehen lassen, da ich selber davon gründlich überzeugt bin, daß man trotz Jul. Schuster u. Consorten — doch niemals mehr sagen darf als man weiß und begriffen hat. Ich wollte, wir könnten uns mündlich über so zarte Dinge unterhalten (Anm. d. Verf.: Schumann und Krüger hatten sich nur noch einmal im Jahre 1846 wiedergesehen): wir würden, wo nicht näher kommen, doch gewisser werden. Herzlich wünsche ich, daß wir beide uns nicht mißverstehen, indem wir beide der teuren Kunst edles reines Gedeihen zu fördern streben. Mir gehts jetzt — gleichgültig . . . in alter Freundschaft E. Krüger.“

Schumanns Antwort ist nur fragmentarisch dem Autographenkatalog Liepmanns Nr. XXXVII, S. 62 zu entnehmen. Die Kopie dieses Auszugs wurde dem Verf. dankenswerterweise von Herrn Dr. Eismann vermittelt. Die wenigen Zeilen, die von Düsseldorf am 5. April 1851 datiert wurden, lassen die empfindliche Reaktion Schumanns in aller Schärfe erkennen: „ . . . Urtheilen Sie öffentlich nicht über etwas, was Sie nicht genau kennen. . . Sie sind, wie ich längst wußte, weit davon entfernt, mich als Künstler in meinen Gesamtwerken zu verstehen . . .“.

<sup>22</sup> Vgl. Schumann an Krüger vom 20. 10. 1843 bei F. G. Jansen, *Robert Schumanns Briefe*, NF, Leipzig 1904, dazu Krügers Antwort v. 12. 11. 1843.

<sup>23</sup> Vgl. Boe. I, S. 341.

ahmungsästhetik, wie sie in seiner bedeutendsten musikphilosophischen Arbeit, den 1842 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erstmals veröffentlichten *Systematischen Versuchen* dargestellt ist<sup>24</sup>, bei Schumann in vieler Hinsicht auf verwandte, wenn auch philosophisch durchaus unklare ästhetische Vorstellungen und wird zeitweilig zu einer gewissen Klärung beigetragen haben. Für Schumanns kompositorisches und literarisches Schaffen, das aus nichts weniger als philosophischen Quellen gespeist war, konnte dieser Einfluß jedoch nicht von Bedeutung sein. Liest man bei Boetticher an anderer Stelle: „Für Schumanns Bachverständnis ist in hohem Maße einer der besten kunstphilosophischen Kritiker der Zeit (Dr. Eduard Krüger) verantwortlich zu machen“, so kann schon die zur Erhärtung angefügte Zitatensammlung eher zur Widerlegung dieser These dienen<sup>25</sup>. Tatsache ist, daß beide Seiten der Schumannschen Bach-Auffassung, sowohl die in der Frühzeit überwiegende stimmungshafte als auch die technisch verstandesmäßig begründete, bereits vor der Zeit seiner ersten Korrespondenz mit Krüger zutage traten, was auch der Abschrift der *Kunst der Fuge* zu entnehmen war. Zweifellos war dann der Wandel in Schumanns Musikanschauung seit dem Anfang der 1840er Jahre zugleich mit einem zunehmend rationaleren Bach-Verständnis verbunden<sup>26</sup>. An eben diesem veränderten Verständnis aber scheint Krüger zunächst noch keinen Anteil genommen zu haben, da es noch in einem Brief von Carl Montag an Schumann vom 12. 11. 1848 heißt: „Der Dr. Krüger faßt den alten Bach sehr romantisch auf“<sup>27</sup>. Schließlich sei noch einmal darauf hingewiesen, daß es ja Schumann war, dessen Vermittlung Krüger einen großen Teil seiner Kenntnis Bachscher Werke verdankte<sup>28</sup>.

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

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

**Luckhart** (Lackert), Johann

(6. Fortsetzung)<sup>35</sup>

Dr. Johann Lackert wird 1559 als Organist am Dom zu Erfurt angenommen (Moser: *Hofhaimer*, Nachtrag). 1565, vermutlich als Nachfolger von Johann Gertringer (s. d.), wird er Domorganist in Mainz und amtiert vermutlich bis 1583, da in diesem Jahr als Organist Florentius von Adrichem erwähnt wird (A. Gottron in: „Mainzer Zeitschrift“ XXXII, 58).

**Ludolffus** (von Mainz)

Wird 1457 in Leipzig immatrikuliert (Erler I 205): „Ludolffus organista de Moguncia.“

<sup>24</sup> Vgl. Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1847, S. 114 ff.

<sup>25</sup> Vgl. Boe. I, S. 228 ff. Es ist auch sachlich nicht einzusehen, warum Krüger von Boetticher hier und a. a. O., S. 303, als Antisemit bezeichnet wird.

<sup>26</sup> Vgl. G. v. Dadelsen, a. a. O., S. 49 ff.

<sup>27</sup> Vgl. Boe. I, S. 229.

<sup>28</sup> Als Beleg sei hier nur auf Krügers Briefe vom 25. 6. 1839, 27. 12. 1839, 20. 9. 1840, 19. 2. 1841, 31. 3. 1841, 20. 7. 1841, 15. 8. 1841 verwiesen.

<sup>35</sup> Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff., S. 307 ff. und S. 455 ff. sowie Jahrg. XII, S. 25 ff., S. 152 ff. und S. 294 ff.

**Mäder, Peter**

Moser (*Hofhaimer* 86) hält ihn offenbar für einen Organisten, denn er sagt, daß 1517 Peter Mäder, zusammen mit L. Kleber, die Orgelbenefizien von Jörg Lang (s. d.) in Eßlingen erhielt.

Wie aus K. Kotterba: *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber* 26, Anm. 1, hervorgeht, handelt es sich dabei um eine irrije Interpretation der betreffenden Stelle in den Missiven. Aus ihr geht vielmehr hervor, daß sich Kleber und Jacob Zänlin aus Cannstadt um die Organistenpfründe St. Felix und Adactus beworben hatten (die dann Kleber erhielt), während sich Gabriel Scherb, Dionys Unbehawen (nicht Unbehoven wie bei Moser) und Petter Mäder um die Pfründe des Heiliggeistaltars bewarben, die Mäder schließlich verliehen wurde. Da es sich bei der Pfründe des Heiliggeistaltars jedoch um keine Orgelpfründe handelte, muß Peter Mäder wohl überhaupt aus der Organistenliste gestrichen werden.

**Mathias**

Aus Reutlingen, Orgelschüler von L. Kleber in Eßlingen zwischen 1517 und 1521 (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897).

Sehr wahrscheinlich identisch mit Hipp (s. d.), dem späteren Heilbronner Organisten.

Zu Hipp seien hier zwei weitere urkundliche Belege mitgeteilt, die inzwischen im Stadtarchiv Heilbronn aufgefunden werden konnten. Die Ratsprotokolle von 1542 (Donnerstag nach dem Christtag) melden: „*Meister Matthis Hipp soll zum Organisten angenommen werden*“ (RP VIII 39), und im Betbuch von 1547 heißt es: „*Meister Matthis Organisten Witwe steuert*“ (Betbuch nr. 19).

Demnach war Hipp, von dem schon 1531 über eine zweijährige Abwesenheit von Heilbronn berichtet worden war, offenbar wiederholt und lange auswärts tätig, was die Vermutung nahelegen könnte, daß er ein Orgelbauer war. Um welche Kirche es sich bei der Anstellung im Jahre 1542 gehandelt hat, ist unbekannt, zumal wir auch noch nicht wissen, welche der damals neben der Kilianskirche noch bestehenden sechs Kirchen und sieben Kapellen (zu ihnen vgl. Theodor Hermann: *Aus dem mittelalterlichen Kirchenwesen Heilbronn*, in: *Blätter für württembergische Kirchengeschichte* NF. 10, 1906, S. 142–158) Orgeln besaßen.

**Mathis, M(agister?, Meister?)**

1544 soll der Wormser Domorganist *M. Mathis* das „*Werklein uff dem lettner*“ (Ostlettner) verkaufen, um mit dieser Summe die Wiederherstellung des „*Werkliks uff Sanct Lorenzchor*“ (Westlettner) zu ermöglichen. Mittlerweile soll ein anderes Werk (Positiv) auf dem Ostlettner aufgestellt werden. (Gottron: *Die Wormser Domorgeln*, in: *Festschrift zur Einweihung der neuen Domorgel am 2. Juni 1940*, Worms 1940).

**Meyer, Johann**

Orgelbauschüler von Leonhard Mertz (s. d.), der 1482 über einem Orgelbau in Würzburg (St. Marien) starb. Seine Witwe machte den Rat zu Würzburg auf L. Mertz aufmerksam, und dieser wurde über den Rat zu Frankfurt eingeladen, den Bau zu vollenden (freundliche Mitteilung von Dr. Meinert, Stadtarchiv, Frankfurt/Main).

**Meder, Jodocus**

Aus Weil der Stadt, Kaplan, Pfarrer in Backnang, 1503 Organist an S. Dionys in Eßlingen als Nachfolger von Konrad Delzenmann (s. d.), starb 1520 (Moser: *Hofhaimer* 86).

Jodocus Meder hatte in Tübingen studiert, wo er 1477/78 (sub primo Rectoratu) eingeschrieben wurde als „*D. Jodocus Mäder de Wila vicarius eiusdem ecclesie [= apud S. Jacob. in Tüwingen]*“ (vgl. *Urkunden zur Geschichte der Universität Tübingen aus den Jahren 1477–1550*, Tübingen 1877, S. 463, nr. 14). Ob und wann er von dort als Pfarrherr nach Backnang und Erbstetten ging, ist unbekannt. Für diese Orte kann er vorläufig nur



durch den von K. Kotterba (*Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber*, S. 20, Anm. 1) erwähnten Brief des Eßlinger Rates an Propst und Kapitel zu Backnang vom Jahre 1503 belegt werden (laut schriftlicher Auskunft besitzt das Stadtarchiv in Backnang keine Akten aus dem 16. Jahrhundert).

Es ist unbekannt, welcher Quelle Moser das Todesdatum entnommen hat. Auch hat Meder nicht bis zu diesem (vermutlich unrichtigen) Datum das Organistenamt in Eßlingen versehen. Dieses wurde vielmehr am 7. November 1517 Leonhard Kleber übertragen (vgl. Kotterba, S. 26). Es ist unbekannt, warum Meder diese Pfründe resignierte und wohin er sich 1517 begab.

Während der Kämpfe für und gegen die Reformation wurde 1526, vermutlich im Mai, katholischerseits für die Pfarrkirche St. Johann in Feuchtwangen als neuer Kaplan ein *Jodocus Mader* bestellt, „*der eines guten Lebens und geschickt zu predigen*“ sei (Brief des Pfarrers Dietrich vom 25. Mai 1526 an Markgraf Kasimir in Ansbach nach Wilhelm Schauding: *Geschichte der Stadt und des ehemaligen Stiftes Feuchtwangen*, Feuchtwangen 1927, S. 78). Die Personengleichheit dürfte ziemlich sicher sein.

### Mertz, Leonhard

Zu dem Barfüßermönch Leonhard Mertz, als Orgelbauer in Frankfurt am Main urkundlich von 1470 bis 1497 nachweisbar, nachdem er bereits in Barcelona zwischen 1459 und 1463 ein großes Orgelwerk errichtet hatte (vgl. dazu Francisco Baldello: *Organos y organeros en Barcelona*, in: *Anuario musical*, vol. II, 1947, S. 196, 201, 208), infolge seiner vielseitigen Tätigkeit als Orgelbauer, Baumeister und Gießer eine der interessantesten deutschen Künstlerpersönlichkeiten des 15. Jahrhunderts, vgl. Th. Peine: *Der Orgelbau in Frankfurt am Main*, 1956, S. 27–40, und G. Pietzsch: *Zur Geschichte der Musik in Worms bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in: *Der Wormsgau III*, 1956, S. 267–269, wo auch die ältere kunst- und musikgeschichtliche Literatur sowie die bisher von Mertz bekannt gewordenen Orgelbauten verzeichnet sind.

Da weitere Ergebnisse nur durch umfassende Archivstudien gewonnen werden können, seien hier lediglich einige kleinere Unstimmigkeiten in der bisherigen Literatur berichtet: Es trifft nicht zu, daß Mertz noch 1494 mit dem Orgelbau in Nürnberg beschäftigt war (Peine 34, 38) oder 1494 die große Lorenzorgel nochmals stimmte (Moser: *Hofhaimer* 88). In dem noch erhaltenen Brief des Nürnberger Rates an Mertz von 1494 (Stadtarchiv Nürnberg, Briefbuch nr. 43, 120) beschwichtigt der Rat vielmehr Mertz, der gehört haben wollte, die Stadt Nürnberg beabsichtige, an diesem Werk etwas ändern zu lassen, und teilt ihm mit, daß ihm niemand wegen dieser Orgel, die er „*vor diser Zeit renouirt vnd gestimpt*“ hat, Übles nachsage und daß die Stadt nicht gedenke diese Orgel „*verändern zelassen*“; er könne deshalb über seine Zeit anderweitig verfügen. Es wird hierbei auf den Erneuerungs- und Erweiterungsbau der großen Lorenzorgel (1478/79) durch Mertz angespielt, über den wir durch J. G. Mehl: *Die Geschichte der Orgeln zu St. Lorenz* (in: *Lorenz Orgelbüchlein*, Kassel 1937, S. 28–29) ziemlich eingehend unterrichtet sind. Aus der Tatsache, daß dann 1498 dieses Werk doch durch ein anderes und zwar kleineres, vermutlich von Meister Burkhart, ersetzt wurde, geht hervor, daß Mertz seine Besorgnisse nicht unbegründet geäußert hatte; zum anderen darf man wohl daraus schließen, daß er 1498 nicht mehr lebte.

Mertz hat auch nicht, wie nach I. Rücker (a. a. O. 16) vermutet werden könnte, vorher in Nürnberg gearbeitet. Damit wird die Hypothese von Peine (Anm. 72) hinfällig, daß die Nürnberger Orgel von Mertz ein unter der Leitung von erfahrenen Meistern gebautes Jugendwerk gewesen sein könne.

### Michael

Moser (*Hofhaimer* 86) berichtet, daß 1492 die Dominikaner in Eßlingen ein neues Werk bauten, bei der Rechnung ein Meister „*Michel organista*“ (hinter „*organista*“ setzt Moser

ein Fragezeichen) begegnet und 1493 zu ihrer Abnahme Herr Johann, Herr Kaspar, der Kaplan Boulender und der Kaplan Kuttner, der schon beim Bauvertrag geholfen hatte, vom Rat eingeladen werden.

Da nach den Missiven diese vier Sachverständigen nur am 8. September 1496 vom Rat eingeladen worden sind (Stadtarchiv Eßlingen, Missiven 1493/98, f. 179; bei anderen Orgelabnahmen kehren wohl z. T. die gleichen Namen, aber niemals alle vier zusammen wieder) und sich weiterhin aus dem Gutachten des Rates für Jakob Schmid von Hagenau, datiert den 25. Mai 1498, ergibt, daß dieser Orgelbauer erst die Pfarrkirchenorgel renoviert und „vff die new Hand“ gerichtet und danach in der Frauenkirche „ein nuw orgel och vff die new hand“ und beide Werke „maisterlich künstlich“ gemacht hat (Stadtarchiv Eßlingen, Missiven 1493/98, f. 271; vgl. K. Kotterba, a. a. O. S. 16), so ergeben sich hier Widersprüche, die nur durch Einsichtnahme in die Akten geklärt werden können. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei dem Michael aber doch um einen Organisten und nicht um einen Orgelbauer.

#### Mörlin, Bernhard

1524 erhält er eine Organistenpfürnde in Eßlingen und begibt sich daraufhin zu einem geschickten Organisten in die Lehre (Moser: *Hofhaimer* 86). Ob er wohl zu Kleber nach Pforzheim ging oder gar mit B. Mor (s. d.) identisch ist?

#### Mor, B.

Aus Eßlingen, war Orgelschüler von Kleber in Pforzheim, also zwischen 1521 und 1556 (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897).

#### Moseler, Johann

Kanonikus an ULF in Mainz (Gudenus 4, 411); vermutlich identisch mit jenem „Johann Urgeller von Liebfrau“, der um 1498 in Mainz den „paffetzel und noch ein Haus dabei“ besaß (Fr. Herrmann: *Quellen zur Topographie und Statistik der Stadt Mainz*, 1914, 43, Anm. 6).

#### Mülner, Nikolaus

Aus Miltenberg, herrschte um 1488 in der Maingegend als Orgelbauer (Moser: *Hofhaimer* 88).

Aus Eintragungen des Kirchenmeisters von St. Sebald in Nürnberg, Sebald Schreyer, geht hervor, daß Mülner 1488–1490 verpflichtet war „viermal im jar, nemlich zu einer yden goltvasten zu beden orgeln zu sehen und was kleins gespruchs wer, denselben on sondere belonung zu pessern; was aber gepruchs wer, darauf sundere costung oder mühe gelegt müst werden, solt ich im in sunderheit belonen“. Am 1. Mai 1490 kündigt Mülner diesen Vertrag „aus ursachen, das er in der nehen nit bleiben, sunder sich gen Leipczck etliche Zeit, ein orgeln daselbst zu machen, tun wirt“ (Mitteilungen des historischen Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XXVIII, 181, 203).

#### Luscinius, Othmar

Zu ihm vergleiche die umfassende Studie von Klaus Wolfgang Niemöller: *Othmar Luscinius, Musiker und Humanist*, in: *AfMw.* XV, 1958, S. 41–59, die die bisherige Literatur zu Luscinius kritisch sichtet und der ohne neue Archivstudien nichts Wesentliches hinzugefügt werden kann.

Lediglich auf einige zwar schon benützte, aber in der musikwissenschaftlichen Literatur m. W. noch nicht genannte Quellen für die Augsburger Zeit sei nach Albert Haemmerle: *Die Canoniker des Chorherrenstiftes St. Moritz, St. Peter und St. Gertrud in Augsburg bis zur Säkularisation*, Privatdruck München 1938, S. 87, nr. 372, aufmerksam gemacht: StA München, Lit. St. Moritz nr. 10 p. 43, 46; Ordinariatsarchiv Augsburg, Karton 16

(Notariatsinstrument von 1524, päpstliches Privileg und Zeugnis legitimer Geburt von 1526); Dekanatsbuch von St. Moritz.

#### Nadel (Nadler, auch Hanhofer), Wendel

Organist am Mainzer Dom, dessen Leben und Wirken noch gänzlich ungeklärt ist.

11. Oktober 1541: Nadel, Wendel, der um Annahme als Organist für den verstorbenen H. Brumann nachsucht, soll sich „*umb versuchens willen*“ hören lassen.

8. Februar 1543: Supplik des Organisten Wendel Nadel um beständige Besoldung.

30. Mai 1545: Im Domkapitel wird die Supplik des Organisten Wendel Hanhofer verlesen, der, nachdem er vier Jahre lang die Orgel versuchsweise versehen, um Annahme auf bestimmte Zeit und gegen förmliche Bestallung bittet, falls Kapitel ihn länger behalten will. Beschluß: Dekan und Scholaster sollen mit der Kammer wegen Besoldung verhandeln.

24. Juli 1545: Scholaster soll mit dem Organisten Wendel Hanhofer verhandeln. Ist er mit der Besoldung — 30 Mlt. Korn, 30 fl. in alb., desgleichen mit dem Abzug von 1 Ort, wenn er bei einem gemeinen Fest, und von 1/2 fl., wenn er bei einem großen Fest den Dienst versäumt, ferner mit der Bewilligung von 1/2 Fuder Wein, dazu Bruderwein und vinum gratiae — zufrieden und will er keine weiteren Akzidentien fordern, so ist das Domkapitel bereit, ihn von drei zu drei Jahren als Organisten anzunehmen.

4. August 1545: Scholaster teilt dem Domkapitel mit, daß W. Hanhofer bereit sei, auf diese Bedingungen einzugehen, aber bitte, die Versäumnisstrafen für die gemeinen Feste auf 4 alb. zu ermäßigen, wenn jedoch das Domkapitel nicht darauf eingehen wolle, wolle er sich nicht widersetzen. — Beschluß: Da kein Besserer zu bekommen, wird er für drei Jahre versuchsweise angenommen. Hält er sich recht, will Kapitel seine Bestallung von drei zu drei Jahren erstrecken. Bei den Strafsätzen bleibt es wie vorher.

27. Juli 1545: Scholaster referiert vor dem Domkapitel, daß Hanhofer 80 fl. jährlich fordere, „*dieweil er neher nit dienen konte*“. Domkapitel ist der Meinung, er hätte sich „*seiner kunst nach, die nit so gar fast außpundig*“ begnügt. Beschluß: nach einem anderen Organisten Ausschau zu halten (vorgeschlagen werden ein Organist zu St. Viktor und ein Bürger zu Mainz), fände man jedoch keinen Ersatz, so solle man mit Hanhofer „*uff eyn zeitlang handeln*“, bis man einen geschickteren bekomme. (Fr. Herrmann: *Die Protokolle des Mainzer Domkapitels* III 2, Nr. 915, 980, 1094, 1102, 1103, 1104).

#### N(iklas?)

Herr N(iklas?) Organist zu Cannstatt wird 1498 zur Abnahme der erneuerten Frauenkirchenorgel nach Eßlingen gebeten (Moser: *Hofhaimer* 86).

Das N. ist keinesfalls in Niklas aufzulösen. Vielmehr handelt es sich dabei um die damals übliche Bezeichnung für einen dem Schreiber unbekannt Namen. Wer in vorliegendem Fall damit gemeint ist, konnte noch nicht mit Sicherheit festgestellt werden.

#### Nikolaus

„*Meister Nikolaus*“ war von 1530 bis gegen April 1535 Organist in der Abtei Amorbach (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, 13).

#### Niehoff

Eine der bedeutendsten holländischen Orgelbauerfamilien, vermutlich aus Friesland (Leeuwarden) stammend, die sich in den 1530er Jahren in 's Hertogenbosch ansiedelte. Durch sie wurde dort die in der *Organographia* von Prätorius gerühmte sogenannte Brabanter Orgelbauerschule begründet, deren Einfluß seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts auch am Mittelrhein ein außerordentlich starker und einschneidender wird.

Zur Genealogie der Familie Niehoff wie zu den Werkverzeichnissen der Meister Hendrik, Nicolaus und Jakob Niehoff vgl. nunmehr M. A. Vente: *Die Brabanter Orgel*, Amsterdam 1958, besonders S. 76—93.

Trotz vielfacher Bemühungen ist es bis jetzt noch nicht gelungen, die Quelle festzustellen, der Scharold (*Geschichte und Beschreibung des St. Kilian-Domes oder der bischöflichen Kathedrale zu Würzburg*, in: Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. 4, 1838, S. 51) seine Angabe entnommen hat, daß Niehoff 1619 noch einmal von Bamberg, „wo er damals wohnte“, nach Würzburg zu einer Verbesserung von Mängeln an der von ihm erbauten Domkirchenorgel herübergekommen sei. M. Pfister *Der Dom zu Bamberg*, Bamberg 1896, J. B. Klein: *Die Orgeln der Stadt Bamberg*, Bamberg, 1930, und B. Wernsdörfer: *Orgel- und Musikpflege im Bamberger Dom* (in: Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte, Jg. 7, 1930) erwähnen Niehoff nicht, ebensowenig einen Orgelbau bzw. Orgelumbau in den fraglichen Jahren. Allerdings war (nach Wernsdörfer S. 75) die Domorgel um 1606 schadhafte, sollte besichtigt und wenn nötig, „durch einen verständigen Orgelmacher von Nürnberg, Amberg oder München wiederum ergänzt werden“. Die Gutachter schlugen damals den Orgelbauer Lorenz Hauslaib von Nürnberg vor, mit dem auch ein Vertrag abgeschlossen, aber nicht in die Tat umgesetzt wurde. Erst 1670 wurden die notwendigen Reparaturen an der Domorgel vorgenommen.

Scheint demnach, da die für die Bamberger Domorgel allein in Betracht kommenden Akten des Staatsarchives Bamberg schweigen, zwar an eine Tätigkeit Niehoffs im Bamberger Dom nicht gedacht werden können, so ist trotzdem ein Orgelbau durch ihn in Bamberg um 1619 nicht ausgeschlossen; denn über die sonstigen Orgeln in der Stadt, zu denen in erster Linie die Pfarrarchive befragt werden müßten, sind bis jetzt noch so gut wie keine archivalischen Forschungen unternommen worden (Herrn Archivrat M. Hofmann sei an dieser Stelle herzlichst für seine bereitwilligen Auskünfte und Nachforschungen im Staatsarchiv gedankt).

#### **Nussbom, J.**

Orgelschüler von Leonhard Kleber in Pforzheim (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Bln 1897). Er kann also frühestens seit 1521 in Pforzheim gewesen sein.

#### **Palmstorff, Heinrich (Henne)**

1428 ist Henne von Palmstorff Geselle bei dem Orgelbauer Dietrich Krafft in Frankfurt/M., der seine Werkstatt in der Borngasse hatte und zweifelsohne identisch mit dem „*Orgelbauer Heinrich*“, der in der Borngasse wohnhaft ist und in dem Frankfurter Bedebuch der Oberstadt 1427 (Bl. 39), 1428 (Bl. 44) und 1429 (Bl. 42) mit 7 Schilling Steuer eingetragen ist (W. K. Zülch: *Frankfurter Künstler*, 1935, 97; 64).

Ob der schon 1402 im Gerichtsbuch (8 b) genannte „*Henne orgeler*“ (Bücher: *Berufe der Stadt Frankfurt am Main* 91) mit ihm identisch ist, kann vorläufig nicht entschieden werden.

#### **Pankratz**

Meister Pankratz lieferte „*das Neu oder klein Wercklein*“ Ende 1563 für die Abtei Amorbach, das Barthol „*mit hat helfen stimmen*“ (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, Buchen 1938, 14).

#### **Peschin, Gregor**

Jahr und Ort seiner Geburt unbekannt. Mosers Datierung (*Musiklexicon*) „um 1500“ ist zweifelsohne begründet, da Peschin 1528 durch einen Empfehlungsbrief des Erzbischofs von Salzburg erstmals belegt und zugleich als Hofhaimer-Schüler in Salzburg nachgewiesen werden kann. Auch seine böhmische Abstammung kann durch den schon dort auftretenden Beinamen „*Boemus*“, wie durch den Namen selbst, als gesichert gelten.

Mosers Annahme (so auch F. Stein: *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg*, 1921, 50), daß Peschin sich schon 1537 von Salzburg nach Heidelberg begeben hatte, wo er 1547 belegt ist, trifft nicht zu. Peschin war vielmehr erst Hoforganist Ottheinrichs in Neuburg/Donau (Rechnungen von 1543/44 im StA Landshut, Rep. 18, fasc. 639 nr. 2057c, f. 39, 42,

155). Wann er in Ottheinrichs Dienste getreten ist, konnte noch nicht ermittelt werden. Möglicherweise stand seine Verpflichtung im Zusammenhang mit der Errichtung der neuen Orgel, deren Bau laut erhaltenem Vertrag vom 29. Juni 1537 (HStA München, Neuburger Kopialbuch 113, f. 170<sup>r</sup>–171<sup>r</sup>) Ottheinrich mit Genehmigung Herzogs Wilhelm von Bayern dem Orgelbauer Hans Schächinger d. Ä. übertrug. Ebenfalls unbekannt ist der Zeitpunkt der Übersiedlung Peschins nach Heidelberg. Den ersten urkundlichen Beleg für seine Anwesenheit in der Neckarstadt liefert bis jetzt eine Heidelberger Rechnung von 1546 (GLA Karlsruhe, Pfalz Generalia, 77/6155, f. 69<sup>r</sup>, 89<sup>r</sup>), in der „*Gregorius Pesthin Organist*“ als Mitglied der Hofkantorei aufgeführt wird.

Der weitere Verlauf seines Lebens konnte bisher noch nicht erhellet, ebensowenig sein Todesjahr ermittelt werden. Steins Annahme, daß der 1597 verstorbene kurpfälzische Hofmedicus Posthius sein Sohn war, trifft nach Auskunft von in Kaiserslautern lebenden Nachfahren des Arztes Posthius nicht zu und war auch schon auf Grund der Namensformen eine gewagte Behauptung.

Zur Überlieferung des Schaffens von Peschin vgl. R. Eitner: *Quellenlexikon*; ders.: *Das alte deutsche mehrstimmige Lied*, in MfM XXVI, 1894, 89 ff.; Weinmann, in: KmJb XXI; außerdem muß dazu das Heidelberger Kapellverzeichnis von 1544 (UB Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 318) herangezogen werden (vgl. dazu S. Hermelink: *Ein Musikalienverzeichnis der Heidelberger Hofkapelle aus dem Jahre 1544*, in: Ottheinrich-Festschrift, hrsg. von G. Poensgen, Heidelberg 1956). Zum Leben von Peschin ist ferner zu vergleichen H. Rott: *Ottheinrich und die Kunst*, Heidelberg 1905; G. Pietzsch: *Musik und Musikpflege zur Zeit Ottheinrichs*, in: Pfälzische Heimatblätter IV, 1956, 85–87; A. Layer: *Pfalzgraf Ottheinrich und die Musik*, in: AfMw XV, 1958, 258–275.

### Peter

Organist am Dom zu Mainz ist 1466 „*dnus Petrus organista*“ (Moser, *Hofhaimer* 90). Es konnte bis jetzt nicht festgestellt werden, ob er mit einem der anderen zahlreichen „Meister Peter“ identisch ist:

1. Meister Peter aus Ingolstadt bessert 1467 das Horn in Hall/Tirol (R. Quoika: *Die alt-österreichische Orgel* a. a. O. 22).
2. „*Petrus organista de Oppenheim dioc. Mogunt.*“ wird im Sommer 1454 in Heidelberg immatrikuliert (Toepke I 278).
3. Meister Peter, der um 1500 Organist in Zabern war (Moser: *Hofhaimer* 87).
4. Petrus, Magister, Priester und Organist in Basel, gestorben 1493 (Cherbuliez: *Die Schweiz*, in *der deutschen Musikgeschichte* 1932, 81).
5. Meister Peter reparierte 1476 die Orgel zu ULF in Koblenz (*Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* XX 1, 18).
6. Meister Peter, „*organista*“ reparierte 1464 (12. Mai–18. Dezember) die Domorgel zu Trier (Paulinus, Jg. 75, 1949, Nr. 40), mutmaßlich identisch mit dem Meister Peter, der 1461 die Orgel der Liebfrauenkirche zu Oberwesel umbaute (Fr. Böskens: *Zur Geschichte der Orgel in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel* in: KmJb 1957, 74).

Letztere (Nr. 5 und Nr. 6) möglicherweise identisch, jedoch wohl kaum mit Peter Breissger aus Saffig, da dieser bis gegen 1545 nachweisbar ist.

### Pfeilsticker, Adam

Der in Heidelberg (17. Oktober 1572) immatrikulierte „*Adamus Orgelmacher Heydelbergensis alumnus domus sapientiae*“ (Toepke II 63) ist Adam Pfeilstricker aus Heidelberg, der 1581 als Orgelbauer der Stuttgarter Hofkantorei erscheint (Bossert, in: *Württembergische Vierteljahresshefte* NFIX 279) und später Schulmeister in Metzingen wurde. (Wird fortgesetzt)

## *Das Biedermeier in der Musik*

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Die sich dem Musikhistoriker bei der Betrachtung des 19. Jahrhunderts bietenden vielfältigen Probleme werden in der wissenschaftlichen Literatur nicht einheitlich gesehen. Anders als im 17. und 18. Jahrhundert, in dem die Hauptentwicklungslinien deutlich hervortreten, werden für die Darstellung der vielschichtigen Entwicklung des vergangenen Jahrhunderts (und hier namentlich für die erste Hälfte) verschiedene Wege beschritten, um den mannigfaltigen Erscheinungsformen gerecht zu werden.

Nach Riemanns<sup>1</sup> an den Hauptmeistern orientierter Gliederung des 19. Jahrhunderts in vier Bücher (2. Buch: *Epoche Schumann — Mendelssohn*; 3. Buch: *Epoche Wagner — Liszt*; 4. Buch: *Epigonen*) ordnete Wolf<sup>2</sup> vorwiegend nach Gattungen (*Die Romantiker als Sinfoniker. Programmusik. Liedkunst nach Beethoven. Chorgesang* usw.). Ausschließlich nach Gattungen unterscheidet Adler<sup>3</sup> (*Instrumentalmusik von 1750 bis 1828 und von 1828 bis 1880. Die Oper im 19. Jahrhundert*, usw.), während Moser<sup>4</sup> im 5. und 6. Buch seiner Musikgeschichte dem „Zeitalter Beethovens“ das „Zeitalter Wagners“ gegenüberstellt.

Diese linear fortlaufenden Darstellungen der Musikgeschichte bergen — wie alle umfassenden Darstellungen — die Gefahr, vielfältige stilistische Strömungen statt zu differenzieren, vereinheitlichend zusammenzufassen. Wie wäre es sonst möglich, die überaus mannigfaltigen stilistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts fast zur Gänze der Romantik zuzuordnen, eine Unzulänglichkeit musikhistorischer Gliederung, auf die H. Engel bereits hingewiesen hat<sup>5</sup>? Von älteren musikgeschichtlichen Darstellungen versuchte Niemann<sup>6</sup> in seiner *Musikgeschichte der Gegenwart* außer der Gliederung: Romantik, Nach- und Neuromantik zwischen Romantik und Nebenromantik zu unterscheiden. Der wertende Gebrauch dieser Begriffe gegenüber der „eigentlichen“ Romantik und die wenig systematische Feststellung der stilistischen Erscheinungen ließen die sich hier ergebenden Möglichkeiten zwischen gleichzeitigen, in ihrem Ausdrucksstreben jedoch verschiedenen Stilentwicklungen zu unterscheiden, ohne Weiterungen, so daß sich noch Einstein<sup>7</sup> in seiner dieser Epoche gewidmeten Spezialuntersuchung *Die Romantik in der Musik* auf die Gegenüberstellung der sich widersprechenden „geistig-sinnlichen Elemente“ der Romantik in dem Kapitel „Die Widersprüche“ beschränkt.

Die Notwendigkeit der Differenzierung nicht nur des zeitlichen Nacheinander, sondern auch der Verschiedenartigkeit des Miteinander innerhalb des unter dem Begriff Romantik zusammengefaßten musikalischen Geschehens verdeutlichen aber nicht nur die „konservativen Leipziger“ gegenüber den „Weimarer Zukunftsmusikern“, sondern die bereits als „reine“ Romantiker geltenden Weber und

<sup>1</sup> H. Riemann: *Geschichte der Musik seit Beethoven*, 1901.

<sup>2</sup> J. Wolf: *Geschichte der Musik*, 3. Teil, 1929.

<sup>3</sup> G. Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Band, 1930.

<sup>4</sup> H. J. Moser: *Geschichte der deutschen Musik*, Band 2/II, 1924.

<sup>5</sup> H. Engel: *Periodisierung in der Musikgeschichte*, in: *Geistige Arbeit*, 1940, Nr. 6, S. 5 f.

<sup>6</sup> W. Niemann: *Die Musik der Gegenwart*, Berlin 1918.

<sup>7</sup> A. Einstein: *Die Romantik in der Musik*, 1950, S. 52 ff.

Spoehr, wenn man nur beider Meisteropern *Freischütz* (1821) und *Jessonda* (1823) vergleicht. Zwar konstatiert die Mehrzahl der musikhistorischen Darstellungen in dieser Zeit Komponisten von „verschiedener Gestalt“ mit „entgegengesetzten Absichten“, jedoch nur Kurth<sup>8</sup>, der auf die zwei Hauptentwicklungslinien der Romantik hinweist, deren eine „sich kühn ins Unendliche steuernd der Phantastik hingibt, und eine stillere, die mehr im Vertrauten, meist auch in kleineren Formen Beruhigung sucht“, und Moser<sup>9</sup>, indem er wertend den Romantikern „Die Kleinmeister des Biedermeier“ (sic!) gegenüber-, sowie Bücken<sup>10</sup>, welcher der Romantik eine „sentimentale“ Parallelströmung zur Seite stellt, verweisen auf charakteristische Elemente einer von der Romantik zu unterscheidenden Stilentwicklung.

Die Möglichkeit, diese unter einem die Diskrepanz zur Romantik verdeutlichenden Begriff zusammenzufassen, hat, im Gegensatz zur Musik-, die Literaturwissenschaft mit der Definition des Biedermeier als eines literarhistorischen Terminus geschaffen<sup>11</sup>. Wenn auch die Anlehnung der Musikwissenschaft — als jüngster der Kunstwissenschaften — an die Probleme ihrer Schwesterwissenschaften in bezug auf die frühen und mittleren Stilperioden oft zu Unsicherheit und Ungenauigkeit musikwissenschaftlicher Periodisierungsversuche beigetragen hat<sup>12</sup>, so bieten die Übernahme des Begriffs „Biedermeier“ und seine musikhistorische Bestimmung angesichts der Fülle scheinbar konträrer, gleichzeitiger Stilelemente die Möglichkeit klärender Bestimmung.

Es war daher naheliegend, die Gültigkeit der grundsätzlichen Ergebnisse der literarhistorischen Biedermeierforschung auf die musikhistorische Entwicklung zu untersuchen, ein Versuch, den H. Funck zu Beginn der Diskussion um den Begriff „Biedermeier“ als literarhistorische Epochenbezeichnung unternahm<sup>13</sup>. Als Biedermeierzeit in der Musikgeschichte bezeichnet Funck „die etwa von 1835 bis 1860, z. T. bis 1870 währende Epoche“. Offensichtlich im Interesse der zeitlichen Aufeinanderfolge zählt er zu ihren Vertretern „die zwischen 1815 und 1830 (auch schon früher) geborenen . . . Kleinmeister der ersten nachromantischen Generation, die das Erbe der deutschen Romantik anzutreten hatten.“ Das Werk der „wenigen Großmeister“ dieser Zeit gibt ihm keinen „Einsatzpunkt zum Erfassen des musikalischen Biedermeier“. Damit kennzeichnet Funck, wie Abert, Moser, Einstein, und andere Autoren, die z. T. Charakteristika des Biedermeier feststellen, ohne den Begriff als Terminus zu gebrauchen, dieses nicht nur als eine hinter der Romantik an Bedeutung zurücktretende, sondern ihr gegenüber degenerierende Ent-

<sup>8</sup> E. Kurth: *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, 2/1923, S. 27.

<sup>9</sup> H. J. Moser: a. a. O., S. 127 ff.

<sup>10</sup> E. Bücken: *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1929, S. 81.

<sup>11</sup> Der Name „Biedermeier“ stammt von L. Eichbrodt, der mit ihm die „verseschmiedenden“ Schulmeister persiflieren wollte (*Biedermeiers Liederlust*, von Ludwig Eichbrodt und Adolf Kußmaul, 1869). Später wird er zur Bezeichnung einer durch Schlichtheit und Genügsamkeit sich auszeichnenden bürgerlichen Kultur gebraucht. Vgl. dazu: Paul Kluckhohn: *Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung*, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1935, sowie von neuen Arbeiten F. Sengle: *Voraussetzungen und Erscheinungsformen der deutschen Restaurationsliteratur*, daselbst, 1956. Bei der Unmöglichkeit, hier eine auch nur einigermaßen vollständige Bibliographie des Biedermeierschrifttums geben zu können, sei auf die bereits durch H. Funck: *Musikalisches Biedermeier*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1936, herangezogenen sowie die von G. Weydt: *Biedermeier und junges Deutschland*, daselbst 1951, zusammengefaßten Arbeiten verwiesen. Für die Kunstgeschichte vgl. auch R. Hamann: *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, 1914.

<sup>12</sup> Vgl. H. Engel: a. a. O., S. 5.

<sup>13</sup> H. Funck: a. a. O. Eine Arbeit von L. Langfellner (*Musikblätter*, 1947/4 und 1948/1), der die gesamte musikalische Romantik in Biedermeier umbenennen möchte, kann hier unberücksichtigt bleiben.

wicklung, der nur Talente zweiter Ordnung zuzuordnen wären. Weder für die Generationsbegrenzung noch für den Beginn des Biedermeier in der Mitte des vierten Jahrzehnts oder seinen Kompromiß der oberen Grenze gibt Funck eine stichhaltige Begründung. Bei Orientierung an den Ergebnissen der literarhistorischen Biedermeierforschung scheint er vielmehr die Verzögerung einzubeziehen, mit der die Stileigentümlichkeiten musikalischer gegenüber anderen Kunstepochen bisher in Erscheinung getreten sind. Damit würde sich gegenüber der Literaturwissenschaft eine Verschiebung des musikalischen Biedermeier zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts hin ergeben, die ihrerseits das Biedermeier scharf begrenzend mit dem politischen Zeitalter der Restauration gleichsetzt<sup>14</sup>. Es geht jedoch gar nicht so sehr um die Erkenntnis einer „Generation“ oder einer „Epoche“, die der Romantik entgegen- oder nachgesetzt werden soll, sondern um die eines Stils und der ihn bedingenden geistigen Haltung. „Sozialkulturellen und literarischen Ursprungs“, sieht P. H. Lang das Biedermeier als eine der „verschiedenen Strömungen, die zusammen die romantische Ära bilden“. Scharf wertend rechnet er ihm die „Nebengestalten der musikalischen Romantik“, zu, deren „sentimentale Ader... einen schimpflichen Schatten über die ganze Zeit wirft“<sup>14a</sup>.

Bei der Darstellung dieses Zeitraumes befindet sich die Musikgeschichtsschreibung nicht selten in der Gefahr der Verengung, indem sie sich in ihrer Wertung der musikalischen Entwicklung auf die Wiener Klassik als die Gipfelleistung dieses Jahrhunderts bezieht. Jedem durch die geistige Entwicklung geprägten Stil eines bestimmten Zeitabschnitts wohnt jedoch seine Eigenberechtigung inne, und sein künstlerischer Wert tritt oft nur durch mangelhaftes Erhellen seiner stilistischen Grundlagen nicht klar in Erscheinung.

Bis zum Beginn des Jahrhunderts lag die Musikpflege in vorwiegendem Maße bei den Höfen und dem Adel. Zwar war das Bürgertum schon früher an der Musikpflege beteiligt, tritt aber jetzt als Kulturträger in den Vordergrund. Vom Anbeginn dieses Prozesses lassen sich zwei parallele Entwicklungen erkennen, die sich in ihrem weiteren Verlauf jedoch bedingen und durchdringen.

Der Ausbildung des öffentlichen Konzertwesens zwischen 1800 und 1850, in dessen Verlauf sich die neuen Berufe des Kapellmeisters und des reisenden Virtuosen herausbilden, steht die intime Geselligkeit künstlerischer Betätigung im gebildeten Freundeskreis gegenüber. Diese nicht den „ästhetischen Tees“ der Jahrhundertwende gleichzusetzenden „musikalischen Kränzchen“ bilden vielmehr die Grundlage zur Entfaltung biedermeierlicher Musikkultur.

Waren im 18. Jahrhundert die Kapellmeister in erster Linie Komponisten, wurden sie nach ihren kompositorischen Leistungen beurteilt und oft vertraglich zur Komposition von Opern und Instrumentalmusik verpflichtet, so ging jetzt — nachdem seit dem Sturm und Drang die Komponisten nicht mehr im Auftrag, sondern nur ihrer Stimmung gemäß komponieren wollten — für die Mehrzahl der Orchesterleiter der Anreiz zur Komposition von der Möglichkeit aus, die eigenen Werke mit den ihnen unterstellten Orchestern zur Aufführung bringen zu können. Auf den Einfluß, den verschiedene Kapellmeister z. B. als Sinfoniker erlangten,

<sup>14</sup> P. Kluckhohn: a. a. O., S. 8.

<sup>14a</sup> P. H. Lang: *Die Musik im Abendland*, Bd. II, 1947, S. 330 f.



wies Hanslick bereits im Jahre 1838 hin, als er „das Verschwinden von Haydns und Mozarts Sinfonien von den Konzertprogrammen“ in Wien feststellte. „In den vierziger Jahren schwanden sie noch mehr. Die auffallend starke Vertretung von Aßmayer und Preyer erklärt sich wohl am einfachsten aus deren einflußreichen Stellungen als k. k. Vizehofkapellmeister und Vorsteher der Tonkünstlersozietät“<sup>15</sup>.

Für das Virtuositentum, das in dieser Periode seine höchste Glanzentfaltung erlebte, gilt Ähnliches. Alle bringen vorzugsweise eigene Kompositionen zu Gehör. Von den bedeutenderen unter ihnen erwartet man geradezu, daß sie in ihren Konzerten eine „Novität“ vortragen. Darüber hinaus sind sie bemüht, auch die aufzuführenden Orchesterwerke zu liefern.

Dieser Entwicklung des öffentlichen Musiklebens steht die Entfaltung privaten Musizierens gegenüber. Nach den napoleonischen Kriegen kam die Sehnsucht der Bürger nach Ruhe der politischen Restauration entgegen, welche die Interessen des Bürgertums von den öffentlichen Angelegenheiten, den politischen Fragen weg auf die Bezirke des privaten Lebens verwies. Das Bildungsstreben durchdringt die Geselligkeit, die Hinwendung zu geistigen Genüssen führt auf musikalischem Gebiet zu einem enormen Aufschwung der Hausmusik. Ganze Kompositionsgattungen werden in den Dienst des häuslichen Musizierens gestellt. Unter ihnen werden namentlich die Kleinformen gepflegt und zu den überlieferten neue geschaffen, denen die neue Freiheit des Künstlers, sich nicht in den konventionellen Formen zu erschöpfen, entgegenkommt, indem man die hierin zum Ausdruck kommende „Individualität“ gebieterisch vom „wahren“ Kunstwerk fordert. Man beschränkt sich jedoch nicht nur auf die in großer Anzahl neu entstehenden, sondern macht sich auch die bisher dem Konzertsaal vorbehaltenen Werke nutzbar, indem man die Großformen wie Sinfonien und Konzerte für ein Instrument oder jede denkbare Kombination von mehreren Instrumenten arrangiert, unter denen das Klavier eine bevorzugte Stellung einnimmt. Zahllose Opern-Ouvertüren, in der Regel für Klavier zu zwei oder vier Händen, Opernfantasien, die „Bijou à la . . .“ (Malibran, Paganini, Sontag, usw.), in denen man den Versuch unternimmt, die Vortragsmanieren berühmter Vorbilder auf das Klavier zu übertragen, treten hinzu<sup>16</sup>.

Daneben umfaßt die instrumentale Ausbildung musikalischer Dilettanten weiteste Kreise. Instruktive Werke für alle gängigen Instrumente werden in großer Zahl geboten, und 1841 definiert der Theoretiker v. Miltitz die neue Gattung der „Etüden“ gegenüber den „Exerzitien“: „Fingerübungen ohne Geist, das wären dann wahre Exercises — und Fingerübungen mit Geist oder Etüden“<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> E. Hanslick: *Geschichte des Konzertwesens in Wien*, 1869, S. 302.

<sup>16</sup> Heinrich Heine (Werke, hrsg. von E. A. Boucke, Berlin 1930, Bd. 10, S. 213, Berichte über Politik, Kunst, und Volksleben) glossiert: „ . . . die herrschende Bourgeoisie muß ihrer Sünden wegen nicht bloß alte klassische Tragödien und Trilogien, die nicht klassisch sind, ausstehen, sondern die himmlischen Mächte haben ihr einen noch schauderhafteren Kunstgenuß beschied, nämlich jenes Pianoforte, dem man jetzt nirgends mehr ausweichen kann, das man in allen Häusern erklingen hört, in jeder Gesellschaft Tag und Nacht. Ja, Pianoforte heißt das Marterinstrument . . . Diese ewige Klavierspielerei ist nicht mehr zu ertragen! (Ach, meine Nachbarinnen, junge Töchter Albions, spielen in diesem Augenblick ein brillantes Morceau für zwei linke Hände.)“ Wie A. Witeschnik: *Musik aus Wien*, 1955, S. 221 ff., berichtet, gab es hier z. B. 1810 mehr als 60 Klavierfabrikanten.

<sup>17</sup> Allgemeine musikalische Zeitung, 1841, Spalte 209.

Rundgesänge, gesellige Lieder entstehen in Mengen, aber nicht mehr nur von Musikern, sondern vielleicht noch mehr von Dilettanten geschaffen; sie erscheinen vielfach in Sammelpublikationen wie „Taschenbüchern“ und „Almanachen“. Wie das Dichten dieser Zeit wird auch das Komponieren eine Modebeschäftigung breiter Kreise. Die enge Verknüpfung beider Entwicklungen, das Schaffen für die „öffentliche“ und die „private“ Musikpflege wird durch die Tatsache erhellt, daß Musiker und Dilettanten für beide schaffen. Die Virtuosen pflegen die Kleinformen, um damit in den bürgerlichen Salons zu „reüssieren“, beenden ihre Laufbahn nicht selten als Lehrer oder Dirigenten und folgen dann in ihrem Schaffen meist den Bedürfnissen ihres neuen Wirkungskreises. Die Dilettanten sind nicht selten renommierte Mitglieder großer musikalischer Gesellschaften, welche die Aufführung auch umfangreiche Besetzungen erfordernder Orchesterwerke ermöglichen. Um das Publikum der Virtuosenkonzerte, das jetzt selbst bedeutende Werke der hergebrachten Sololiteratur spielen und technisch bewältigen kann, ansprechen und fesseln zu können, kommt es in den Solowerken zu einer enormen Steigerung des Brillanten, in dem die individuelle technische Bravour des Künstlers ihren Niederschlag findet. Ein bedeutsames Beispiel hierfür ist das Klavierwerk Webers, nicht nur in seinen Rondos, Polonäsen, usw., sondern auch in seinen Sonaten. Demgegenüber steht das in seinem Grundton lyrische Musikstück der Salons, das kein Publikum „elektrisieren“ soll, das entgegen der gedanklichen Konzentration der klassischen Sonate die Melodie festhält, um sie unter verschiedenen harmonischen Beleuchtungen immer wieder zu betrachten. „*Moments Musicaux*’, *Lieder ohne Worte*’ und auch ohne solchen hindeutenden Titel sollen andere Kompositionen sonst von der Dichtung erzeugte Stimmungen anregen“<sup>18</sup>. Die Synthese beider Ausdrucksbereiche, die brillante Perfektion im Dienste des poetischen Ausdrucks, schafft das für diese Zeit repräsentative Kunstwerk.

Alle diese Produktionen unterscheiden sich jedoch von früheren durch ihre spezifische geistige Haltung, die sich am auffälligsten in der Betonung des Gefühls äußert. Das Erbe der Empfindsamkeit wird nicht selten zur Sentimentalität gesteigert. War für Hegel und Schopenhauer die Musik noch die Kunst des Gefühls, so identifizierte Jean Paul Musik und Gefühl restlos<sup>19</sup>. Im Leben wie in der Kunst nehmen Äußerungen des Gefühls einen breiten Raum ein. Trennung und Wiedersehen, Schmerz und Freude sind von Gefühlsausbrüchen begleitet. Die Bilder Theodor Hildebrands (Die Söhne Eduards IV., 1836) und Peter Fendis (Traurige Botschaft, 1838), die Menschen in Stifters *Witiko* und Werke von Schuberts „*Müllerliedern*“ bis Schumanns *Genoveva* liefern Beispiele, in welche die Instrumentalmusik und das Virtuosenkonzert einzubeziehen sind. „*Der Virtuose aber, der mir nicht die Träne ins Auge treiben kann*“, urteilt Zelter, „*steht mir kaum so hoch wie ein geschickter Seiltänzer*“<sup>20</sup>. War für den Romantiker die Befreiung der Phantasie von den Fesseln der Vernunft die Mitte der Erlebnissphäre, so tritt diese und zugleich alles Dramatische, Leidenschaftliche mit der Steigerung der Empfindung hinter dem betonten „Gefühl“ zurück, was zugleich ein

<sup>18</sup> P. Kluckhohn, a. a. O., S. 34.

<sup>19</sup> Vgl. dazu: P. Moos: *Die deutsche Aesthetik von Kant bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, 1902, S. 36 ff.

<sup>20</sup> Christian Lobe: *Gespräch mit Zelter*, in: *Goethes Schauspieler und Musiker*, Erinnerungen von Eberwein und Lobe, 1912, S. 160.

„Hervortreten der *raison* vor dem *esprit*“ zur Folge hat<sup>21</sup>. Das Unendlichkeitsstreben der Romantik verengt im Biedermeier zur Liebe zum Milieu, das umfassende Naturerlebnis zur Idylle, der nationale Schwung, der politische Akzent der Romantik, zur Sorge um das Familienwohl, das zur Begründung der Kunstwissenschaften führende Bildungsstreben zur Pedanterie der Haus- und Lebensregeln, die nicht selten einen praktisch-nüchternen Sinn verraten.

Wie in der Literatur und der bildenden Kunst sind bereits zu dieser Zeit Züge eines musikalischen Realismus erkennbar, der sich namentlich in der gravierenden Veränderung des Naturerlebnisses widerspiegelt. An die Stelle eines umfassenden Gesamterlebnisses tritt die Hingabe an die realen Einzelheiten der Natur. Man „musiziert weitab von allem elementaren Drang, wirkungsbewußt und ganz eingestellt auf die ‚ästhetische Bildung‘ und den ‚Schönheitssinn‘ eines Publikums . . . von klassizistisch ‚Gebildeten‘ mit formalistischer Musikanschauung, das sich erhaben dünkt über elementare Instinkte“<sup>22</sup>.

Mit der Entwicklung der historischen Geisteswissenschaften steigt die Wertschätzung der Kunstwerke vergangener Epochen. An Stelle freudiger Entdeckung und Hinwendung zur alten Kunst — deren Werke zumindest in Musik und Literatur durchaus subjektiven Eingriffen und Umformungen ausgesetzt waren<sup>23</sup> — erblickt man jetzt die wesentliche Aufgabe darin, die Werte einer großen Tradition zu bewahren und darüber hinaus alte Formen zu restaurieren, um sie den „Neuere“ entgegenzusetzen. Der Tradition bewußt, fühlt man sich selbst als Teil einer Entwicklung, begegnet dem bereits zur Geschichte gehörenden mit Pietät und gewinnt an ihm den Maßstab für das eigene Schaffen, der zur Norm erhoben wird<sup>24</sup>. Die vertretene Kunstauffassung sucht man nicht selten in Lebensrückblicken zu rechtfertigen, wovon die Vielzahl der Selbstbiographien aus dieser Zeit Zeugnis gibt.

Geradezu bestimmend für die künstlerische Haltung des Biedermeier-Komponisten stehen Mozart und sein Werk im Vordergrund. In ihm vereinigen sich — in der „schönen Melodie“ und der „gültigen Form“ dargeboten — das „Edle“ und „Erhabene“ in der Tonkunst<sup>25</sup>. Beides gilt es — im Gegensatz zur Neues durchsetzen wollenden Romantik — in einer veränderten Umwelt zu bewahren. Mozart bezaubert durch „göttliche Heiterkeit“ und „die dem Genie beigegebene Melancholie“, welche sich in seiner Musik vereinigen<sup>26</sup>. Stendhal ist berauscht von der „Zartheit und Melancholie, die Mozart in erhabenem Ausmaß besitzt“, er ver-

<sup>21</sup> K. Meyer: *Bedeutung und Wesen der Musik*, 1932, S. 165.

<sup>22</sup> G. Becking: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 1928, S. 185. Vgl. auch H. Heussner: *Die Symphonien Ludwig Spohrs*, Diss. Marburg 1956, S. 66 ff. Auf die Übereinstimmung der realistischen Charakterzüge des Biedermeier mit den typischen Erscheinungen, wie sie Karl Jaspers (*Psychologie der Weltanschauung*, 1925, S. 432 f.) für den Realisten präzisiert hat, hat bereits E. Bücken hingewiesen. (*Romantik und Realismus. Zur Periodisierung der „romantischen“ Epoche*, Festschrift für Arnold Schering, 1937, S. 46 ff.).

<sup>23</sup> Z. B. Bachs Matthäus-Passion bei den Wiederaufführungen im 19. Jahrhundert. Die Besetzungen wurden ohne Verständnis für den barocken Klang vorgenommen und die Rezitative nicht selten um- oder neukomponiert.

<sup>24</sup> Komponisten wie z. B. Mendelssohn oder Spohr galt es, die „Reinheit der Harmonie“ zu erhalten, die Gültigkeit der Regeln im Sinne der Tradition zu bewahren. So rügte Spohr Oktavenparallelen in einem ihm übersandten Quartett: „Aus solchen Kleinigkeiten machen sich zwar die modernen Zukunftsmusiker nicht viel, ein Komponist der guten alten Schule muß sich aber von solchen Harmonienunreinigkeiten freihalten.“ (Brief an den Organisten Jansen in Verden, vom 24. 2. 1857.) Dagegen steht Berlioz' Ablehnung der sich in der Befolgung der Regeln äußernden „musikalischen Wohlanständigkeit“.

<sup>25</sup> Vgl. dazu H. Heussner: *Ludwig Spohr und W. A. Mozart*. Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg 1958, S. 199.

<sup>26</sup> Zit. nach H. Engel: *Mozart in der philosophischen und ästhetischen Literatur*, Mozart-Jahrbuch 1953, Salzburg 1954.

körpert den „göttliche(n) Jüngling“, der, „nachdem er alles Unreine und Trübe vollständig bewältigt hat, die reine vollendete Schönheit hervorruft“<sup>27</sup>. Schumann bekennt sich zu der „Ruhe, Heiterkeit und Grazie“ Mozartscher Musik, in der nicht solch komplizierte dichterische Zustände wie bei Beethoven herrschen<sup>28</sup>. „Es darf Shakespeare bis zum Gräßlichen gehen, Mozarts Grenze ist das Schöne“, resümiert Grillparzer<sup>29</sup> und interpretiert damit einen ästhetischen Grundsatz Mozarts: „Die Leidenschaften, heftig oder nicht, müssen niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein . . . und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern noch dabei vergnügen, folglich alle Zeit Musik bleiben muß“<sup>30</sup>.

Anhänger einer solchen Kunstauffassung konnten zwar die späteren Werke Beethovens und die Wagners anerkennen, sie in ihrer Bedeutung ganz zu erfassen mußte ihnen versagt bleiben. Die Diskrepanz zwischen dem bewahrten Ideal und der Wirklichkeit wird schmerzlich empfunden. „Was würden Haydn und Mozart für Gesichter schneiden, müßten sie solch einen Höllenlärm, den man jetzt für Musik ausgibt, einmal mit anhören“<sup>31</sup>. Haydn und Mozart verkörpern das Ideal, Beethoven wird nicht genannt. Ausgeglichen wird der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit durch die „Resignation“, die ein Literaturhistoriker das „Lächeln mit zuckenden Zügen“ genannt hat<sup>32</sup>. Die aus dieser Spaltung erwachsende Verpflichtung gegenüber dem eigenen Schaffen gewinnt ihre Kraft aus dem das Lebensgefühl bestimmenden Maß<sup>33</sup>.

Das Pathos und die Ausdruckskraft Beethovens ist das Idol Wagners und des „Jungen Deutschland“. Wagner bedauert sein Vorbild Beethoven, der an die banalen Wiederholungen von Phrasen und Floskeln selbst in den Werken der „großen Meister seiner Jugendzeit“ anknüpfen mußte, womit Haydn und Mozart gemeint sind<sup>34</sup>. Den Anhängern des „Jungen Deutschland“ ist Mozart „schon sehr . . . zopfig“, sie wenden sich gegen ihn, wie gegen die literarische Orthodoxie Schillers und Goethes und begeistern sich an Shakespeare und Webers *Freischütz*<sup>35</sup>.

Die Schlagkraft des Weberschen *Freischütz*, sein Talent, für den „großen Haufen“ schreiben zu können<sup>36</sup>, steht im Gegensatz zur biedermeierlichen Besorgnis, „trivial“ zu sein.

Diese Einstellung zur Kunst mußte sich vor allem auf das Opernschaffen aus-

<sup>27</sup> O. Jahn: W. A. Mozart, Bd. 1, 1856, S. VII. Auf das von biedermeierlicher Kunstauffassung bestimmte Mozartbild Otto Jahns hat bereits H. Abert in dem Vorwort zu seiner Neubearbeitung von Jahns: W. A. Mozart, 7/1955, S. VI f., hingewiesen.

<sup>28</sup> Zit. nach H. Engel: R. Wagners Stellung zu Mozart, Festschrift für Wilhelm Fischer, 1956.

<sup>29</sup> A. Orel: Grillparzers Verhältnis zur Tonkunst, Grillparzerstudien, Wien 1924, S. 284.

<sup>30</sup> Briefe Mozarts an seine Familie, hrsg. von L. Schiedermaier, Bd. 2, 1914, S. 122.

<sup>31</sup> L. Spohr in einem Brief vom 11. Juni 1853, La Mara: Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, Bd. 2, 1886, S. 188.

<sup>32</sup> K. Viëtor: Deutsches Dichten und Denken von der Aufklärung bis zum Realismus, 2/1949, S. 111.

<sup>33</sup> Seit dem 12. Jahrhundert ist Maß, Mäze, für das Maßhalten als „muster aller tugende“ (vgl. K. Petry: Handbuch zur Deutschen Literaturgeschichte, 1949, Bd. 1, S. 383) in Gebrauch. Über die Wandlung des Maßbegriffs als dem „entscheidenden Gedanken der klassischen Dichtung und Aesthetik“, vgl. F. Strich: Deutsche Klassik und Romantik, 3/1928.

<sup>34</sup> Zit. nach H. Engel: R. Wagners Stellung zu Mozart, a. a. O., S. 43.

<sup>35</sup> Vgl. dazu C. Fr. Glasenapp: R. Wagners Leben und Wirken, Bd. 1, 1923, S. 17.

<sup>36</sup> Vgl. dazu H. Abert: Giacomo Meyerbeer, Peters-Jahrbuch 1918, S. 48. H. J. Moser: a. a. O., 2/II, S. 95. Spohr, der die Arbeit an seiner Oper *Der schwarze Jäger* abgebrochen hatte, als er von der Vertonung des *Freischütz* — nach dem gleichen Appelschen Stoff — durch Weber hörte, schrieb später: „ . . . meine Musik, die nicht geeignet ist . . . den großen Haufen zu enthusiasieren, würde nie den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den der „Freischütz“ fand . . . Ich gehe meinen ruhigen Gang fort . . . und verzichte gern darauf, dem großen Haufen zu gefallen, da mir das Talent fehlt trivial zu sein.“ (L. Spohr: Selbstbiographie, Bd. 2, 2/1954, S. 60 und in seinem Brief an Peters vom 17. Juli 1824. Autograph des Peters-Verlags Leipzig.)

wirken. Die Gegensatzspannung zwischen biedermeierlicher Lebensauffassung und Dramatik läßt es zu keinen hervorragenden musikdramatischen Leistungen auf dem Gebiet der Oper kommen. Dem Biedermeier gemäß ist das bürgerliche Singspiel, obwohl auch hier die Diskrepanz zwischen Leistung und künstlerischem Wollen nicht zu übersehen ist. Beim Vergleich der Werke der beiden erfolgreichsten Repräsentanten des Opernschaffens dieser Zeit stellte bereits Moser „*der straffen Männlichkeit von Webers Musik . . . die mehr weiblich geartete Tonsprache Spohrs*“ gegenüber<sup>37</sup>, die das Dämonische völlig entbehrt und dessen Opernpartituren eine fast kammermusikalische Diktion aufweisen<sup>38</sup>. Im Grunde geht es jedoch um Fähigkeit und Unvermögen zur dramatischen Gestaltung. Biedermeiermenschen sind keine dramatischen Menschen, eine in der Literaturwissenschaft (Spohrs“ gegenüber<sup>37</sup>, die das Dämonische völlig entbehrt und dessen Opernschaffens auch in der Wahl der Libretti äußert<sup>39</sup>. Darüber hinaus komponieren sie Stoffe, die dem Wesen ihres Künstlertums nicht entsprechen, in dem die Spannungslosigkeit Ausdruck des bestimmenden Maßgeföhls ist. Wie in der Germanistik könnte man in der Musik von einem „*Stil der Verhaltenheit*“ sprechen<sup>40</sup>, der aus einer bewußt konservativen Haltung, aber auch aus dem Mangel an Erlebnisfähigkeit resultieren kann. Weber, der Romantiker mit dem Sinn für Dramatik und Publikumswirksamkeit, nutzt dagegen den Dualismus dieser Zeit, indem er der romantischen Weite seiner Musik biedermeierliche Intimität, wie in Agathens Kavatine „*Und ob die Wolke . . .*“ oder in „*Wir winden dir den Jungfernkranz*“ kontrastierend gegenüberstellt. Ähnliche Kontrastwirkungen finden sich in den Opern von Webers Dresdener Kollegen Heinrich Marschner, der „*scherzhafte Trinklieder in seine Opern einstreut, die . . . neben dem großen dämonischen Zug . . . auch eine biedermeierliche Enge (verraten), die mehr auf Lortzings liebe Kleinwelt hinleiten*“<sup>41</sup>. Nicht die großen „dramatischen“ Werke der Musikbühne, sondern die singspielhaften, bürgerlichen Genreopern Lortzings und Werke wie die geniale Spieloper *Die lustigen Weiber* von Otto Nicolai – beide glühende Verehrer Mozarts (!) – sind die legitimen Kinder dieser Zeitströmung. Sie überlebten und behielten ihre Publikumswirksamkeit.

Dramatisches Unvermögen tritt auch in den Sinfonien zu Tage. Bekannte Mozart sich zur Melodie als dem „*Wesen der Musik*“<sup>42</sup>, sah Wagner in den „*beseligenden Melodien . . . das Element der Symphonien des gesangreichen und gesangfrohen Mozart*“<sup>43</sup>, so steht auch in der Sinfonik des Biedermeier die „schöne

37 H. J. Moser: a. a. O., S. 105.

38 Nach der Aufführung des *Faust* in Berlin berichtete Zelter in seinem Schreiben vom 15. November 1829 an Goethe: „*Und nun zur Arbeit des Komponisten . . . Alles ist mit größter Künstlichkeit zum Erstaunen ins Kleinste geführt . . . die feinsten Brabanter Blonden sind grobe Arbeit dagegen . . . Die Ausführung des Komponisten . . . ist, wie schon gesagt, nicht genug zu loben.*“ (Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe, hrsg. von F. W. Riemer, Berlin 1834, Bd. 5, S. 322.) Nach einer Aufführung der *Jessonda* äußerte sich Jacob Grimm auf die Frage, ob es ihm gefallen habe: „*O ja, recht hübsch, aber man möchte nur ein Mal ein Donnerwetter darin fluchen.*“ (Anonym: *Aus den Tagen eines verloschenen Regentenhauses in seiner ehemaligen Residenz, Hannover 1878.*) Vgl. dazu auch E. Bücken: a. a. O., S. 50, der bezüglich Schuberts Opernschaffen feststellt: „*Im wesentlichen läuft nur eine ‚schöne Musik‘ neben dem Drama einher.*“

39 P. Kluckhohn: a. a. O., S. 35.

Spohr komponierte seine Oper *Der Zweikampf mit der Geliebten* „. . . ohne das (ihm) bestimmte Opernbuch einer Prüfung zu unterwerfen.“ (Selbstbiographie, Bd. 1, S. 149.)

40 P. Kluckhohn: a. a. O., S. 33.

41 H. J. Moser *Lehrbuch der Musikgeschichte*, 1950, S. 245.

42 B. Paumgartner: *Mozart*, 1940, S. 411.

43 Zit. nach H. Engel: *R. Wagners Stellung zu Mozart*, a. a. O., S. 44.

Melodie“ im Vordergrund. Unter Bevorzugung der Oberstimme prägen diese Komponisten keine „sinfonischen Ideen“ als vielmehr weich fließende melodische Linien<sup>44</sup>, die in weit gespannten Bögen oft zahlreiche Motive zusammenfassen. Die fehlende antithetische Themengestaltung führt, wo sie nicht neben dem romantischen Durchführungsprinzip in klassisch orientierter Durchführungs-gestaltung stecken bleibt, zur Verkümmern der Durchführung. Die Schärfe harmonischer Kontraste wird durch die ausgeprägte Chromatik und den oft zu ganzen Reihen zusammengesetzten verminderten Septakkord gemildert. Bewahrt die biedermeierliche Sinfonik im wesentlichen — besonders in der formalen Gestaltung — klassisches Erbe und findet das spezifisch Biedermeierliche in der kleinen Form den adäquateren Ausdrucksbereich, so ist weniger richtig, von einer Nichtbewältigung der Form zu sprechen, als vielmehr von einem dem biedermeierlichen Ausdrucksstreben ungemäßen Raum. Wie jede Richtung in der Kunst, ist auch die Musik des Biedermeier nur dort echt, wo sie aus eigener Haltung gestaltet. Damit ist kein zahlenmäßiger Rückgang in der Komposition „großer“ Formen verbunden. Es werden weder zwischen Beethoven und Wagner „wenig große Opern“ geschrieben, noch entstehen zwischen Beethoven und Schumann „Sinfonien . . . in geringer Zahl“, „sprießen (statt dessen) Sinfonietten und Suiten“ . . ., wird . . . „die große Sonatenform . . . aufgelöst oder ganz aufgegeben und durch einfache Liedformen abgelöst“<sup>45</sup>.

Nicht zufällig fällt in diese Zeit die enorme Blüte des Klavierliedes. Schumann, selbst einer der hervorragendsten Repräsentanten dieser Gattung, vermittelt einen Eindruck von der Flut der Produktion, wenn er berichtet, wie er unter „etwa 50“ ihm vorliegenden neuen Liederheften drei findet, denen er das Prädikat „gut“ zuerkennen möchte: W. A. Veit, X. Esser, N. Burgmüller — heute vergessene Namen<sup>46</sup>.

Es würde dem Wesen des musikalischen Biedermeier nicht entsprechen, wollte man es als eine geschlossene Epoche mit ausgeprägten Grenzen darstellen. Man kann das Biedermeier auch nicht einfach der Romantik folgen lassen, ohne die zu mannigfachen Überschneidungen und Durchdringungen führenden Wechselbeziehungen zu berücksichtigen. Auf die nur relative Gültigkeit, wenn man zu Beginn des 19. Jahrhunderts überhaupt noch nach „Epochen“ gliedert, hat bereits Sedlmayer hingewiesen<sup>47</sup>. Auch das Biedermeier läßt sich nicht als ein in sich abgeschlossener Abschnitt der Musikentwicklung darstellen, vielmehr als ein kontinuierlicher, aber vielschichtiger Stilkomplex, der neben klassischen, romantischen und die Neuromantik vorausnehmenden Stilmerkmalen eben die des Biedermeier einschließt. Beabsichtigte Anlehnung an Vorbilder und reale Übernahme von Stileigentümlichkeiten<sup>48</sup> erhellen die wenig strenge Kunstgesinnung dieser Zeit. Man fühlte sich hierzu berechtigt, sowohl die „Konservativen“, auf die Mozart, als auch

44 H. Engel: *Musik der Völker und Zeiten*, 1952, S. 293 und 297, hat im Zusammenhang mit der „typisch biedermeierlichen Geselligkeit“ um Schubert auf das zweite Thema im ersten Satz der Unvollendeten hingewiesen, welches „an der Grenze des Symphonischen (stehend) . . . in einen dem Stil fast nicht angemessenen gemütlichen Wiener Ton verfällt.“

45 H. Funck: a. a. O., S. 404 f. Vgl. dagegen S. Goslich: *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper*, Diss. Berlin 1937, und H. Heussner: *Die Symphonien Ludwig Spohrs*, Diss. Marburg 1956.

46 R. Schumann *Gesammelte Schriften*, hrsg. von M. Kreisig, 5/1914, Bd. 1, S. 494.

47 H. Sedlmayer: *Verlust der Mitte*, 3/1951, S. 80.

48 H. Heussner: *L. Spohr und W. A. Mozart*, a. a. O.

die „Fortschrittler“, auf die Beethoven stärker wirkte. Der Begriff des Epigontums war ihnen fremd und der Terminus „Epigone“ wurde erst 1830 durch Immermann in die deutsche Sprache eingeführt<sup>49</sup>. Dem Versuch, diese Zeit jedoch lediglich als Übergang zu betrachten, steht mit der Erkenntnis ihres Fundaments ihre Eigenberechtigung gegenüber.

Biedermeierliche Elemente durchdringen die romantische Musik — wie z.B. in Webers *Freischütz* — und prägen nicht selten einzelne Gattungen gegenüber dem Gesamtschaffen eines Künstlers besonders scharf<sup>50</sup>. Andererseits stellen die Gattungen oft nur verschiedene Formen für den gleichen Inhalt. Das Streben, in allen Gattungen Wesentliches zu leisten, zielt auf den Ganzheitsanspruch des schaffenden Künstlers, wie ihn die großen Vorbilder der Vergangenheit erfüllten. Die intime, lyrische Grundhaltung herrscht von den „kleinen Formen“ bis zur Sinfonie und Oper.

Die Unmöglichkeit, in einer Zeit stärkster gegensätzlicher Strömungen noch eine universale Aufgabe zu erfüllen, mußte zur Erreichung von Gipfelleistungen die Spezialisierung auf einzelne Gattungen, wie im Werk Wagners, Wolfs und Bruckners, zur Folge haben. Die ganze Breite dieses Spannungsfeldes dokumentiert sich jedoch in den Werken der Großen nicht erschöpfend, sondern verlangt die Betrachtung des Schaffens der zahllosen mehr oder weniger bedeutenden Begabungen, welche die nebeneinander verlaufenden, sich durchdringenden Stilkomponenten aufgreifen und zu bewältigen versuchen. Von ihnen auch nur die hervorragendsten im Rahmen eines Zeitschriftenaufsatzes zu würdigen, würde Zielsetzung und gebotene Begrenzung dieser sich auf Grundsätzliches beschränkenden Darstellung überschreiten. Hier eröffnet sich vielmehr ein breites Arbeitsfeld, da die Mehrzahl der aus dieser Zeit vorliegenden Monographien bei dem am Werk der Großen orientierten Nachweis von Traditionellem und Zukunftsträchtigem das Sein des die Werke belebenden Zeitgeistes übersehen.

Hatte Petersen als Wesen der Romantik nicht den Stil sondern die Gesinnung betont<sup>51</sup>, so gilt dies vorzüglich für das Biedermeier. Biedermeierliches Musikschaffen bedingt eine spezifisch künstlerische und menschliche Grundhaltung, in welche der Komponist oft erst hinein-, oder über die er, anfangs in ihr wurzelnd, hinauswächst. In ihr partizipieren Gemüt, Phantasie und Vernunft, ist das „Maß“ Kennzeichen aller Äußerungen und wird ein gemütvoller Grundton zur Regel.

<sup>49</sup> Schulz-Basler: *Deutsches Fremdwörterbuch*, Bd. 1, 1913, S. 178.

<sup>50</sup> Wie z. B. Schuberts „Müllerlieder“ und „Winterreise“, zu denen Bücken, a. a. O., S. 48, bemerkt „Die Anlage verliert dann ihre banale Selbstverständlichkeit, wenn man auf Züge dieser Ganzheit schaut, die in den andern Werken des Meisters nicht oder kaum so scharf gefurcht hervortreten. Dazu sind vor allem die Züge einer höchsten Empfindsamkeit zu rechnen, die nicht selten in die Nähe des Pathologischen gerückt sind.“ Vgl. auch O. Weinrich: *Schuberts Antikenlieder*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1935.

<sup>51</sup> J. Petersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, 1927.

## *Urtext und Urtextausgaben*

VON GEORG FEDER, KÖLN

unter Mitarbeit von Hubert Unverricht, Köln<sup>1</sup>

### I.

Die theoretisch grundsätzlichsste Frage, die an eine Ausgabe älterer Musik (man denke hier vornehmlich an Musik des 18. Jahrhunderts) gestellt werden kann, dürfte folgende sein: Sieht der Herausgeber den Text, den er edieren will, als einen einfach und schlechthin gegebenen an oder nicht? Wenn ja, so wird er einen vorliegenden Text völlig getreu und ohne jede Richtigstellung oder Ergänzung oder Umnotierung reproduzieren müssen. Das kann bei der vielschichtigen Bedeutsamkeit des Notenbildes wohl nur durch eine Faksimileausgabe (mit Hilfe irgendeiner der Techniken mechanischer Reproduktion) oder höchstens durch eine diplomatische Ausgabe (ein Quasifaksimile mit den Mitteln des zu einem gewissen Grade normalisierenden Notenstichs, wie etwa in den Skizzenausgaben des Beethovenhauses in Bonn) geschehen. Am problemlosesten läßt sich die Wiedergabe mit einer guten mechanischen Reproduktion erreichen, wengleich auch damit ein vollwertiger Ersatz für den Anblick des Originals noch nicht garantiert ist. Bei der diplomatischen Ausgabe können schon Deutungen undeutlicher Stellen notwendig werden und manche Gegebenheiten nicht rational faßbarer Art in Wegfall kommen. Wengleich beides noch nichts an der alleinigen Absicht ändert, das Gegebene wiederzugeben, so liegt in dem notwendigsten Deuten und Normalisieren doch schon der Ansatz zu einer Editionsweise, die von einer anderen Voraussetzung ausgeht.

Für die meisten Herausgeber beantwortet sich die oben gestellte Frage mit Nein. Sie wollen einen vorliegenden Text nicht unbedingt unverändert, sondern mindestens fehlerfrei, eindeutig, vollständig, überdies bequem lesbar und möglichst auch bequem spielbar wiedergeben. Selbst wenn ein dem Herausgeber vorliegender Text ohne jede Veränderung abgedruckt werden könnte, so nicht ausschließlich kraft der dem Text innewohnenden Autorität, sondern weil er überdies den genannten Anforderungen genügt. Insofern sind fast alle Ausgaben, aus denen heute musiziert und studiert wird, im allgemeinsten Sinne „revidierte“ Ausgaben. Das gilt auch für die als solche bezeichneten Urtextausgaben; es gibt offenbar keine, deren Herausgeber auf jede kritische Einstellung vollkommen verzichtet und einen vorgefundenen Text sozusagen unbesehen veröffentlicht hätte.

Eine wie auch immer revidierte Ausgabe wird durch zwei Faktoren bestimmt: durch den oder die Quellentexte, nach denen sie sich richtet, und durch das, was sie aus diesen Texten macht. Der im historisch-wissenschaftlichen Sinne kritische Herausgeber sucht die direkten und indirekten Quellen zusammen, die einen Text des Werkes enthalten oder sich auf ihn beziehen, vergleicht sie, macht sich den Zusammenhang klar, den sie untereinander haben, und wählt nach erfolgter Prüfung diejenigen aus, die die Feststellung des vom Komponisten gewollten Textes am besten

<sup>1</sup> Für die Kapitel I, IIa und III zeichnet G. Feder, für die Kapitel IIb und IV H. Unverricht verantwortlich. Der Aufsatz ist aus gemeinsamen Diskussionen entstanden.



ermöglichen: dieser Text (oder — wenn es mehrere echte Fassungen gibt — diese Texte) sind das Ziel der im wissenschaftlichen Sinne kritischen Ausgabe, und nur in diesem Sinne wird das Wort „kritisch“ im folgenden gebraucht.

Den „Willen“ des Komponisten versteht der kritische Herausgeber nicht als eine nebelhafte Vorstellung des Komponisten von einer „idealen“ Werkgestalt, die erst der Herausgeber schöpferisch zu verwirklichen berufen wäre (der Grundirrtum gewisser Bearbeitungen); was der Komponist gewollt hat, ist für den kritischen Herausgeber vielmehr dasjenige, was der Komponist durch die von ihm verfaßten oder autorisierten Dokumente (die verschiedenen Arten von Originalquellen) als hinreichend fixiert ansah. Der Hauptton liegt auf fixiert, das heißt, der Herausgeber ist gebunden. Es liegt aber auch ein Ton auf ansah, und das gibt dem Herausgeber ein gewisses Maß an Freiheit — und Verantwortung.

Tatsächlich erschöpft sich der vom Komponisten gewollte Text für den kritischen Herausgeber nicht notwendigerweise ganz und gar in den Gegebenheiten, etwa des Autographs, insofern dieses mehrdeutige, unvollständig ausgeführte oder fehlerhafte Stellen enthalten kann, deren konkreter Befund sich nach aller einschlägigen Erfahrung nicht mit dem decken kann, was der Komponist gewollt hat. Noch offenkundiger wird die Notwendigkeit, den Willen des Komponisten als nicht in einer einzigen Quelle erschöpfend dargestellt anzusehen, wenn mehrere Originalquellen vorliegen, die einander ergänzen oder berichtigen oder verdeutlichen, oder wenn das Gleiche mit anderen Quellen der Fall ist, die auf verloren gegangene Originalquellen zurückgehen. Wenn gar keine Originalquellen, sondern nur Quellen fremden Ursprungs vorliegen, tauchen alle diese Probleme in noch verstärktem Maße auf.

Die Aufgabe des kritischen Herausgebers besteht somit darin, festzustellen, was der Komponist fixiert hat — oder (bei Fehlen von Originalquellen) zu ermitteln, was er wahrscheinlich fixiert hat —, und bei undeutlichen, unklaren, widersprüchlich überlieferten oder fehlerhaften Stellen zu ergründen, was er intendiert hat. Insofern die mutmaßliche Intention des Komponisten der letzte Grund für den Anspruch auf Richtigkeit des revidierten Textes ist, ist dieser insgesamt als der mutmaßlich intendierte Text anzusehen, oder jedenfalls bemüht sich der Herausgeber, daß er als solcher angesehen werden kann. Wie weit das Ziel erreicht wird, hängt objektiv von den Quellengegebenheiten und subjektiv von der richtigen Methode ab. Die Gewißheit, daß es erreicht worden ist, besteht grundsätzlich nie voll und ganz, wenn es meist auch nur verhältnismäßig wenige Stellen sind, einzelne Noten, mehr noch Details der Artikulation, der Dynamik, der Ornamentik u. ä., die problematisch bleiben. Manches hängt letztlich von der freien Entscheidung des Herausgebers ab, und deshalb können verschiedene kritische Ausgaben desselben Werkes auch bei der gleichen Quellengrundlage hin und wieder zu verschiedenen Ergebnissen kommen. Die „Kritischen Berichte“ sind beredte Zeugen für die den Herausgebern aus ihrer Verantwortung erwachsenden Gewissensnöte.

Grundsätzlich keinen Anspruch auf genaue Wiedergabe des vom Komponisten intendierten Textes kann eine revidierte Ausgabe erheben, die nicht den Weg des kritischen Quellenstudiums gegangen ist, da sich die Revision dann mehr oder weniger vom Zufall und von der Willkür des Herausgebers abhängig macht. Bei unkritisch revidierten Ausgaben kann man (unter Vernachlässigung der natürlich

vorhandenen Zwischenstufen) zwei Arten unterscheiden: solche, die zwar den richtigen Text bieten wollen, aber nicht die Wege beschreiten, die dazu erforderlich sind, und solche, die dieses Ziel gar nicht erst anstreben, sondern ihre Aufgabe darin erfüllt sehen, einen traditionellen Text zu bieten und mit ihm eine Interpretation zu verweben, wie sie dem Bearbeiter vorschwebt („Bearbeitungsausgabe“), hauptsächlich in Form von zugefügten Vortragszeichen (Tempoangaben, dynamischen Zeichen, Ausdrucksbezeichnungen, Zeichen für die Artikulation, die Phrasierung, die Pedalisierung usw.).

Um zu untersuchen, wie sich in diesen Zusammenhang die Urtextausgabe einordnet, müssen wir mit der Frage beginnen, ob unter „Urtext“<sup>2</sup> ein im obigen Sinne intendierter oder nichts als ein fixierter Text zu verstehen ist. Im zweiten Fall wäre die Urtextausgabe nach dem eingangs Gesagten höchstens als diplomatische Ausgabe möglich, ein Weg, der — wie gesagt — praktisch nicht beschränkt wird. Dennoch wird bei dem Wort „Urtext“, wenn man es für sich nimmt, mitunter ein fixierter Text verstanden; dann können aber die vorhandenen, als solche bezeichneten Urtextausgaben nicht aufgefaßt werden als Ausgaben des Urtextes an sich, sondern nur als Ausgaben des revidierten Urtextes, wobei die Revision eben darin bestand, an den kritischen Stellen zu dem intendierten Text Zuflucht zu nehmen. „Urtextausgabe“ wird also üblicherweise verstanden als Ausgabe des intendierten Textes<sup>3</sup>.

Welche Schwierigkeiten es für den Herausgeber mit sich bringen würde, den Urtext nur als fixierten Text zu verstehen, erweist sich sogleich, wenn man zu fragen versucht: wo könnte denn der Urtext für die Ausgabe gegeben sein? Wenn man sicher sein will, daß der gegebene Text nicht nur ein alter Text, sondern der Urtext ist, doch wohl nur in der Urquelle! Wenn es außer der Urquelle noch andere Originalquellen gibt, müßte man sie entweder unberücksichtigt lassen, oder man könnte eine dieser Quellen statt der Urquelle reproduzieren. Eine Berichtigung einer der Quellen nach der anderen wäre ausgeschlossen, weil die Entscheidung, welcher der fixierten Lesarten der Vorzug zu geben ist, auf dem Prinzip der kritischen Ausgabe beruhen müßte, der wahrscheinlichen Intention des Komponisten zu folgen; andernfalls wäre die Entscheidung ganz willkürlich und würde weder der einen noch der anderen Definition entsprechen. Bei der sozusagen materialistischen Urtextdefinition, die den Text einer Quelle als absoluten Wert nimmt, kann der Herausgeber also Gefahr laufen, gegen den ausdrücklichen oder wahrscheinlichen Willen des Komponisten zu verstoßen. Der Zweck einer solchen Ausgabe, wenn sie auch zum Musizieren gedacht ist, wäre nicht einzusehen. Im folgenden muß daher vom Urtext immer in dem im musikalischen Editions Wesen üblichen Sinne, nämlich als von einem faktisch zwar weitgehend fixierten, letztlich aber intendierten Text die Rede sein.

<sup>2</sup> Das Wort „Urtext“ scheint erst seit Herders und Goethes Zeiten belegt zu sein und hat laut Grimms *Deutschem Wörterbuch* (11/III, Leipzig 1936) das ältere Wort „Grundtext“, in welchem auch die Bedeutung des unanastabaren biblischen Textes steckt, zurückgedrängt. Seine allgemeinste Bedeutung ist die des ursprünglichen Textes im Gegensatz vor allem zur Übersetzung und zum abgeleiteten oder nicht-authentischen Text.

<sup>3</sup> Im letzteren Sinne wird das Wort „Urtext“ manchmal auch im außermusikalischen Bereich, wo es nicht wie in der Musik zu einem so gängigen terminus technicus geworden ist, gebraucht. Vgl. *Heinrich Brunn's Kleine Schriften*, gesammelt von H. Bulle und H. Brunn, Leipzig und Berlin 1906, Bd. 3, S. 134 (*Troische Miscellen*, 4. Abt., 1887); P. G. Manzke: *Philologie*, in *Universitas litterarum*, Handbuch der Wissenschaftskunde, hrsg. v. W. Schuder, Berlin 1955, S. 559.

Wenn aber der Urtext als der vom Komponisten intendierte Text aufzufassen ist, und da dieser auf einem anderen Wege als dem der kritischen Methode nicht erreicht werden kann, verdient eine Urtextausgabe ihre Bezeichnung nur, wenn sie zugleich eine kritische Ausgabe ist. Nach dieser Erkenntnis haben die Herausgeber der besseren unter den als solchen bezeichneten Urtextausgaben auch immer gehandelt. Nur hat sich die kritische Methode im Laufe der Zeit gewandelt, was uns hier aber nicht zu beschäftigen braucht.

Dennoch sind Urtextausgabe und kritische Ausgabe nicht beliebig austauschbare Begriffe. Um die mögliche Verschiedenheit beider aufzuzeigen und damit zugleich zu einer genaueren Bestimmung des Urtextes zu kommen, müssen wir uns noch einmal den einander korrespondierenden Begriffen „Intention“ (des Komponisten) und „Kritik“ (von seiten des Herausgebers) zuwenden und sie in Beziehung zu gewissen realen Bedingungen des Editionswesens setzen.

„Intention“ ist im Vorstehenden immer gleichbedeutend mit „intendierter Text“ verwendet worden; P. Mies<sup>4</sup> charakterisiert diesen in Weiterführung eines Gedankens von Otto Jahn als den Text, „den der Komponist hat schreiben wollen“ (Sperrung nicht original). Dieser der Schreibintention des Komponisten entsprechende Text ist das primäre Ziel, das durch die Quellenkritik erreicht werden soll. Aber der kritische Herausgeber geht gewöhnlich über dieses Ziel noch hinaus, indem er den ermittelten Text gewissen Modifikationen unterwirft, die durch die Ansprüche der Gegenwart bedingt sind. Er tut das in dem Bewußtsein, den Intentionen des Komponisten zu folgen, definiert diese dann aber anders, nämlich nicht im engeren Sinne als Schreibintention, sondern im weiteren Sinne als die hinter ihr stehende Verklänglichungsintention oder wie man das nennen will, was der vom Komponisten beabsichtigten klanglichen Verwirklichung der von ihm gewählten Aufzeichnungsform entspricht. Soweit die Schreibintention für die Verklänglichungsintention irrelevant ist oder soweit die Verklänglichungsintention durch die Schreibintention für die Gegenwart nicht erschöpfend zum Ausdruck gebracht wird, sieht sich der Herausgeber als berechtigt an, die Aufzeichnungsform des Komponisten durch eine entsprechende heutige Aufzeichnungsform zu ersetzen. Die Quellenkritik erweitert sich damit zu einer Kritik der Schreibintention des Komponisten.

Freilich läßt sich die Abgrenzung des Textes, wie ihn der Komponist schreiben wollte, von dem Text, wie er ihn hätte schreiben müssen, um den Wünschen der heutigen Zeit entgegenzukommen, nicht auf der ganzen Linie streng durchführen. Entsprechend sind auch die beiden Phasen der kritischen Revision nicht durchweg säuberlich von einander zu trennen. In vielen Punkten liegt die Grenze allerdings zutage, namentlich was gewisse Formen der Notation betrifft (z. B. die Partituranordnung, die Schlüsselung, die Akzidenziensetzung u. ä.). Wenn wir hierin üblicherweise modernisieren, um einen „lesbaren“ Text zu bieten, können wir uns in der Regel nicht auf die Schreibintention des Komponisten berufen, sondern sie höchstens als in dieser Beziehung irrelevant hinstellen. Das gilt ebenso für die Unterwerfung gewisser Schreibweisen des Komponisten unter den Zwang der heutigen Stichregeln. Fest liegt die Grenze auch hinsichtlich gewisser Elemente der

<sup>4</sup> *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*. Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. 4. Reihe, II, 1957, S. 17.

Aufführungspraxis, die der Komponist des 18. Jahrhunderts stillschweigend voraussetzen pflegt (z. B. Generalbaßaussetzung, Ausführung der Appoggiaturen, Unterscheidung von „langen“ und „kurzen“ Vorschlägen, „forte“-Anfang eines Satzes, wenn als erstes dynamisches Zeichen nach dem unbezeichneten Anfang ein *p* notiert ist, u. a.). Ihre Einbeziehung in den revidierten Text, um die Ausgabe „spielbarer“ zu machen, kann ebenfalls nicht durch die Schreibintention, sondern bestenfalls durch die aufführungspraktischen Intentionen des Komponisten bzw. seiner Zeit begründet werden. Die Grenze verschwimmt bei der Stilisierung gewisser unregelmäßig erscheinender Notierungsweisen und vor allem bei der Berichtigung und Ergänzung von Vortragszeichen (Dynamik, Artikulation u. a.) nach Analogie. Zu einem gewissen Grade kann man sie noch als Teil der engeren Revision betrachten, die bieten will, was der Komponist zu schreiben beabsichtigte oder wenigstens durch den Kopisten vervollständigt sehen wollte. Dieser Teil der Revisionsarbeit geht jedoch unmerklich zu solchen Analogieergänzungen über, bei denen zu fragen ist, ob sie nicht schon der vom Komponisten stillschweigend vorausgesetzten, für die schriftliche Fixierung in keiner Weise vorgesehenen Aufführungspraxis angehören und also vor allem durch die Perfektion der heutigen Notierungsweise angeregt sind.

So wird der Text in jeder kritischen Ausgabe mehr oder minder stark modernisiert, das Werk soll wirklich „veröffentlicht“, d. h. dem heutigen Publikum zugänglich gemacht und nicht bloß, wie man boshaft gesagt hat, von einem Sarg in den anderen gepackt werden. Mit dem Begriff der Kritik läßt sich diese Modernisierung sehr wohl vereinigen, solange die Abweichungen vom primären Revisionsergebnis sich mit der Verklängerungsintention des Komponisten decken und soweit sie kenntlich gemacht sind oder kommentiert werden (ausgenommen höchstens die als ganz selbstverständlich angesehenen). Man kann sogar der Meinung sein, daß die kritische Ausgabe innerhalb dieser Grenzen die Möglichkeiten der Modernisierung voll ausschöpfen soll. Darf das aber auch die Urtextausgabe?

Wir haben als das primäre Revisionsziel, das durch die Quellenkritik erreicht werden soll, den Text bezeichnet, der der Schreibintention des Komponisten entspricht. Der Urtext kann aber eigentlich nicht weiter von den Quellen entfernt liegen, als bis eben dahin, denn es heißt „Urtext“, und damit kann nur die ursprüngliche Aufzeichnungsform gemeint sein, wie sie vom Komponisten beabsichtigt war. Urtext ist eben der Text, den der Komponist zu schreiben beabsichtigte, und die Urtextausgabe ist somit eigentlich eine die Intention des Komponisten in diesem engen Sinne fassende Form der kritischen Ausgabe. Sie steht in der Linie, die von den fixierten Quellentexten ausgeht und in die freie Interpretation eines ursprünglich kritisch ermittelten Textes mündet, zwischen der diplomatischen Ausgabe und der kritischen Ausgabe im weiteren Sinn.

Wir müssen sogleich hinzufügen: Eine solche Urtextausgabe ist faktisch kaum realisierbar, denn der Herausgeber sieht sich, wie bei einer kritischen Ausgabe überhaupt, so auch bei einer Urtextausgabe gezwungen, das primäre Revisionsergebnis den Anforderungen der heutigen Editionstechnik anzupassen. Er verzichtet also von vornherein darauf, das Wort in seinem strengsten Sinn zu verstehen; er dehnt den Begriff ein wenig, damit er brauchbar wird. Wir werden auf diese

praktisch notwendige, theoretisch aber nicht begründbare Erweiterung des Urtextbegriffs unten noch zurückkommen.

Fassen wir die bisherigen Ausführungen zusammen, so stellen sich der Verwirklichung des Urtextgedankens drei Hindernisse entgegen, von denen die ersten beiden im Begriff des Urtextes selbst liegen und das dritte sich aus der heutigen Editionstechnik ergibt: 1. das Fehlen der letzten Gewißheit bei der quellenkritischen Ermittlung des vom Komponisten intendierten Textes und damit auch des Urtextes, 2. die theoretische Unmöglichkeit, die Grenzen zwischen Schreibintention und Verklänglichungsintention allseits zu bestimmen, und damit auch, den eigentlichen Urtext präzise einzugrenzen, 3. die praktische Unmöglichkeit, den so weit erkannten Urtext ohne jede Modernisierung zu veröffentlichen. Diese Hindernisse können im Einzelfall, namentlich wenn es sich um Musik handelt, die der Gegenwart schon näher steht, auf ein ziemlich unbedeutendes Maß zusammenschrumpfen, aber sie bestehen doch prinzipiell und sind in vielen Einzelfällen nicht unerheblich. Deshalb wird man bei Ausgaben nicht mit einem absoluten Urtextbegriff rechnen. Eine konkrete Urtextausgabe bietet den Text, der der Schreibintention des Komponisten entspricht, so gut diese feststellbar und eingrenzbar ist, und wird sich mit einem Mindestmaß an Modernisierungen begnügen, um möglichst dicht bei dem primären Revisionsergebnis zu bleiben. Sie wird den Text also möglichst nur „lesbar“ machen, nicht aber auch hinter dem Text liegende, ausschließlich aufführungspraktische Intentionen des Komponisten zu verwirklichen suchen. Andernfalls würde die Ausgabe sich von einer kritischen Ausgabe im weiteren Sinn nicht mehr unterscheiden.

Um die Wirklichkeit des Editionswesens zu erfassen, reicht diese Erklärung einer konkreten Urtextausgabe jedoch noch nicht aus. Es erscheint vielmehr geboten, eine Differenzierung vorzunehmen, die der gängigen Unterscheidung von „wissenschaftlichen“ und „praktischen“ Ausgaben, soll heißen: Ausgaben für die „Wissenschaft“ und für die „Praxis“, entspricht. Die Schlußfolgerung aus den vorstehenden Ausführungen, daß die Urtextausgabe ihrer quellenkritischen Methode nach eine wissenschaftliche Ausgabe ist, wird damit nicht angetastet, denn die Einteilung in sogenannte „wissenschaftliche“ und „praktische“ Ausgaben geht von der äußeren Zweckbestimmung aus, nicht eigentlich von der Methode der Textermittlung und Textgestaltung. Der auf die quellenkritische Methode bezügliche Gegensatz zu „wissenschaftlich“ wäre nicht „praktisch“, sondern „unwissenschaftlich“, und eine „praktische“ Ausgabe kann sehr wohl kritisch, also wissenschaftlich, und eine „wissenschaftliche“ Ausgabe praktisch sein. Worin kann sich dann aber eine „praktische“ Ausgabe, die auf der Quellenkritik basiert, von einer „wissenschaftlichen“ kritischen Ausgabe unterscheiden?

Vor allem in der Ausdehnung des kritischen Apparats, obwohl dieser heute gemeinhin als Bestätigung für den kritischen und damit wissenschaftlichen Charakter einer Ausgabe angesehen wird. Es ist zwar kaum denkbar, daß eine kritische Ausgabe zustande kommt, ohne daß der Herausgeber seine Revision mit einem kritischen Apparat begleitet. Damit ist aber nicht gesagt, daß dieser in extenso ein Bestandteil der Veröffentlichung sein müßte. „Kritische Berichte“ pflegen manches zu enthalten, was nicht mehr in direkter Beziehung zum Notentext steht,

so interessant es in sonstiger Beziehung sein kann. Anderes bezieht sich zwar auf den Text (etwa dieser oder jener unmaßgeblichen Quelle), aber nicht auf den Urtext, steht also nicht in notwendigem Zusammenhang mit dem Zweck der Ausgabe, wenn sie eine Urtextausgabe ist. Wieder anderes bezieht sich zwar auf den Urtext, ist aber oft kein echtes Problem. So werden meist verhältnismäßig wenige detaillierte Bemerkungen übrig bleiben, die für die richtige Beurteilung des vorgelegten Textes als Urtextes unentbehrlich sind. Damit wird sich eine „praktische“ Urtextausgabe, da ihr an der Befriedigung sonstiger wissenschaftlicher Bedürfnisse nicht gelegen ist, begnügen können, ohne ihren Charakter als kritische Ausgabe preiszugeben. Entscheidend ist nicht der „Kritische Bericht“, sondern die kritische Methode.

In der Ermittlung des Textes, in der primären Revision, darf es keine Unterschiede zwischen „wissenschaftlicher“ und „praktischer“ Urtextausgabe geben, denn in der primären Revision liegt der eigentliche Urtextbegriff beschlossen. Diesen haben wir allerdings oben durch Einbeziehung der sekundären — über die Schreibintention des Komponisten hinausgehenden — Revision erweitern müssen, um den heutigen allgemeinen Editionsbedingungen gerecht zu werden, und so liegt die Frage nahe, ob für eine „praktische“ Urtextausgabe nicht besondere Umstände zwingend sind, die eine noch etwas stärkere Erweiterung des Urtextbegriffes durch die Mittel der sekundären Revision erheischen.

Die Bezeichnung „Urtext“ wird nur gelegentlich für Denkmal- und Gesamtausgaben<sup>5</sup>, also für „wissenschaftliche“ Ausgaben gebraucht, meistens aber für Einzelausgaben von Werken der „klassischen“ Hausmusik, vorwiegend Klaviermusik oder Musik mit Klavierbegleitung. Diese Ausgaben fügen sich in den auf das „praktische“ Musikleben zugeschnittenen äußeren Rahmen des gewöhnlichen Editionswesens ein. In diesem Rahmen wollen sie den wissenschaftlichen Urtextgedanken fruchtbar machen. *„Darin, daß durch die edle, unverfälschte Sprache unserer großen musikalischen Genies der Geschmack eines möglichst breiten musikausübenden Publikums für das wirklich Große gebildet und entwickelt wird, liegt — neben der im engeren Sinne wissenschaftlichen — die große kulturgeschichtliche Aufgabe einer Urtextausgabe“*<sup>6</sup>. Die angestrebte Breitenwirkung würde durch „wissenschaftliche“ Ausgaben aus den verschiedensten Gründen nicht erreicht. An dieser Stelle braucht nur einer dieser Gründe berücksichtigt zu werden: Man würde an „wissenschaftlichen“ Ausgaben technische Spielhilfen von der Art der Fingersatzbezeichnung vermissen. (Die Generalbaßaussetzung, die für ebenfalls unentbehrlich gilt, ist auch schon in vielen „wissenschaftlichen“ Ausgaben anzutreffen.) Anders ist es nicht zu erklären, daß die meisten dieser Urtextausgaben auf die Beifügung solcher technischer Spielhilfen nicht verzichtet haben. Sie werden offenbar als das spezifisch Praktische an einer Ausgabe angesehen. Das „Gütezeichen“<sup>7</sup> Urtext wird nicht auf dieses Beiwerk, sondern auf den wesentlichen Inhalt der Ausgabe bezogen und soll sie in dieser Hinsicht von den sonstigen

<sup>5</sup> Die Neue Bach-Ausgabe etwa nennt sich in dem Vorwort zu jedem Notenband „Urtextausgabe“.

<sup>6</sup> G. Henle: *Über die Herausgabe von Urtexten*, in *Musica* 1954, S. 380.

<sup>7</sup> J. Müller-Marein: *Wie „ur“ ist ein Musik-Urtext* (Wochenzeitung „Die Zeit“ v. 12. 12. 1958, S. 5). — Das Wort „Urtext“ erscheint manchmal sogar auf englischsprachigen Titeln.

„praktischen“ Ausgaben, in erster Linie von der „Bearbeitungsausgabe“, auf den ersten Blick unterscheidbar machen.

Die „Urtext“-Bewegung ist eine Tatsache, an der eine Untersuchung nicht vorbeigehen kann, ohne wirklichkeitsfremd zu werden. Weder läßt sich im Widerspruch zur Tradition verlangen, daß die im „praktischen“ Editions Wesen heimische Bezeichnung „Urtext“ nur „wissenschaftlichen“ Ausgaben vorbehalten werden solle, noch läßt sich von einer „praktischen“ Ausgabe verlangen, daß sie sich in nichts von einer „wissenschaftlichen“ unterscheiden dürfe. Deshalb müssen wir für die „Praxis“ mit einem Urtextbegriff rechnen, der in der kenntlich gemachten sekundären Revision durch die notwendigsten Zugeständnisse an die „Praxis“, über die jeder Urtextausgabe zukommenden hinaus, erweitert ist.

Auf was sich die sekundäre Revision bei einer „praktischen“ Urtextausgabe erstrecken darf, läßt sich wohl kaum mit einer von der Sache — nicht vom Zweck — her überzeugenden Theorie festlegen, da die sekundäre Revision überhaupt, auch bei einer „wissenschaftlichen“ Ausgabe, nicht aus dem eigentlichen Urtextbegriff herzuleiten ist. Hier hilft nicht eine Theorie, sondern nur die Vernunft. Der rigorose Urtextstandpunkt läßt sich bei vieler Musik, wie gesagt, nicht einmal in einer „wissenschaftlichen“ Ausgabe verwirklichen, und so rigoros, wie ihn eine Theorie erst einmal zu verstehen suchen muß, ist der Urtextbegriff in praxi auch wohl nie verstanden worden. Gleichwohl bleibt er die Leitidee auch für eine „praktische“ Urtextausgabe. Es wäre unvernünftig, die sekundäre Revision so weit zu treiben, daß eine „Bearbeitungsausgabe“ entsteht, selbst wenn die Bearbeitung kenntlich gemacht ist. Eine Urtextausgabe soll der „Praxis“ vielmehr nur so weit entgegenkommen, wie es nötig ist, um ihren Zweck zu erfüllen, nämlich den Urtext in der „Praxis“ zu verbreiten. Wenn das bedeutet, einige Attribute gewöhnlicher „praktischer“ Ausgaben zu übernehmen, so ist es das Beste, solche auszuwählen, die einerseits am wenigsten in den musikalischen Text eingreifen und andererseits ausreichen, um die Ausgabe „praktisch“ zu machen. In beider Hinsicht bietet sich eben die bevorzugte technische Spielhilfe der Fingersatzbezeichnung (bei Violinmusik auch der Zeichen für Auf- und Abstrich) an<sup>8</sup>. Wenn aber die Ausgabe im musikalischen Text selbst praktikabler gemacht werden muß, so dürfte es das Beste sein, dem Urtext gegebenenfalls eine einfache Generalbaßaussetzung beizufügen und ihn durch vorsichtige Analogieergänzungen von Vortragszeichen dem Text einer kritischen Ausgabe im weiteren Sinn anzunähern, wie es bei vielen der einschlägigen Ausgaben geschehen ist.

Sowohl „wissenschaftliche“ wie „praktische“ Urtextausgaben stellen einen unvermeidlichen Kompromiß zwischen dem eigentlichen Urtextbegriff und den allgemeinen Bedingungen des heutigen Editions Wesens dar. Bei einer „praktischen“ Urtextausgabe ist der Urtextanspruch noch in besonderer Weise bedingt. Die Ausgabe wird ihn umso mehr verdienen, je mehr sie sich auch in der sekundären Revision von dem eigentlichen Urtextbegriff leiten läßt, und sie wird dieses Anspruchs spätestens dann verlustig gehen, wenn sie im musikalischen Text die

<sup>8</sup> H. v. Hase (*Über den Gebrauch der Bezeichnung „Urtext-Ausgabe“* in *„Musikhandel“*, 1952, S. 43) möchte auch technische Spielhilfen von einer Urtextausgabe ausgeschlossen wissen, scheint dafür aber andere und viel wichtigere Bedingungen des Urtextes nicht zu sehen. Den gegenteiligen Standpunkt vertritt im Schrifttum G. Henle (a. a. O., S. 380).

Grenzen einer kritischen Ausgabe überschreitet. Aber schon die Bezeichnung einer kritischen Ausgabe im weiteren Sinn als „Urtextausgabe“ ist ein recht freier und nicht nachahmenswerter Gebrauch des Wortes. Man sollte dann lieber nur „Kritische Ausgabe“ sagen und die Bezeichnung „Urtext“ solchen Ausgaben vorbehalten, die — bei „praktischen“ Ausgaben unbeschadet etwaiger technischer Spielhilfen — sich mehr an den eigentlichen Urtextbegriff halten.

## II.

### a.

Die Voraussetzungen für die heutige „Urtext“-Bewegung auf dem Gebiet der „praktischen“ Ausgaben liegen in der Entwicklung des Editionswesens im 19. Jahrhundert. Lehrreich ist die im Jahre 1801 beginnende Geschichte der Ausgaben Bachscher Klavierwerke; sie sei im folgenden kurz skizziert.

Von einer umfassenden Quellenkritik war man anfangs noch weit entfernt, aber andererseits enthielt man sich auch der bearbeitenden Eingriffe: Bachs Klavierwerke erschienen wenigstens im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in der Regel noch ohne alle Vortragszeichen. Für die Ausgaben Bachscher Orgelkompositionen gilt das noch länger, mindestens bis zu ihrer ersten Gesamtausgabe, der „*Kritisch-korrekten Ausgabe*“ von Griepenkerl und Roitzsch (1844 ff.), und oft begnügen sie sich sogar, vermutlich im Anschluß an ihre jeweilige handschriftliche Vorlage, mit zwei Systemen, verzichten also auf ein eigenes System für das Pedal. In den Klavierausgaben wurden Fingersätze und Vortragszeichen erst seit Czerny üblich. Czernys anscheinend erste Bachausgabe ist aus instruktiven Zwecken erwachsen und, soweit zu sehen, die erste Ausgabe eines Bachschen Klavierwerks mit Fingersatz: 1822 gab er als Nr. 3 seiner *Kunst des Fingersatzes auf dem Piano-Forte in einer Sammlung classischer Compositionen* (Wien, Diabelli) die a-moll-Fuge BWV 944 mit Fingersatz, aber ohne sonstige Vortragszeichen (außer zwei Tempoüberschriften) heraus („*Première Édition d'après un manuscrit*“). Mit Czernys Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers (1837, „*Oeuvres complètes*“, Liv. I und II, Peters) ist dann der Schritt zur vollen Interpretationsausgabe getan. Laut Vorwort sind die Vortragszeichen nach dem unbezweifelbaren Charakter jedes Stücks, nach Beethovens Vortragsweise und nach eigener Erfahrung gestaltet. Griepenkerl, der schon 1819 die *Chromatische Fantasie und Fuge* mit einer Abhandlung über den wahren Vortrag derselben herausgegeben hatte, hat die Vortragszeichen in den von ihm bearbeiteten Bänden dieser „*Oeuvres complètes*“ nach der von seinem Lehrer Forkel, „*den Wilhelm Friedemann und C. Ph. Emanuel Bach für einen wahren Genossen der Bach'schen Schule anerkannten*“, vermittelten Tradition eingerichtet<sup>9</sup>. Man gewinnt den Eindruck, daß die Herausgeber sich anfangs noch um eine Rechtfertigung für die Zufügung von Vortragszeichen bemühten. Aber bald gab es fast nur noch Ausgaben, in denen Virtuosen oder Pädagogen ihre persönliche Auffassung ohne Bedenken zum Ausdruck brachten. Liszts Ausgabe der obenerwähnten Fuge BWV 944 (*Mustersammlung Classischer Praeludien, Fugen u. s. w. mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes*, 1842, Schlesinger) hat außer Fingersätzen schon viele Vortragszeichen, dabei das rasende

<sup>9</sup> Vorwort von 1843 zu Liv. 9.



Tempo Allegro molto M. M. ♩ = 152. Bülow's Interpretationen einzelner Klavierwerke, namentlich der *Chromatischen Fantasie und Fuge*<sup>10</sup>, gewannen autoritatives Ansehen, zogen sich aber auch die Gegnerschaft konservativer Kreise zu, die freilich selber nicht den reinen Text boten. Carl Reinecke 1867 ff., Adolf Ruthardt in den 1890er Jahren und andere Pädagogen befriedigten mit ihren mehr oder weniger bezeichneten Ausgaben die wachsende Nachfrage nach Bachs Klavierwerken, die sich vor allem aber in der fast unübersehbaren Masse bezeichneter oder im eigentlichen Sinne bearbeiteter Einzelausgaben niedergeschlagen hat<sup>11</sup>. Nur ausnahmsweise zog man die Quellen zu Rate<sup>12</sup> oder verzichtete auf Vortragszeichen<sup>13</sup>. Der Mühe des Quellenvergleichs glaubte man sich erst recht enthoben, seitdem die nach damaligen Begriffen kritische, aber „bezeichnete“ Ausgabe von Bischoff und die Bände der Bachgesellschaft vorlagen, zu denen sich 1896 noch Ernst Naumanns Ausgabe der Klaviersuiten in der Reihe *Urtext Classischer Musikwerke / Herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* gesellte. Einzelne Herausgeber beriefen sich nun zwar auf den Urtext<sup>14</sup>, aber die Interpretation schoß weiter ins Kraut (M. Reger—A. Schmid-Lindner 1916/17, Busoni-Petri-Mugellini 1915-1923). Erst in den 1930er Jahren setzte sich der Urtextgedanke mit den Bach-Ausgaben des Peters-Verlages durch, namentlich denen von Landshoff und Soldan<sup>15</sup>. Speziell Landshoffs Ausgabe der Inventionen und Sinfonien ist eine wissenschaftliche Leistung von Rang. Allerdings sind die Grenzen zur Bearbeitungsausgabe hin nicht bei allen diesen Peters-Ausgaben gleich streng eingehalten. In van Leydens Ausgabe der Gambensonaten, die neuerdings wenigstens in den Verlagsprospekten als „Urtext“ bezeichnet ist, dürften sie überschritten sein, und in Landshoffs Ausgabe des *Musikalischen Opfers* ist es ein Schönheitsfehler, daß die Nummern 12 und 13 die Cembalostimme nur als eine mit modernen Vortragszeichen versehene Aussetzung des Generalbasses in Normalstich bringen. Auch die in manchen Ausgaben praktizierte „griffige“ Schreibweise des Klaviersatzes wäre heute nicht mehr unbedingt gutzuheißen. — 1949 setzte eine neue „Urtext“-Bewegung mit den Ausgaben des ganz auf „Urtextausgaben klassischer Musikwerke“ spezialisierten G.

10 Dieses Werk hat besonders viele Virtuosen zur Herausgabe gereizt: von Czerny, Liszt, Bülow, Anton Rubinstein, Busoni, d'Albert, E. Sauer, Stradal bis Edwin Fischer.

11 Allein vom *Wohltemperierten Klavier* sind von 1801 bis heute mindestens 50 Ausgaben, bei denen ein Herausgeber oder Bearbeiter persönlich genannt wird, und etwa 30, für die kein Herausgeber, sondern nur ein Verlag zeichnet, erschienen. Dazu kommen etwa 150 Ausgaben oder Arrangements mehrerer oder einzelner Stücke aus diesem Werk.

12 So Kroll mit seinen Ausgaben des *Wohltemperierten Klaviers* (1862, Peters) und der *Inventionen* (um 1868, Fürstner), Bischoff in seiner Gesamtausgabe (1880—1888, Steingräber) und natürlich die einschlägigen Bände der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft.

13 Etwa Chrysander in seiner *Sammlung der Clavier-Compositionen* (um 1856/57), Farrenc in Bd. 8 seines *Trésor des Pianistes* (1869).

14 J. Röntgen edierte um 1900 das *Italienische Konzert*, „nach den Urtexten revidiert“ (Universal-Edition), und A. F. Wouters gab um die gleiche Zeit bei Katto in Brüssel einige Klavierwerke heraus „d'après les textes originaux“.

15 Es sind die „*Neue Ausgabe von Carl Flesch*“ der *Violinsoli* BWV 1001—1006, die Bearbeitung und Original untereinander druckt (1930), die *Gambensonaten* BWV 1027—1029, „nach den Quellen herausgegeben von Rolf van Leyden“ (1933), sodann (1933—1939), teils von Landshoff, teils von Soldan besorgt, die *Inventionen und Sinfonien* „im Urtext“, die *Brandenburgischen Konzerte* in erster Linie „nach dem Autograph“, die *Orchester-suiten*, die *Triosonaten* als „*Neue Urtext-Ausgabe*“, die *Flötensonaten* (BWV 1030—1035), „nach den (Autographen und) zeitgenössischen Handschriften revidiert“, ferner die *Goldberg-Variationen*, die *Klavierpartiten*, das *Italienische Konzert* nebst *Französischer Ouvertüre* und die *Klavierduette*, alle in erster Linie „nach dem Erstdruck revidiert“, sowie das *Musikalische Opfer* „im Urtext und in einer Einrichtung für den praktischen Gebrauch“.

Henle-Verlags (gegründet 1947) ein, der von Bach bisher das *Wohltemperierte Klavier*, die sechs *Partiten*, die *Inventionen* und *Sinfonien*, die französischen und englischen Suiten und die *Kleinen Präludien und Fughetten* herausbrachte, wobei die Abgrenzung von der Bearbeitungsausgabe durchweg streng durchgeführt wurde. Um die gleiche Zeit nahm auch der Peters-Verlag (Frankfurt) seine „Urtext“-Aktivität wieder auf, allerdings überwiegend mit unveränderten Neuauflagen seiner früheren Ausgaben, wobei auch solche, die ursprünglich nicht „Urtext“ hießen, diese Bezeichnung erhielten.

b.

Bei den Werken anderer Komponisten läßt sich im 19. Jahrhundert eine ähnliche Entwicklung feststellen. Wenn auch die Veränderungen an den Texten anfangs meist noch nicht sehr tiefgreifend waren, so zeigt sich in diesen korrigierten, revidierten und mit Fingersatz versehenen Editionen eine ganz neue Einstellung. Unter dem Deckmantel des bloßen Korrigierens und Revidierens werden Vortragszeichen weggelassen, geändert oder ergänzt, das Notenbild umgestaltet oder unterschiedliche Notierungen angeglichen. Letztlich steht hinter diesen Veränderungen schon der Wille, die Werke der großen Meister in einer zeitentsprechenden Form anzubieten. Nach und nach wurde die Überlagerung durch fremde Zutaten (etwa Riemanns Phrasierung) so stark, daß die originale Vortragsbezeichnung nicht mehr zu erkennen war, und auch vor willkürlichen Notenänderungen wurde nicht haltgemacht<sup>16</sup>. Die Akademie der Künste zu Berlin umriß daher die Ziele ihrer 1895 bis 1899 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Urtextausgaben der Klaviersonaten von Mozart und Beethoven, der Violinsonaten von Mozart, der Etüden von Chopin, von Klavierwerken Carl Philipp Emanuel und Klaviersuiten Johann Sebastian Bachs in einem allgemein gehaltenen Vorwort mit diesen Worten:

*„Je weiter mit der Zeit die Kreise geworden sind, in denen die Musik unserer classischen Meister geübt wird, desto häufiger hat man auf gewissen Seiten das Bedürfniss empfunden, dem schwächeren Können und unentwickelteren Verständniß durch sogenannte ‚bezeichnete‘ Ausgaben zu Hilfe zu kommen. Nicht wenige von diesen haben dann wieder anderen Ausgaben gleicher Bestimmung als Grundlage gedient; so sind manche Werke allmählich mit einer vielfachen Schicht fremder Zuthaten überzogen worden.*

*Vor allem ist die Clavier- und Violinmusik Gegenstand solcher Bestrebungen gewesen. Sie haben aber, da die Originalausgaben der meisten dieser Compositionen aus dem Handel verschwunden, von manchen, wie z. B. den Violin- und den meisten Clavierwerken Sebastian Bachs, solche überhaupt nicht vorhanden gewesen sind, endlich dahin geführt, dass dem ausübenden Künstler oder dem Lehrer in sehr vielen Fällen die Möglichkeit ganz genommen ist, ein Werk in derjenigen Gestalt sich zu verschaffen, in der es der Meister ursprünglich vor der Welt hat erscheinen lassen.*

*Der Gefahr einer Quellenversumpfung vorzubeugen, die sich auf diesem Wege allmählich vollziehen könnte, ist der nächste Zweck der Ausgabe dieser Urtexte. Wo von den Autoren selbst besorgte Ausgaben vorhanden sind, werden diese ohne jegliche Änderung und Zuthat wiedergegeben, und nur dort, wo Druckfehler mit Sicherheit zu erkennen waren, ist stillschweigend ihre Correctur erfolgt. Zweifelhafte Stellen sind als solche kenntlich gemacht.“*

<sup>16</sup> E. und P. Badura-Skoda: *Mozart-Interpretation*. Wien / Stuttgart (1957), S. 140.

Besonders Max Friedlaender hat sich zu der Methode, möglichst den Originaldruck als hauptsächlichste Quelle zu benutzen, in seinem Aufsatz „Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke“<sup>17</sup> bekannt. So wertvoll und anerkennenswert der Versuch war, die Klavierwerke in „gereinigten“<sup>18</sup> Texten vorzulegen, so war die Ausgangsstellung, sich möglichst weitgehend auf die Originaldrucke zu stützen, von vornherein zu eng gefaßt. Carl Krebs hat in dem Quellenverzeichnis seiner Urtextausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten von 1898 die Originaldrucke bezeichnenderweise zuerst und die Autographe erst zuletzt als maßgebliche Vorlagen genannt. Zudem wirkte die Bearbeitungspraxis, gegen die man sich wandte, doch so stark nach, daß sich die Herausgeber nicht gänzlich davon freimachen konnten. So wurde das originale Notenbild noch weitgehend nach modernen Gesichtspunkten verändert wiedergegeben, und gelegentlich wurden auch zu weitgehende Ergänzungen von Vortragszeichen vorgenommen. Erst Schenker entdeckte die Bedeutung des Autographs mit seinen Notierungsfeinheiten in seinen Arbeiten zur Erläuterungsausgabe der letzten Klaviersonaten Beethovens (1913–1920). Von Schenker hat die musikphilologische Methode neue und entscheidende Anregungen erhalten. Wenn auch seine Ausgaben der Beethovenschen Klaviersonaten nicht als „Urtext“ im Titel gekennzeichnet wurden, so sind sie doch als solcher angesehen worden, da sie den Ansprüchen der wissenschaftlichen Akribie weitgehend entsprachen. Otto Erich Deutsch hat deswegen 1927 von der „wahren Urtextausgabe der Sonaten Beethovens“ durch Schenker gesprochen<sup>19</sup>. Gegenüber Schenker wird jedoch gelegentlich durch eine genauere Feststellung der Quellenabhängigkeiten eine andere Bewertung der Lesarten (auch in den Drucken) vorzunehmen sein.

Sowohl durch die genannte Akademieausgabe — die erste Ausgabe, die sich als „Urtext“ bezeichnete — als auch eben durch Schenker war der Weg für die „praktischen“ Urtextausgaben gewiesen worden. Zunächst allerdings wurde kaum ein gleichartiger Einsatz gewagt, vielmehr wurde in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts wegen des noch nachwirkenden Bearbeitungsverfahrens, wenn dieses auch seinen Höhepunkt bereits überschritten hatte, versucht, Urtext und Bearbeitung zu vereinen<sup>20</sup>. Die guten Ausgaben der Klaviermusik griffen jedenfalls nun auch auf die Quellen zurück. Recht häufig werden allerdings seit den dreißiger Jahren aus Bequemlichkeitsgründen einfach ohne Nachprüfung die alten Gesamtausgaben (z. B. von Händel, Haydn und Mozart) zugrunde gelegt und die entsprechenden Publikationen mit dem Hinweis oder Kennzeichen versehen: „auf Grund der Urtextausgabe“ oder „nach dem Urtext“. Bei diesen Pseudo-Urtextausgaben handelt es sich einfach um Nach- oder sogar Raubdrucke<sup>21</sup>. Man bekennt sich dazu mit den genannten Hinweisen und bestätigt damit unbewußt, daß nur die wissenschaftlich-kritische Methode, welche die Quellen heranziehen muß, wie es bei den Gesamtausgaben getan worden ist, bei der Herausgabe von Musik-

17 Jahrbuch Peters 14. Jg. 1907, S. 13–33, auch als Sonderdruck der Weimarer Gesellschaft der Bibliophilen unter dem Titel „Ueber musikalische Herausgebereätigkeit“ 1922 erschienen.

18 Jahrbuch Peters, S. 15.

19 Über die bibliographische Aufnahme von Originalausgaben unserer Klassiker, Beethoven-Zentenarfeier, Wien, 26. bis 31. März 1927, S. 269.

20 Siehe Kap. III, Fünftes Mißverständnis.

21 Zur Berechtigung dieses Ausdrucks vgl. Köchel-Einstein, 3. Aufl., S. XLI: „... soweit diese Neuausgaben nicht überhaupt lediglich die Ergebnisse der Gesamt-Ausgabe sich zu eigen gemacht haben, also im eigentlichen Sinn Raubdrucke sind.“

werken einen Urtext bieten kann. Gleichzeitig trat im Peters-Verlag in den dreißiger Jahren eine wirklich auf die Quellen zurückgehende Urtextbewegung hervor, deren Hauptarbeitsgebiet Bach oben charakterisiert wurde. Es kamen aber auch Werke von anderen Komponisten heraus, so die Klavierstücke Haydns und Mozarts (revidiert von Soldan). Völlig durchgesetzt hat sich die Erkenntnis von der Notwendigkeit des unmittelbaren Quellenstudiums im letzten Jahrzehnt in den Ausgaben des Henle-Verlages, der sich neben Bach hauptsächlich auf die Wiener Klassik und die Romantik konzentriert (Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin).

Gerade in den letzten Jahren ist das Interesse für Urtextausgaben beim Fachmusiker und beim Laien so stark angewachsen, daß verschiedene Wege eingeschlagen wurden, um diese Nachfrage zu befriedigen. Dabei ist der Begriff „Urtext“ zum Teil recht weitherzig ausgelegt worden, so daß die Gefahr besteht, daß er sich allmählich abnutzt und seine Glaubwürdigkeit verliert.

### III.

Hauptsächlich fünf Mißverständnisse sind es, die Herausgebern bzw. Verlegern manchmal unterlaufen, wenn sie meinen, eine Urtextausgabe zu veröffentlichen.

Erstes Mißverständnis: Der ungeprüfte Nachdruck einer Ausgabe könne „Urtext“ genannt werden, wenngleich Anlaß zu der Vermutung besteht, daß ein neuer Quellenvergleich bessere Ergebnisse zeitigen würde. Dieser Anlaß besteht vor allem dann, wenn inzwischen neue Forschungen über den Gegenstand der Ausgabe getätigt worden und besonders wenn wichtige neue Quellen aufgetaucht sind. „Urtext“-Ausgaben, die ungeprüfte Nachdrucke darstellen, sind nicht selten. Manchmal werden sie herausgegeben, obwohl die Gewißheit besteht, daß die Vorlage revisionsbedürftig ist<sup>22</sup>. Aber die Skepsis darf noch einen Schritt weiter gehen. Besteht Anlaß zu der Vermutung, daß eine neue Prüfung der Quellen bessere Ergebnisse zeitigen würde, nicht prinzipiell? Zwei Grundsätze sollten anerkannt werden: 1. Die Bezeichnung „Urtext“ kann nur der verantworten, der den Urtext selber ermittelt hat; 2. der Urtext der Urtextausgabe ist eine originale Herausgeberleistung, die, wenn sie nicht mehr aktuell ist, nur noch historische Bedeutung hat. Daraus ergeben sich verschiedene Einwände gegen „Urtext“-Ausgaben, die Nachdrucke sind. Die Unterschiede in den Formulierungen ihres Anspruchs, ob „Nach der Urtextausgabe“, „Nach dem Urtext“, „Urtextausgabe nach N.N.“ oder „Urtext“, sind im wesentlichen belanglos; der springende Punkt bleibt doch, daß der Nachdruck als Urtext erscheinen soll.

a) Die Vorlage kann diese Bezeichnung ebenfalls geführt haben. Wenn sich seitdem aber Möglichkeiten ergeben haben, eine bessere Urtextausgabe herzustellen, ist der Urtextanspruch veraltet. Dem unveränderten Neudruck muß mindestens eine Prüfung vorausgehen, ob sich bessere Möglichkeiten ergeben haben. Wenn eine Prüfung dieser Art nicht erfolgt, sollte man die Bezeichnung „Urtext“ fallen lassen, um nicht den bloßen Anschein der Aktualität zu erwecken.

<sup>22</sup> Badura-Skoda (a. a. O., S. 141) verweisen auf die „Lea Pocket Scores“, die auf ihre photomechanischen Nachdrucke aus der alten, heutigen Urtextansprüchen nicht genügenden Mozart-Ausgabe (1876–1886) „From the Urtext-Edition“ drucken.

Ein einschlägiger Fall ist der unveränderte Neudruck des VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1956, von Rudorffs Akademieausgabe der Mozartschen Klaviersonaten und -fantasien (1895). In dem neuen Vorwort wird ein Auszug aus dem allgemeinen Vorbericht der Akademieausgabe gebracht und der Neudruck mit dem Mozart-Jahr 1956 begründet, alles in einem Geiste, als wenn die Urtextgültigkeit dieser Ausgabe heute noch so unbezweifelbar wäre wie vor sechzig Jahren. In Wirklichkeit sind wichtige neue Quellen (auch Autographe) bekannt geworden, die heute von einer Urtextausgabe herangezogen werden müßten. Außerdem zeigen stichprobenartige Vergleiche mit den Quellen, daß Rudorff doch nicht ganz auf freie Zutat von Artikulationszeichen verzichtet hat.

b) Die Vorlage braucht die „Urtext“-Bezeichnung nicht getragen zu haben. Da der Verantwortliche für den Neudruck sie von sich aus aber nicht verantworten kann, beruht die Annahme ihrer Begründbarkeit eigentlich auf einem Vorurteil, nicht auf wissenschaftlicher Überzeugung. Beispiele sind Nachdrucke aus alten Gesamtausgaben.

c) Der Nachdruck kann (ohne Einsichtnahme in die Quellen) verändert sein, sei es durch eine andere Notierungsweise, sei es durch willkürliche Zusätze oder Weglassungen, sei es durch eine Quasi-Revision auf Grund des Lesartenverzeichnisses der Vorlage. In den ersten beiden Fällen ist in der Regel anzunehmen, daß das Ergebnis urtextferner sein wird als die Vorlage. Die Quasi-Revision kann dagegen ein besseres Ergebnis als die Vorlage zeitigen, wenn nämlich der Nachherausgeber eine bessere Quellenbeurteilung vornimmt als der Originalherausgeber und wenn dessen kritischer Apparat dafür eine ausreichende und verlässliche Grundlage bildet. Das Ergebnis wäre aber bestenfalls doch nur ein Urtext aus zweiter Hand.

Betrachten wir ein Beispiel eines veränderten Nachdrucks!

Die Standardausgabe der Klaviersonaten Haydns ist bislang die von Karl Päsler im Rahmen der Torso gebliebenen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Trotz seines recht umfassenden Quellenmaterials war Päsler so vorsichtig, die objektiven Grenzen für die Erstellung des Urtextes von Haydns Klaviersonaten aufzuzeigen: *„Eine durchweg Urtext bietende Ausgabe liegt leider nicht im Bereich der Möglichkeit, weil viele Autographe verlorengegangen oder verschollen sind, die erhaltenen authentischen Abschriften nicht völlig die Autographe ersetzen, indem sie Haydn schwerlich ausreichend nachgeprüft hat, und die Originalausgaben infolge der damaligen Unzulänglichkeit der Notenstecher so manche Fehler aufweisen, wo das Richtige kaum noch zu ermitteln ist“* (Vorwort, 1918). Päslers kritische Ausgabe hat dann als Grundlage für C. A. Martienssens Ausgabe (Ed. Peters No. 713) gedient. In dem Titel trägt diese den Vermerk: *„Nach dem Urtext neu herausgegeben.“* Im Vorwort (1937) heißt es genauer: *„ . . . liegt der Urtext Karl Päslers . . . zugrunde“*. In neuen Prospekten des Verlages wird die Ausgabe einfach als „Urtext“ angezeigt, obwohl Päsler selbst vorsichtiger war. Ein Vergleich der Klaviersonate Nr. 19 (nach Päslers Zählung, die eine chronologische Ordnung anstrebte und in der Edition Peters nicht übernommen wurde) zeigt folgendes: Die stichtechnischen, aus der Quellenkritik hervorgegangenen Unterscheidungen Päslers, die den Urtext erst erkennen lassen, verschwinden; was dort Kleinstich ist, wird hier Normalstich, und neue Vortragszeichen, die bei Päsler, der in der Berücksichtigung sekundärer Quellen schon sehr weitherzig ist, überhaupt nicht stehen, kommen in Kleinstich hinzu, außerdem sogar frei erfundene — nicht nur nach Analogie ergänzte — Artikulationszeichen in Normalstich. Ferner sind alle Vorschläge, die der Herausgeber als „lange“ aufgefaßt hat, in normalen Noten ausgeschrieben (wenn auch durch Akzent kenntlich gemacht) und die übrigen als moderne

kurze Vorschläge wiedergegeben, wobei naturgemäß manche Lösung problematisch bleibt. Auf die Beibehaltung solcher Feinheiten wie Balkenziehung und Verteilung der Noten auf die Systeme hat der Nachherausgeber im Gegensatz zu Päsler offenbar keinen Wert gelegt. Zum Autograph (1767) verhält sich die Edition Peters wie eine typische Interpretationsausgabe, und auch über die zwei Jahrzehnte späteren Erstdrucke geht sie erheblich hinaus. Martiensen bietet eine sehr praktische Ausgabe, aber auf die Bezeichnung „Urtext“ hätte verzichtet werden sollen, wie es bei den ebenfalls von Martiensen bearbeiteten *Sedix leichten Divertimenti* von Haydn (Edition Peters No. 4443) wirklich geschehen ist. Hier handelt es sich laut Vorwort ebenfalls um eine nach Päsler gearbeitete „praktische Neuausgabe“, bei der „alle dynamischen Bezeichnungen, fast alle Bogen und alle Staccato-Punkte“ Zutaten des Bearbeiters sind. Dennoch hat der Verlag diese Bearbeitung wenigstens in seinen Prospekten neuerdings als „Urtext“ angezeigt.

d) Die Tatsachen des Nachdrucks, der „Urtext“-Bezeichnung oder -Nichtbezeichnung der nachgedruckten Vorlage, der Veränderungen oder Nichtveränderungen, speziell der Quasi-Revision, können bekannt gegeben oder mehr oder weniger verschleiert werden. Vom gänzlichen Verschweigen der Tatsachen bis zum Weglassen des Datums unter dem Vorwort sind verschiedene Grade der künstlichen Aktualisierung einer historischen Ausgabe möglich<sup>23</sup>. Daß solche Verschleierungen überhaupt vorgenommen werden, scheint zu zeigen, daß die Verantwortlichen selber den von ihnen erhobenen oder erneuerten Urtextanspruch für nicht lupenrein halten.

Was für Nachdrucke gilt, gilt in gewissem Maße auch für Neuauflagen. Die Verlage würden sich um den Urtextgedanken verdient machen, wenn sie eine Urtextausgabe nicht beliebig lange unverändert neu auflegen, sondern, sobald Gründe dafür gegeben sind, sich zu einer neuen Revision entschließen<sup>24</sup> oder wenigstens die Ergebnisse einer neuen Revision in anderer Form mitteilen würden.

Zweites Mißverständnis: Eine Urtextausgabe brauche nicht diejenigen Quellen zugrunde zu legen, die die Erstellung eines authentischen Textes allein gewährleisten. Hier sind zwei Fälle zu unterscheiden: a) es gibt keine Originalquelle; b) die vorhandenen Originalquellen werden nicht oder nicht sämtlich benutzt. Der Fall a) schließt die Urtext-Gewißheit aus, wenn auch die Urtext-Möglichkeit bestehen bleibt und sogar seine Wahrscheinlichkeit gegeben sein kann. Das hängt ganz von dem auf Grund verschiedenartiger Vergleiche, nach äußeren und inneren Kriterien zu ermittelnden Wert der vorhandenen Quellen ab. Gibt es für eine Wertbeurteilung keine ausreichende Basis, wird man den Urtextanspruch besser fallen lassen. Ob eine Ausgabe sich, wenn es keine Originalquellen gibt, Urtextausgabe nennen darf, ist also eine nur im Einzelfall zu entscheidende Ermessensfrage. Der Fall b) ist allgemein zu beantworten. Der Urtext kann mit Erfolg nur nach einer möglichst umfassenden Quellenkritik und auf Grund der dabei festgestellten Originalquellen und sonstigen autoritativen Quellen ermittelt

<sup>23</sup> Ein krasser Fall: die Mozart-Ausgabe „*Eighteen Sonatas And Allegro For Violin and Piano / Original Version (Urtext)*“ bei Edwin F. Kalmus, Scarsdale, N. Y., ist ein photomechanischer Nachdruck der entsprechenden Notenseiten der von Engelbert Röntgen 1895/97 herausgegebenen Akademieausgabe, ohne daß diese Tatsache angegeben würde. Von den Fußnoten sind nur die Sternchen bei den Noten geblieben. — Ein weniger krasses Beispiel: Der photomechanische Neudruck (1950) nach derselben Akademieausgabe als „Urtext“ bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Nr. 5900 a/b), gibt seine Vorlage bekannt, verschweigt aber deren Alter und läßt deren Vorworte (mit Quellennachweisen) weg.

<sup>24</sup> Wie es der Henle-Verlag mit seiner Ausgabe der Mozartschen Klaviersonaten getan hat.

werden. Das erste Stadium, die Sonderung der Quellen in autoritative und für die Erstellung des Textes belanglose, kann in Fällen, wo hinreichend gesicherte Forschungsergebnisse vorliegen, wohl übersprungen werden, zumal bei einer „praktischen“ Urtextausgabe, denn der Aufwand, der mit der Beschaffung auch des nebensächlichsten Quellenmaterials verbunden ist, kann wohl nur für eine besonderen wissenschaftlichen Zwecken dienende Ausgabe nützlich sein. Natürlich ist es sehr ratsam, eventuell bereits vorliegende kritische Ausgaben zu vergleichen, und gefährlich, nur um der Neuheit willen von ihnen abweichen zu wollen, aber auf die Heranziehung der autoritativen Quellen darf nicht verzichtet werden. Wenn mehrere authentische Fassungen vorliegen, wird sich eine „praktische“ Urtextausgabe wohl mit der Wiedergabe einer Fassung — natürlich unter Bekanntgabe, welcher — begnügen dürfen. Dagegen ist die willkürliche Vermischung mehrerer Fassungen abzulehnen. Ein Beispiel sind die „Urtext“-Ausgaben von Bachs *Französischen Suiten* (durch Naumann, Frotscher, Hermann Keller, Steglich). Diese folgen alle dem „*eklektischen Verfahren*“ von Bischoff (1881)<sup>25</sup> und haben wegen des verschiedenen Geschmacks der Herausgeber, obwohl alle den „besten“ Text bringen wollten, in wesentlichen Punkten verschiedenen Fassungen den Vorzug gegeben, ohne sich grundsätzlich an jeweils eine Fassung zu halten. Besonders auch im Verhältnis von Autographen zu Erstausgaben besteht häufig die Gefahr, daß verschiedene Fassungen willkürlich vermischt werden.

Betrachten wir als Beispiel einer nicht auf eine ausreichende Quellengrundlage gestützten Ausgabe die Stella-Edition Nr. 1042<sup>26</sup>. Aus dem Vorwort (1952) geht hervor, daß die Ausgabe erfreulicherweise Ergebnis von Quellenstudien, also nicht einfach ein Nachdruck ist, wenn auch nicht klar wird, welche Quellen für die einzelnen Nummern vorgelegen haben. Doch werden hin und wieder auch in Fußnoten Hinweise auf Quellen gegeben. So heißt es z. B. beim 1. Satz der Sonate (Päsler-Nr.) 23: „*Tempobezeichnung fehlt im Autograph*“, und auch zu T. 3 ebenda wird eine autographe Lesart angegeben. Es gibt in dieser Sonate aber noch mehrere wichtige Abweichungen vom Autograph<sup>26a</sup>, die nicht erwähnt sind, und da auch sonst noch manches dafür spricht, daß das Autograph nicht verglichen worden ist, erhebt sich die Frage, ob die genannten Fußnoten nicht einen falschen Eindruck erwecken und ob unter den gegebenen Umständen eine „Urtext“-Ausgabe gewagt werden durfte. Daß überdies ein neuer Quellenvergleich trotz Päsler nicht überflüssig gewesen wäre, zeigt z. B. der 1. Satz der Sonate (Päsler-Nr.) 49. Hier hat Päsler beim Vergleich mit dem Autograph unter anderem übersehen, daß im 13. Takt der Durchführung im oberen System die 2. Stimme mit einer Viertelnote  $g^1$  zuendeführt wird, daß in der *a-piacere*-Überleitung zwischen der 27. und 28. Kleinstichnote die Noten  $f^2$  und  $es^2$  stehen und daß es in T. 21 der Reprise im oberen System nicht  $c^2$ , sondern  $ces^2$  heißt, von weniger erheblichen Abweichungen zu schweigen.

Drittes Mißverständnis: Eine Urtextausgabe könne auf Quellennachweise und auf jeglichen Kommentar verzichten. Ein ausführlicher Arbeitsbericht, wie ihn Landshoff seiner Urtextausgabe der Bachschen *Inventionen* und *Sinfonien* (Edition Peters

<sup>25</sup> Sicherlich meint Alfred Dürr (*Wissenschaftliche Neuauflagen und die Praxis*, in: *Musik und Kirche* 1959, S. 77–82), wenn er für die kritische Urtextausgabe die „*eklektische Methode*“ in Anspruch nimmt, nicht das Zusammenwerfen verschiedener Fassungen, sondern die durch die Unvollkommenheit der einzelnen, sich ergänzenden Quellen bedingte Auswahl der Lesarten, die zu einer Fassung gehören.

<sup>26</sup> *Joseph Haydn / 14 Klavier-Sonaten und 2 Variationen / Urtext / Herausgegeben von Otto v. Irmner / Stella Verlag Wolfenbüttel.*

<sup>26a</sup> Vgl. z. B. im 1. Satz die Notenabweichungen von Päslers Text, der hier überall die richtigen Lesarten bringt, in T. 19, 31, 42, 57, 101.

Nr. 4201) beigegeben hat, wird immer eine wertvolle Bereicherung auch einer „praktischen“ Urtextausgabe darstellen, ist aber keine *conditio sine qua non* (s. Kap. I.). Aber es muß so viel gesagt werden, daß der kritische Charakter der Ausgabe nachprüfbar ist und daß der Benutzer die Bedingungen erfährt, unter denen der Urtextanspruch gilt. Um die Nachprüfung in der richtigen Weise zu ermöglichen, ist zuerst erforderlich, daß der Herausgeber genau die Quellen angibt, auf die sich sein Text stützt. Angaben wie „Nach den rund anderthalb Dutzend autographen und authentischen Vorlagen“ oder „Nach den Quellen neu herausgegeben“ reichen dazu nicht aus. Fehlende oder verschwommene Quellenangaben erregen außerdem leicht den Verdacht, daß der Herausgeber die Prüfung erschweren möchte oder sich bewußt ist, nicht die richtigen Quellen zugrunde gelegt zu haben. Ferner ist es nicht zu umgehen, daß die angewandten Editionsprinzipien kurz bekanntgegeben werden, damit der Leser beurteilen kann, in welcher Weise der Urtextanspruch im ganzen bedingt ist. Wenn sich diese Bedingtheit auch auf einzelne Lesarten erstreckt, ist es nicht zu vermeiden, die wichtigen Konjekturen des Herausgebers, die zweifelhaft sein können, und solche Quellenvarianten, die möglicherweise mit den Lesarten des Textes auszutauschen sind, anzugeben<sup>27</sup>. Ausgaben, die auf jeglichen Kommentar verzichten, obwohl Probleme der genannten Art vorliegen, erzeugen eine falsche Sicherheit und leisten möglicherweise der Versteinerung unrichtiger Lesarten Vorschub.

Viertes Mißverständnis: Die Notierungsweise einer Urtextausgabe könne sich beliebig weit von der originalen Notierungsweise<sup>28</sup> entfernen. Jede Umschrift ist nur damit zu verteidigen, daß sie als irgendwie belanglos erklärt wird. Da man zweifeln kann, ob nicht schon gewisse grundsätzliche Änderungen an der Notierungsweise solcher Musik, die bereits auf dem Boden der heute lebendigen Notenschrift steht, belangvoll sind, sollte man bei Musik, deren ursprüngliche Aufzeichnungsform mit der einer heutigen Ausgabe wenig gemeinsam hat (Musik, die z. B. in Stimmbüchern in Mensuralnotation oder in deutscher Orgeltablatur aufgezeichnet ist), den Gedanken an die Bezeichnung „Urtext“-Ausgabe vielleicht ganz fallen lassen<sup>29</sup>. Aber bleiben wir bei solcher Musik, deren Elemente der Aufzeichnung noch weitgehend lebendig sind. Auch hier geht es bei Neuausgaben bekanntlich nicht ohne grundsätzlich durchgeführte Änderungen ab (s. Kap. I), die jedoch nur so weit zu rechtfertigen sind, wie sie für den an heutige Notierungsgepflogenheiten gewöhnten Leser die Gefahr von Mißdeutungen oder unnötige Leseschwierigkeiten beseitigen wollen oder auf das Konto fest eingewurzelter Stichregeln gehen. Die modernen Stichregeln, die manchmal mehr mechanischen als musischen Geistes sind, sollte man aber nicht als sakrosankt betrachten, wenn es darum geht, eine sinnvolle und ohne weiteres verständliche und lesbare Notierungsweise des Originals beizubehalten. Außer den grundsätzlichen Änderungen gibt es einzelne Änderungen (in solchen Zügen der Aufzeichnung, die im allgemeinen beibehalten

<sup>27</sup> Vgl. auch Badura-Skoda a. a. O., S. 146. — Kurze Kommentare werden erfreulicherweise schon in nicht wenigen „praktischen“ Urtextausgaben gebracht, oft in Fußnoten, manchmal wie in Soldans Urtextausgabe der Haydnschen Klavierstücke (Ed. Peters Nr. 4392), die auch mit ausreichenden Quellenangaben ausgestattet ist, in einem Nach- oder Vorwort.

<sup>28</sup> Darunter ist vorzüglich die autographe Notierungsweise zu verstehen.

<sup>29</sup> Der zu Weihnachten 1958 erschienene Katalog von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, kündigte zwei Motetten von Palestrina als „Neue Urtextausgabe“ an.



werden). Von solchen Änderungen darf man jedoch erwarten, daß sie begründbar sind wie andere Emendationen auch. Urtextwidrig ist die gedankenlose oder bewußte Mißachtung der originalen Notierungsweise, die zu Änderungen führt, die ohne Not gegen den Sinn der aufgezeichneten Musik verstoßen oder willkürliche Interpretationen darstellen. Eine Urtextausgabe sollte sich in allen Punkten, die von Belang zu sein scheinen, nicht weiter von der originalen Notierungsweise entfernen, als unumgänglich nötig ist<sup>30</sup>. Es ist weiter ein Kennzeichen guter Urtextausgaben, veraltete Notierungsformen, die nicht ohne die Gefahr von Fehldeutungen umgeschrieben werden können (z. B. gewisse Ornamente, gewisse unmathematische Schreibweisen für den Rhythmus), im Haupttext beizubehalten und nur im Nebentext zu erläutern.

Den Fragen der Notierungsweise ist vor allem seit Schenker größere Aufmerksamkeit zugewendet worden. Bei Beethoven hat Mies diese Betrachtungsweise jüngst wieder bestätigt<sup>31</sup>. Päsler hat bald nach Schenker ähnliche Feststellungen an Haydns Autographen getroffen, und die zunehmende Zahl von Faksimileausgaben ermöglicht es auch breiteren Kreisen, durch Vergleich mit anderen Ausgaben selber Erkenntnisse in dieser Richtung zu gewinnen. Neuere kritische Gesamtausgaben haben sich den Standpunkt auch der äußeren Urtexttreue weitgehend zu eigen gemacht, und auch jüngere „praktische“ Urtextausgaben<sup>32</sup> streben diesem Ziele nach, aber manche Verleger und Herausgeber scheinen sich dieses Problems noch nicht bewußt geworden zu sein. Mag es auch bei manchen Details noch umstritten sein, ob ihnen Bedeutung zukommt<sup>33</sup> — als eine durchweg indifferente Sache läßt sich die Notierungsweise nicht mehr behandeln.

Fünftes Mißverständnis: Eine Urtextausgabe dürfe Urtext und Bearbeitung im selben Text vereinigen. Ein gewisses Maß von Bearbeitungszutaten wird von einigen gutgeheißen. Hermann Keller<sup>34</sup> schreibt: „*Unsere heutige Musikpflege leidet weit hin darunter, daß — als Reaktion gegen die überzeichneten Ausgaben vor 1914 — so viele alte Musik gänzlich unbezeichnet herausgegeben und dann ebenso gesungen und gespielt wird.*“ K. Westphal<sup>35</sup> meint ebenfalls, das Pendel sei „zu stark nach der anderen Seite ausgeschlagen. Der neuerdings immer häufiger begangene Fehler ist der, daß Geist und Buchstabe verwechselt, bzw. gleichgesetzt werden.“ Ein anderer Autor<sup>36</sup> fordert Preisgabe der „*Violinbindungen*“ in Klaviermusik zugunsten der großen Legatobögen (genau das, was Schenker<sup>37</sup> mit Recht bekämpft hatte), zusätzliche Artikulation in Kleinstich, Pedalisierung, gegebenenfalls „*stilsichere*

<sup>30</sup> Mozart betreffend vgl. Badura-Skoda a. a. O., S. 147 ff. und 344, wo in bezug auf Mozarts Balkenziehung folgender schöner Ausspruch von Alfred Einstein zitiert wird: „*Aber es ist besser, über eine Inkonsequenz Mozarts nachzudenken, als sie willkürlich zu tilgen.*“

<sup>31</sup> a. a. O. passim.

<sup>32</sup> Namentlich solche des G. Henle-Verlages, z. B. Steglichs Ausgabe der Bachschen Inventionen und Sinfonien. In der Ausgabe der Klaviersonaten Beethovens im gleichen Verlag ist das Prinzip — wenn auch mehr, als sonst üblich — nicht so streng befolgt worden, wie es nach dem Vorwort zu erwarten wäre.

<sup>33</sup> v. Dadelsen (Die Musikforschung, 1957, S. 332) mißt speziell der originalen Balkenziehung bei Bach keine so große Bedeutung bei und ist wohl deshalb in seiner grundlegenden Ausgabe der *Französischen Suiten* (NBA V/4) hin und wieder stillschweigend von der autographen Notierungsweise abgewichen, öfter auch hinsichtlich der Verteilung der Noten auf die Systeme, selbst wo deren Beibehaltung stichtechnisch nicht schwierig gewesen wäre.

<sup>34</sup> Die Musikforschung, 1952, S. 404.

<sup>35</sup> *Sinn und Unsinn der musikalischen Texttreue . . .*, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1958, S. 244.

<sup>36</sup> P. Bleier: *Urtext-Ausgaben — erwünscht und unerwünscht*, ebenda S. 744 ff.

<sup>37</sup> *Weg mit dem Phrasierungsbogen*, in: Das Meisterwerk, München—Wien—Berlin 1925, S. 41—60.

Ergänzung der Mittelstimme(n)“ und insgesamt „die stilistisch und historisch möglichst getreue klangliche Verwirklichung, und sei es mit schockierend unhistorischen schriftlichen Darstellungen“. Dem ist der eigentliche Grundsatz der Urtextausgabe entgegenzuhalten, den die Akademieausgabe als Rückgabe der „Freiheit der Auffassung“ ausdrückte und den H. P. Schmitz<sup>38</sup> als die „individuelle Interpretationsfreiheit“ und als Möglichkeit zu „schöpferischer Eigentätigkeit des Spielers“ umreißt. Die Befürworter eines mehr oder minder großen Maßes von „stilsicheren Ergänzungen“, sofern diese die Grenzen einer kritischen Ausgabe überschreiten (s. Kap. I), scheinen zwei Fehler zu begehen. Erstens vermischen sie zwei verschiedene Bedeutungen von „Interpretation“: aus der unbezweifelbaren Notwendigkeit der Interpretation beim Musizieren schließen sie fälschlich auf die Notwendigkeit einer entsprechenden Interpretation beim Edieren. Zweitens geben sie sich der durch die mehr als hundertjährige Editionspraxis hinreichend widerlegten Illusion hin, freie Änderungen oder Zutaten des Bearbeiters könnten alles in allem mehr als subjektiv oder zeitbedingt sein, könnten Verbindlichkeit auf Grund einer Art von Wesensschau — mag sie auch historisch fundiert sein — beanspruchen, was mehr oder weniger alle „stilsicheren“ Bearbeiter geglaubt haben. Trifft der zweite Vorwurf für einen Herausgeber nicht zu und hält er seine Bearbeitung für subjektiv, wird er den etwas Objektives bezeichnenden Begriff „Urtext“ schon gar nicht anwenden dürfen. Der Tummelplatz für freie Interpretationen ist nicht die Urtextausgabe, sondern die Interpretationsausgabe.

Ein Beispiel einer geschmackvoll bearbeiteten „Urtext“-Ausgabe ist die Edition Peters Nr. 4188<sup>39</sup>. Im Vorwort heißt es: „Die Bearbeitung [!] beschränkt sich auf Fingersatz, Artikulationszeichen und dynamische Hinweise, die durch Klammern bzw. schwächeren Stich kenntlich gemacht sind.“ Bisweilen fällt es freilich schwer, zwischen großen und kleinen, starken und schwachen Zeichen zu unterscheiden, da eine ganze Anzahl von Schriftgraden benutzt worden ist. Bei Nr. 4 wird es deutlich, daß alle dynamischen Zeichen und sämtliche Bögen Zutaten sind. — In manchen anderen Ausgaben sind typographische Unterscheidungen nicht durchweg vorgenommen worden; so kennzeichnet Lamond nicht die von ihm in Beethovens Klaviersonaten<sup>40</sup> zugefügten Artikulationszeichen, auch in G. Preitz' „Vereinigung von Urtext und Bearbeitung“ der Bachschen Inventionen und Sinfonien<sup>41</sup> bleibt manches im Dunkeln, und Keller in seiner „Neuen Urtextausgabe“ der Französischen Suiten<sup>42</sup>, die klein gestochene Vortragszeichen recht freier Art enthält („auf ein gesundes Maß zurückführt“, wie der Herausgeber sagt), schafft Unsicherheit bei den normal gestochenen Artikulationszeichen, indem bei einigen Stellen eine Fußnote besagt, daß sie hier original seien.

Die Tatsache der Bearbeitung, d. h. einer die Grenzen einer kritischen Ausgabe überschreitenden Interpretation im musikalischen Text (s. Kap. I), bleibt aber auch dann bestehen, wenn die Bearbeitung durchgehend kenntlich gemacht ist. Selbstverständlich ist eine kenntlich gemachte Bearbeitung, wie sie schon Bischoff in seiner Ausgabe der Klavierwerke Bachs vorgelegt hat (s. Kap. IIa), einer nicht kenntlich gemachten vorzuziehen, aber die lapidare Bezeichnung „Urtext“ auf einer solchen

<sup>38</sup> Die Musikforschung, 1955, S. 252.

<sup>39</sup> C. Ph. E. Bach / Sonaten und Stücke für Klavier zu zwei Händen / Ausgewählt und nach den Quellen herausgegeben von Kurt Herrmann / Urtext.

<sup>40</sup> Edition Breitkopf Nr. 4341/42 (um 1923).

<sup>41</sup> Köln 1923, Tonger.

<sup>42</sup> Peters, Copyright 1951.

Ausgabe wäre zum mindesten unvollständig<sup>43</sup>. Der Urtext kann dann zwar mehr oder weniger mühevoll noch eruiert werden, aber seine Auffassung durch den Spieler wird praktisch doch durch den Geschmack des Bearbeiters bestimmt. Das ist aber nicht der Sinn einer Urtextausgabe. Der Zusammenhang zwischen Urtextausgabe und Urtextwiedergabe (im Musizieren) wäre ein Thema für sich, und da ergäbe sich die rechte Gelegenheit, die „stilsichere“ Interpretation zu diskutieren, die sich der Urtextherausgeber versagen muß.

#### IV.

Die möglichst sorgfältige Beachtung der Bedingungen, unter denen die „Urtext“-Bezeichnung sinnvoll ist, liegt im Interesse der Benutzer solcher Ausgaben und erscheint auch aus wettbewerbs- und urheberrechtlichen Gründen geboten. Nützlich könnte es sein, wenn künftig alle als „Urtext“ herauskommenden Ausgaben in dieser Zeitschrift durch Fachleute auf ihren Urtextcharakter hin untersucht würden. Die kritische Herausgabe der Werke besonders der großen Meister bleibt immer eine Hauptaufgabe der Musikwissenschaft, und wenn auf dem Gebiet des „praktischen“ Editionswesens daran mitgearbeitet wird, ist das erfreulich und belebend. Nur darf das Gefühl der wissenschaftlichen Verantwortung dabei nicht verlorengehen.

In zwei Fällen hat ein Verlag Verirrungen bei der „Urtext“-Etikettierung erfreulicherweise eingesehen. Mit einem Vorwort von 1914 hatte Walter Niemann *Fugen und Polonaisen für Klavier zu 2 Händen* von W. Friedemann Bach herausgegeben (Edition Peters Nr. 750) und seine Ausgabe im Vorwort folgendermaßen charakterisiert: „Der Herausgeber hat seiner Revision F.A. Roitzschs Neudruck der Edition Peters zugrunde gelegt. Roitzsch beschränkte sich in den Fugen ganz auf Abdruck des alten Notentextes, tat in den Polonaisen nur das Nötigste in der Vortragsbezeichnung dazu und übernahm überall die veraltete Schreibweise der Handschriften. Der Herausgeber (Niemann) darf daher von einer völligen Neuschöpfung in Charakter- und Tempobezeichnung, Phrasierung, Dynamik und Befingerung reden. Möge man ihm wenigstens Pietät und Hingebung an den Willen des Meisters zubilligen.“ In der Tat hat Niemann mit Vortragszeichen nicht gespart. Es liegt hier ein Muster einer Interpretationsausgabe vor. Dennoch hatte der Verlag in einer neueren Auflage das Wort „Niemann“ auf dem Titel durch das heute werbewirksamere Wort „Urtext“ ersetzt, hat später aber in besserer Erkenntnis diese Kennzeichnung wieder überklebt. — Mit Copyright von 1939 und 1940 waren zwei Zusammenstellungen von Sätzen aus W. A. Mozarts *Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott* (K. V. 439b) als „Zwei Sonatinen für Alt-Blockflöte und Klavier (Cembalo) oder drei Melodic-Instrumente“ durch Waldemar Woehl bei Peters (Ed. Nr. 4555) herausgegeben worden. Anscheinend erst im letzten Jahrzehnt hatte das Heft auf dem Außentitel den Zusatz „Urtext“ bekommen. In der Vorbemerkung heißt es aber: „Für die Zusammenstellung und Herausgabe dienten mir Streichtrio-

<sup>43</sup> H. von Hase (a. a. O.) schlägt vor, Ausgaben dieser Art „Praktische Ausgaben auf Grund des Urtextes“ zu nennen, läßt aber unter anderm eine Unterscheidung von kritisch begründeten Analogieergänzungen und freien Bearbeiterezutaten vermissen. „Auf Grund des Urtextes“ ist überhaupt eine sehr mißverständliche Ausdrucksweise, die dazu verführen würde, den Urtext immer mehr in den Hintergrund abzuschieben und immer mehr Ausgaben wenigstens in verklausulierter Form als Urtext anzupreisen.

*Bearbeitungen dieser Werke aus Mozarts Zeit* (genauer: nicht vor 1804) als *Vorbild*". Das Ganze ist also sozusagen ein Arrangement nach einem Arrangement, und der Zusatz im Innentitel, daß die „Bearbeitung“ Eigentum des Verlegers sei, kennzeichnet somit den Sachverhalt richtig. Der Verlag hatte sich vielleicht auf Grund der Tatsache, daß einige Bindebögen durch Strichelung als Zusätze kenntlich gemacht sind, vorübergehend zu der Bezeichnung „Urtext“ als berechtigt angesehen. Das unpassend gebrauchte Gütezeichen ist aber später wieder überklebt worden.

Auch die Verlagskataloge und die Anzeigen in Zeitschriften sollten den Charakter der Ausgabe deutlich machen. In der Zeitschrift „Musikhandel“ vom Juli 1953 erschien eine Annonce mit folgendem Titel: „*Beethoven / Klavier-Sonaten / Auf Grund der / Urtext-Ausgabe / herausgegeben von Frederic Lamond*“. Dabei ist die Bezeichnung „Urtext-Ausgabe“ durch die Anordnung des Druckes und die Wahl der Buchstabentypen so herausgestellt, daß es ordentlich in die Augen springt, und „*herausgegeben*“ (nicht etwa „bearbeitet“) „*von Frederic Lamond*“ steht unscheinbar darunter. Da die Lamond-Ausgabe den Text der revisionsbedürftigen Akademieausgabe zugrunde legt und eine Bearbeitung vornimmt, die nicht immer kenntlich gemacht ist, sollte auch nicht der Anschein erweckt werden, daß eine Urtextausgabe vorläge.

Bereits E. und P. Badura-Skoda<sup>44</sup> haben bemerkt: „*Es wäre gut, wenn es einen gesetzlichen Schutz für die Verwendung des Wortes ‚Urtext‘ gäbe, der einen . . . Mißbrauch verhindern würde.*“ Ob ein besonderer juristischer Schutz für die Benutzung des wissenschaftlichen Begriffs „Urtext“ im Musikhandel notwendig oder überhaupt (etwa entsprechend den Möglichkeiten des Warenzeichengesetzes) zu konstituieren ist, soll hier nicht näher untersucht werden. Da mit dem Wort „Urtext“ in der Musikwelt und damit auch beim Käufer eine ziemlich bestimmte Qualitätsvorstellung verbunden ist, die in den vorangegangenen Untersuchungen zu begründen versucht wurde, kann das bisherige Wettbewerbs- und Warenzeichengesetz vielleicht bereits vor krassen Fällen schützen<sup>45</sup>.

Bei den Bestrebungen um ein neues, umfassenderes Urhebergesetz ist auch die Frage nach dem — immer noch nicht gewährten<sup>46</sup> — Schutz von wissenschaftlichen Ausgaben wieder aufgegriffen worden. Bereits 1857 hatte der sogenannte Börsenvereins-Entwurf einen Schutz für die editio princeps und für die kritische wissenschaftliche Ausgabe gefordert. Nach weiteren Bemühungen dieser Art, zum Teil auf Länderebene, setzte sich vor allem Karl Birkmeyer<sup>47</sup> bei der Beschlußfassung des deutschen Literatur-Urheber-Gesetzes im Jahre 1901 für die editio princeps und damit für die Belange der Wissenschaft ein. Diese Bestrebungen sind nun in den Referentenentwürfen zur Urheberrechtsreform, veröffentlicht durch das Bundes-

<sup>44</sup> a. a. O., S. 141.

<sup>45</sup> § 26 Absatz 1 des deutschen Warenzeichengesetzes vom 18. Juli 1953 lautet: „*Wer im geschäftlichen Verkehr vorsätzlich oder fahrlässig Waren oder ihre Verpackung oder Umhüllung mit einer falschen Angabe über den Ursprung, die Beschaffenheit oder den Wert der Waren versieht, die geeignet ist, einen Irrtum zu erregen, oder wer vorsätzlich die so bezeichneten Waren in Verkehr bringt oder feilhält oder die irreführende Angabe auf Ankündigungen, Geschäftspapieren oder dergleichen anbringt, wird mit Geldstrafe und Haft oder mit einer von beiden Strafen bestraft, soweit er nicht nach anderen Bestimmungen eine schwerere Strafe verwirkt hat.*“

<sup>46</sup> Die Bemerkung auf Titelblättern von einigen Urtextausgaben „Die Ergebnisse der Textredaktion sind urheberrechtlich geschützt“ trägt deswegen bis jetzt keinen rechtsverbindlichen Charakter.

<sup>47</sup> *Der Schutz der editio princeps*. Mecklenburgische Zeitschrift für Rechtspflege und Rechtswissenschaft, 17. Bd., 1899, S. 227–264 und 335–354. Auch als Sonderdruck erschienen.

justizministerium im Jahre 1954, berücksichtigt worden. Im zweiten Teil, den „Verwandten Schutzrechten“, unter § 66, war ein Schutz für wissenschaftliche Ausgaben festgelegt worden. In den jetzt erschienenen „Entwürfen des Bundesjustizministeriums zur Urheberrechtsreform“ (Köln 1959) ist dieser bereits in den alten Entwürfen vorgesehene Schutz für wissenschaftliche Ausgaben erhalten geblieben, ja sogar noch ein wenig bekräftigt worden, da er „im wesentlichen Zustimmung“ gefunden hat<sup>47a</sup>. Wegen der Wichtigkeit des darin vorgeschlagenen Schutzes scheint es angebracht, den Text dieses Paragraphen 75 hier vollständig abzudrucken:

*„Ausgaben fremder Werke und Texte*

- (1) *Ausgaben fremder Werke und Texte, die das Ergebnis wissenschaftlich sichertender Tätigkeit darstellen, werden in entsprechender Anwendung der Vorschriften des Ersten Teils geschützt.*
- (2) *Das Recht steht dem Verfasser der Ausgabe zu. Es erlischt fünfundzwanzig Jahre nach der Veröffentlichung der Ausgabe, jedoch bereits fünfundzwanzig Jahre nach der Herstellung, wenn die Ausgabe innerhalb dieser Frist nicht veröffentlicht worden ist. Die Frist ist nach § 68 zu berechnen.“*

Da die wirklich nach wissenschaftlicher Methode revidierten Urtextausgaben sich im Grundsätzlichen nicht von den Publikationen im Rahmen einer kritisch wissenschaftlichen Gesamtausgabe unterscheiden (s. Kap. I), wird ihnen der vorgesehene Urheberrechtsschutz zugewilligt werden müssen. In diesem Sinne hat sich auch Konrad Ameln geäußert<sup>48</sup>:

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

Wenn das vorgeschlagene Gesetz rechtskräftig geworden ist, was allerdings vermutlich erst in einigen Jahren zu erwarten ist, wird die entsprechende deutsche Verwertungsgesellschaft, sehr wahrscheinlich die GEMA, zu untersuchen haben, welchen „Urtext“-Ausgaben wissenschaftlicher Charakter zugesprochen werden kann oder muß. Die häufigen Pseudo-Urtextausgaben, die sich auf Gesamtausgaben oder andere ältere Ausgaben beziehen (s. Kap. III), werden einen Urheberrechtsschutz nicht erhalten können, da sie die grundsätzliche Voraussetzung einer nach wissenschaftlicher Methode herausgegebenen Publikation, nämlich die Quellenbenutzung, ihre kritische Bewertung und Ausschöpfung, nicht erfüllen<sup>49</sup>. Es kommt bei dem neuen Gesetz vielmehr darauf an, daß jene wissenschaftlichen Ausgaben, die nach-

<sup>47a</sup> Köln 1959 Erläuternde Bemerkungen zu § 75 (S. 66).

<sup>48</sup> Die Musikforschung, V. Jg. 1952, S. 2.

<sup>49</sup> Siehe Kap. III, Zweites Mißverständnis.

gedruckt worden sind und nachgedruckt werden können, einen ausreichenden Schutz erhalten. So wird der Kreis der im kommenden neuen deutschen Urheberrecht schutzfähigen Urtextausgaben verhältnismäßig klein sein.

Der vorgeschlagene Text in den Referentenentwürfen zur neuen Urheberrechtsreform schließt jede nicht genehmigte Verwertung der entsprechenden Ausgabe aus, gestattet dagegen — wie im Kommentar zu § 66 der alten Entwürfe von 1954 ausgeführt wird — die Benutzung der Quellen. Es gibt demnach einen Schutz für die kritisch-wissenschaftliche Ausgabe, aber keinen Schutz zur Herausgabe eines gemeinfrei gewordenen Werkes, das vielmehr an Hand einer erneuten Überprüfung und Auswertung der Quellen beliebig oft herausgebracht werden kann<sup>50</sup>. Ein Privileg des Erstherausgebers würde gegen den Grundsatz der Freiheit der Forschung verstoßen und das Ende des wissenschaftlichen Fortschritts im musikalischen Editionswesen bedeuten. Nichts ist aber wichtiger für die Urtext-Bewegung, als immer wieder an und mit den Quellen zu arbeiten.

## *Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München*

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

627

(9. Fortsetzung)<sup>17</sup>

**LA MORTE D'ABEL.** Azione Sacra scritta dall'Autore in Vienna d'ordine dell'Imperator CARLO VI. ed eseguita la prima volta con Musica del REUTTER nella Cappella Imperiale la settimana Santa dell'anno 1732.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. XI, p. 157—197, 2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm. Zwei Teile, „AL LETTORE“.

R 251/11

628

**LA MORTE DI PARDINO MALATESTI FIGLIO DELLA B. MICHELINA CITTADINA, E PROTETTRICE DI PESARO ORATORIO** Cantato nel solenne Triduo, celebrato dal Pubblico di detta Città l'anno 1737. dopo la solenne Beatificazione di Lei, E dedicato all'Emo, e Rmo Principe IL SIGNOR CARDINALE ANNIBALE ALBANI CAMERLENGO DI S. CHIESA, E PROTETTORE DELLA CITTA' MEDESIMA. IN PESARO; MDCCXXXVII. NELLA STAMPERIA DI NICCOLO' GAVELLI. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

20 p., 13,1 x 19 cm.

Zwei Teile. Argomento. Name des Verfassers Giambatista Passeri und des Komponisten Padre Francesco Maria Zuccari.

18 398

629

**MOULINET PREMIER, PARODIE DE MOULINET SECOND, TRAGÉDIE, LUDERE, NON LAEDERE.**

A PARIS, Chez PRAULT, Fils, Quai de Conti, à la Charité. M.DCC.XXXIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

<sup>50</sup> Zu derselben Feststellung für die Schweiz ist Joseph Wilhelm Merten in seiner Dissertation *Der Urheberrechtsschutz des Herausgebers historischer Texte. Der Schutz der editio princeps*, Zürich 1958 (S. 39 ff.), gekommen. Lediglich die lateinamerikanischen Länder kennen einen Schutz zur Herausgabe.

<sup>17</sup> Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und S. 487 ff., Jahrg. XI, S. 54 ff., S. 168 ff., S. 321 ff. und S. 462 ff., sowie Jahrg. XII, S. 60 ff., S. 161 ff. und S. 299 ff.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duâesne, t. vi. [4], 56 p., 11,3 x 17,8 cm.  
 Ein Akt. „Epistre. Moulinet a Mahomet.“ p. 55—56: „Compliment de Moulinet au public. A la clôture du Théâtre de l'Opéra-comique, le 21 mars 1729“ mit „Nota. La Parodie a été représentée pour la premiere fois, le 15 Mars 1739.“ Komponist nicht erwähnt.  
 Sonneck 779. 15 433/6

**Moulinet second.** *Siehe* Moulinet premier, Parodie.

630

**NAAMAN. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXI.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [59]—86,  
 12 x 18,5 cm.  
 Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt. Vertont von Conti.  
 Allacci 904. 15 881/8

631

**NABOT. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXIX.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [267]—294,  
 12 x 18,5 cm.  
 Zwei Teile. Komponist (Caldara) nicht erwähnt.  
 Allacci 904. 15 881/8

632

**LA NAISSANCE D'AMADIS. COMEDIE EN UN ACTE,** Mise au Théâtre par Monsieur Regnard, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dixième de Février 1694.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. v, p. 77—100, 1 Kupfer,  
 9,3 x 15,9 cm.  
 Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes.  
 Loewenberg 1684. 15 596/5

633

**LA NAISSANCE D'AMADIS, COMEDIE EN UN ACTE,** Mise au Théâtre par Monsieur Regnard, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dixième de Février 1694.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. v, p. 63—80,  
 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.  
 Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.  
 Loewenberg 1684. 14 208/5

634

**IL NARCISO.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vii, p. [293]—358,  
 12 x 18,5 cm.  
 Fünf Akte, Vorwort, Argomento. Im Vorwort der Name des Komponisten Antonio Pistocchi (für die erste Aufl. des Werkes 1697).  
 Allacci 904, Loewenberg 1697, Sonneck 784. 15 881/7

635

**IL NATAL DI GIOVE.** Azione teatrale, rappresentata la prima volta con Musica del BONNO, negli appartamenti dell'Imperial Favorita dalle Reali Arciduchesse MARIA TERESA (poi Imperatrice Regina), e MARIANNA di lei sorella, dal R. Principe CARLO di Lorena, e da una Dama, ed un Cavalier della Corte, alla presenza de' Sovrani, per festeggiare il giorno di nascita dell' Imperator CARLO VI, il dì primo Ottobre 1740, d'ordine dell'Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 63—84, 1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt, Argomento.

Vgl. Sonneck 786.

R 251/10

636

**NATALIS AVSPICATISSIMVS LXVus** Serenissimi atque Potentissimi Principis atque Domini, DOMINI AVGVSTI WILHELMI, DVCIS BRVNSVIC ATQUE LVNAEB. DOMINI NOSTRI CLEMENTISSIMI, BRVNSVIGAE NATALI XII. JVNII, QVO, ANNO, SVPERIORISSECVLI, LXXI, POST MVLTAS TVRBAS ET BELLORVM CALAMITATES, TANDEM IVSTIS DOMINIS SE DENVO SVBMISIT, JVNCTVS. VTRIVSQUE MEMORIAM XV. BONAE INDOLIS AC SPEI JVVENES IN LYCEO VVOLFENB. A. C. VIII. MARTII, QVI PRINCIPIS NATALITIIS CLARET, DRAMATE ORATORIO RECOLENT. AD QVOS AVDIENDOS OMNES, QVOTQVOT BONARVM ARTIVM STVDIIS FAVENT, OBSERVANTIA DEBITA INVITAT JOANNES DANIEL COORDES, Rect. WOLFENBYTELI, LITERIS BARTSCHIANIS. Anno 1727.

[16] p., 17 x 20 cm.

Fünf Akte, Sciagraphia dramatis. Komponist nicht erwähnt.

R 278

637

**LE NAUFRAGE OU LA POMPE FUNEBRE DE CRISPIN.** COMEDIE EN VERS. NOUVELLE EDITION.

A UTRECHT, Chez ETIENNE NEAULME, MDCCXXIV.

Le nouveau Théâtre François, t. i, Nouvelle édition, Utrecht 1735, Neaulme, 35 p., 7,3 x 13,4 cm.

Ein Akt. Verfasser (Lafont) und Komponist (Gillier) nicht erwähnt.

14 197/1

638

**LE NAUFRAGE AU PORT — A — L'ANGLOIS OU LES NOUVELLES DEBARQUES.** COMEDIE.

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

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. iv, 123 p., 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte, Prologue. Der Verfasser, Jacques Autreau, ist nicht erwähnt. Musik von Mouret.

14 199/4

### Die Napolitanische Fischer-Empoerung

*Siehe Masagnello furioso.*

639

Arien und Gesänge aus der Oper: **Das neue Sonntags-Kind.** Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen. Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Mueller in Wien.

Berlin, 1796.

46 p., 10 x 16,1 cm.

Rollenbesetzung. Text von Joachim Perinet. Musik von Wenzel Mueller.

Loewenberg 1793, Sonneck 790.

17 680



640

**NICAISE, COMÉDIE EN DEUX ACTES ET EN PROSE.**

Théâtre de Société, t. ii, La Haye 1777, Gueffier, p. [115]—168, 9,5 x 16,7 cm.

Zwei Akte. Die Couplets p. 166 ff. Weder Verfasser (Vadé-Framery) noch Komponist (Bambini) erwähnt. 14 204/2

641

**NICAISE OPÉRA-COMIQUE, PAR M. VADÉ.** Remis au Théâtre avec les changemens jugés nécessaires, & de la Musique nouvelle.

Vadé, Oeuvres, t. ii, La Haye 1785, Gosse, p. [245]—299, 9,7 x 16,5 cm.

Vorbericht. Rollenbesetzung. In Prosa und Vaudevilles, p. 294 ff. Melodien. Vertont von Bambini.

Vgl. Sonneck 792.

19 814/2

642

**ARIETTES De Ninette a La Cour** Parodie de Bertholde, A PARIS aux Spectacles et aux adresses ordinaires Gravé par M.elle Vendôme.

36, 42, 44, 24 p., 11,7 x 18,8 cm.

Vier Akte Musik.

Der Komponist ist nicht erwähnt. Text von Favart.

Vgl. Loewenberg 1755.

18 759

**Ninette a la cour**

*Siehe auch Le caprice amoureux.*

643

**A NINFA SYRINGA, OU OS AMORES DE PAN,** e Syringa. Opera que se representou pelo Carneval no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, anno de 1741.

Theatro Comico Portuguez, t. iii, Lisboa 1760, Luiz Ameno, p. 86—187, 9,5 x 14,7 cm.

Drei Akte. Argumento. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt. 15 775/3

644

**NITOCRI.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iii, p. [249]—344, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Licenza, Argomento. Komponist nicht erwähnt.

Allacci 905, Sonneck 797.

15 881/3

645

**LA NOCE INTERROMPUE, PARODIE D'ALCESTE, EN TROIS ACTES;** Représentée pour la premiere fois, par les Comédiens Italiens, Ordinaires du Roi, le Jeudi 26 Janvier 1758. NOUVELLE ÉDITION.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—1777, Duchesne, t. iv, 84 p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Melodien im Text. Komponist nicht erwähnt.

Vgl. Loewenberg 1674.

15 433/4

646

**LES NOCES D'ARLEQUIN ET DE SILVIA, OU THETIS ET PELÉE** Déguisés. Parodie de l'Opera de Thetis & Pelée. PAR M. DOMINIQUE, Comedien Italien Ordinaire du Roi. Représentée pour la premiere fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 18. Janvier 1724.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. II, p. [251]—278, 9,8 x 15,7 cm.

Ein Akt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Loewenberg 1689, Sonneck 1070. 18 000/2

647

Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. II, 29 p.

17 961/2

648

**IL NOME TRIONFATORE. PASTORALE SAGRA** Da recitarsi nelle Feste Natalizie di GIESU' CRISTO S.N. RAPPRESENTAZIONE QUINTA.

Presepì, La S. Infanzia in Teatro, Rappresentazioni, Firenze 1728, Michele Nestenus, p. 195—[214], 8,2 x 14,7 cm.

Das Exemplar reicht nur bis p. [214]. Argomento. Prologo.

18 284

649

**LA NOUVELLE BASTIENNE, OPÉRA-COMIQUE, EN UN ACTE.** Suivi du Divertissement de la Fontaine de Jouvence. DE M. VADÉ. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, le 17 Septembre 1754.

Vadé, Oeuvres, t. ii, La Haye 1785, Gosse, 50 p., 9,7 x 16,5 cm.

Vaudevilles. "La Fontaine de Jouvence, Ballet nouveau, de la composition de M. Noverre . . ." p. 31—50 Melodien. Komponist bzw. Bearbeiter nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 803.

19 814/2

**Les nouvelles débarquées.**

Siehe Le naufrage au port a l'anglois.

650

**NOVOS ENCANTOS DE AMOR.** Opera que se representou na Casa do Theatro da Mouraria.

Theatro Comico Portuguez, t. iii, Lisboa 1760, Luiz Ameno, p. 188—371, 9,5 x 14,7 cm.

Zwei Akte. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

15 775/3

651

**LE NOZZE DEGLI DEI FAVOLA** Dell' Ab' Gio. Carlo Coppola Rappresentata in Musica in Firenze NELLE REALI NOZZE De Sereniss.<sup>mi</sup> Gran Duchi di Toschana FERDINANDO II. E VITTORIA PRINCIPESSA D'VRBINO.

In Firenze per Amadore Massi, e Lorenzo Landi 1637.

Con Licenzia de' Superiori.

[4], 104 p., 17,5 x 23 cm, Frontisp. u. 7 Tafeln von Stefanus Della Bella nach Parigi, 50, [1] p., 55 p. In dieser Gestalt weder bei Sonneck (vgl. 806) noch bei Wotquenne (vgl. 100).

Fünf Akte u. Prologo, Widmung des Dichters Florenz, 1. August 1637, Argomento, Verzeichnis der „Interlocutori“, „Chori“, „Balli“. Im Anschluß an die Dichtung folgt: RELAZIONE DELLE NOZZE DEGLI DEI FAVOLA DELL' ABATE GIO: CARLO COPPOLA . . . IN FIRENZE Nella nuoua Stamperia del Massi, e' Landi. 1637. Widmung des Verf. Francesco di Raffaello Rondinelli. Der Relazione folgt p. 49 die Liste „de i Cauallieri, che operauano nell' Abbattimento, e ne balli della Commedia, quasi tutti seruitori attuali della Serenissima Casa“. Auf der unnummerierten Seite das Impri-matur: 5. Sept. 1637, dasjenige der Dichtung (p. 104) 14. Juli 1637. Komponisten nicht erwähnt.

651a

Im Anschluß daran folgt in unserer Ausgabe:

**DESCRIZIONE DELLE FESTE FATTE IN FIRENZE PER LE REALI NOZZE DE SERENISSIMI SPOSI FERDINANDO II. GRAN DVCA DI TOSCANA, E VITTORIA PRINCIPESSA D'VRBINO.** In Fiorenza, Per Zanobi Pignoni. 1637. Con Licenza de' Super. 55 p. p. 23: „Hauendo deliberato il Gran Duca di far rappresentar sulle Scene qualche fauola cantata in stile recitatiuo, come quasi sempre in tempo di nozze s' è accostumato di fare, per molte cagioni si potette risolvere S. A. con marauiglia d'ognuno lasciato l'antico salone di eleggere per teatro di questa festa il cortile del proprio Palazzo: Preuedeua primieramente S. A. che della moltitudine de forestieri, e delle Dame, e Gentiluomini della Città l'ampiezza ancorche grande d'vna sala... Diceuano molti che quando da Giulio Romano fu con somma sua lode inuentato il modo di mettere in musica recitatiua simili componimenti si scieglieuano da principio le stanze più piccole quasi stimassero de sale maggiori essere incapaci di godere la dolcezza di quello stile...“ p. 18: Nel tempo che S. A. riceuette la Corona che dalla Sig. Ortenzia Saluiati sua Cameriera maggiore, e dalla Sig. Marchesa Nannina dal Monte gli fu meglio accomodata in testa furono da quattro cori di musica cantate l'orazioni proporzionate...“

p. 52 —54: **NOMI DE CAVALIERI** Condotti da Eustachio (52). ... Condotti da Eberardo (53), Nomi de dieci Cauallieri d'Armida (54). p. 55: Imprimatur vom 17. Oktober 1637.

Allacci 564, Solerti<sup>1</sup>, Vinet Nr. 612, vgl. Sonneck 806 u. Wotquenne 100. R 100

652

**LES NYMPHES DE DIANE, OPERA-COMIQUE EN UN ACTE.** Représenté pour la premiere fois tout en Vaudevilles sur le Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire S. Laurent le 22. Septembre 1755. Par M.FAVART.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. viii, 56, [4] p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Komponist (J. B. Moulighen) nicht erwähnt.

Sonneck 812.

15 433/8

653

**Oberon** Oder Koenig der Elfen, ein Romantisches Singspiel in drey Aufzuegen. nach Wieland. Von Friederike Sophie Seyler.

1792.

Deutsche Schaubühne, Jg. 4, t. xi, Augsburg 1792, p. [135]—[220], 9,7 x 17 cm.

Der Komponist, Paolo Wranitzky, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1789.

13 507

654

**Oberon** Koenig der Elfen. Ein Singspiel in drey Akten nach Wielands Oberon. Die Musik ist von Herrn Paul Wranizky. Saemmtliche gedruckte Arien.

Augsburg 1792.

23 p., 10,2 x 15,9 cm.

Loewenberg 1789.

17 459

655

**L'OBSTACLE FAVORABLE, PIECE D'UN ACTE**; Représentée à la Foire Saint-Laurent en 1726, & ensuite sur le Théâtre du Palais-Royal.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VI, p. [247]—301, 9,5 x 16,4 cm.

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

Vgl. Sonneck 303.

R 408/6

656

**OCTAVIUS AUGUSTUS IN PERDUELLES MITIS, SUI VICTOR GLORIOSUS, IN SCENAM DATUS ET CELSISSIMO AC REVERENDISSIMO DOMINO DOMINO ANDREAE JACOBO**, Archi-Episcopo, & S. R. I. Principi Salisburgensi, Sacrae Sedis Apostolicae Legato Nato, Germaniae Primati &c. &c. **EX ILLUSTRISSIMA ET ANTIQUISSIMA PROSAPIA S. R. I. COMITUM DE DIETRICHSTEIN, DOMINO SUO ET PRINCIPI CLEMENTISSIMO** Pro felici Gloriosissimi Regiminis Auspicio humillime dedicatus à **MUSIS BENE-DICTINIS SALISBURGENSIBUS**. Anno M.DCC.XLVII. Die 4. Decembris.

SALISBURGI, Typis Joannis Josephi Mayr, Aulico-Academici Typographie p. m. Haeredis.

[19] p., 15 x 19 cm.

Drei Abhandlungen, Argumentum, Prologus. Nur Inhaltsangabe. Musica (Texte), Syllabus Personarum. Textverfasser nicht erwähnt. Musik von Johann Ernst Eberlin.

R 338

*L'oculiste dupé de son art. Siehe* *Cassandre oculiste.*

657

**L'OISEAU PERDU ET RETROUVÉ, OU LA COUPE DES FOINS, OPÉRA COMIQUE**, En un Acte et en Vaudevilles; Représenté, 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. [187]—232 ,7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré.

977/2

658

**OLIMPIADE**. Dramma rappresentato con Musica del CALDARA la prima volte nel Giardino dell' Imperial Favorita, alla presenza degli Augusti Regnanti, il dì 28 Agosto 1733, per festeggiare il giorno di nascita dell' Imperatrice ELISABETTA, d'ordine dell' Imperator CARLO VI.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. II, 106 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento, Licenza.

Vgl. Sonneck 816.

R 251/2

659

**OLIMPIADE DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO ELETTORAL TEATRO DI CORTE NEL CARNEVALE DELL' ANNO MDCCLVI**. La Musica è del Sig.r Gio. Adolfo Hasse, Primo Maestro di Cappella di S. R. M. Le scene sono nuova invenzione del Sig.r Giovanni Servandoni, Cavaliere dell' ordine militare di Cristo, Pittore ed Architetto di S. M. Cristianissima, e della Reale Accademia di Parigi.

DRESDA. DALLA REGIA STAMPERIA, Per la Vedova Stoessel, e Giovanni Carlo Krause.

[8], 91 p., 16,2 x 20 cm.

Drei Akte. Argomento. Rollenbesetzung. Szenarium. Der Verfasser, Metastasio, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1756.

16 638

660

**L'OMBRE DU COCHER POETE.** Prologue des deux Pièces suivantes. Représenté par les Marionettes Etrangères à la Foire de S. Germain 1722. Avertissement. Les Auteurs de l'Opéra Comique, voyant encore une fois leur Spectacle fermé, plus animés par la vengeance que par un esprit d'intérêt, s'avisèrent d'acheter une douzaine de Marionettes, & de louer une Loge, où, comme des Assiégés dans leurs derniers Retranche mens, ils rendirent encore leurs armes redoutables. Leurs Ennemis poussés d'une nouvelle fureur, firent de nouveaux efforts contre Polichinelle chantant; mais ils n'en sortirent pas à leur honneur.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. V, p. [47]—69, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Vgl.: Le remouleur d'amour, Pierrot Romulus.

Sonneck 821.

R 408/5

**Omphale.** *Siehe* La fileuse, Parodie.

**Omphale.** *Siehe* Hercule filant, Parodie.

661

**ON NE SAVISE JAMAIS DE TOUT, OPERA COMIQUE, EN UN ACTE EN PROSE, Mêlé de Musique:** PAR MR. SEDAINÉ. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire St. Laurent, le 14 Septembre 1761.

A PARIS, Chez CLAUDE HERRISANT, Imprimeur-Libraire, rue Neuve Notre-Dame, à la Croix d'or. M.DCC.LXXI. Avec Approbation & Privilège.

46 p., 10,3 x 17 cm. (Sammelband.)

Der Komponist, Monsigny, ist nicht erwähnt. p. [40]—46 Melodien.

Sonneck 823, Loewenberg 1761.

17 420

662

**L'OPERA-COMIQUE ASSIEGÉ. PIECE D'UN ACTE.** Par Mrs. le S<sup>xx</sup> & D'OR<sup>xx</sup> Représenté à la Foire Saint Germain 1730. AVERTISSEMENT. Cette Pièce fut faite à l'occasion d'un nouveau Procès que les Comédiens François s'avisèrent d'intenter à l'Opéra-Comique, & dans lequel ils eurent le démenti.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VII, p. [403]—436, 1 Kupfer von Demarne, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 824.

R 408/7

663

**L'OPERA DE CAMPAGNE. COMEDIE EN TROIS 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 septième de Juin 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iv, 78 p., 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Dufresny. Komponist und Melodien nicht angegeben.

15 596/4

664

**L'OPERA DE CAMPAGNE. COMEDIE EN TROIS 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 septième de Juin 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iv, 61 p. (incl. Front.), 9,5 x 15,7 cm.

Text von Dufresny. Komponist und Melodien nicht angegeben.

14 208/4

(Wird fortgesetzt)

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Ein wiedergefundenes Fragment eines Chansonnier aus dem 13. Jahrhundert*

VON RODNEY G. DENNIS, FRANKFURT/MAIN

Ein Pergament-Doppelblatt mit Trouvèreliedern, das erstmals 1873 von Bonnardot beschrieben<sup>1</sup> und später dann von Wallensköld in diplomatischer Textausgabe veröffentlicht worden ist<sup>2</sup>, verschwand zwischen 1888 und 1913 entweder aus einer Privatsammlung in Metz oder aus den Archives départementales de la Lorraine. Gennrich hat es 1921 in seinem Handschriftenverzeichnis<sup>3</sup> als verschollen aufgeführt, desgleichen Spanke in seiner Bibliographie von 1944<sup>4</sup>. Dieses Fragment — unterschiedlich bezeichnet als *Appendice III* von Raynaud<sup>5</sup>, *e* von Schwan<sup>6</sup> und *q*<sup>M</sup> von Gennrich<sup>7</sup> — befindet sich jetzt in den Archives Nationales in Paris unter der Signatur AB XIX 1734, no. 11.

Die Umstände, unter denen das Fragment verschwand, sind von Wallensköld 1917 (a. a. O., S. 2 f.) folgendermaßen beschrieben worden: Nachdem er das Fragment durch Bonnardots Veröffentlichung kennen gelernt hatte, nach welcher es sich in den Archives de la Moselle befinden sollte (a. a. O., S. 263), forschte Wallensköld 1888 dort nach und wurde an einen Privatsammler verwiesen, in dessen Hause er das Fragment einsehen konnte. Er stellte eine vollständige Kopie des Textes her. Jahre später, als er seine Kopie nachprüfen wollte, um seine Studie über dieses Fragment zu vervollständigen, entdeckte er, daß er den Namen des Privatsammlers vergessen hatte. Als er sich deshalb an die Archives départementales de la Lorraine wandte, wurde ihm die Auskunft gegeben, daß das Fragment dort unbekannt und auch nicht in den Inventarverzeichnissen oder Katalogen aufgeführt sei. Bonnardot war ebenfalls nicht in der Lage, Auskunft über den Verbleib zu geben. Aus diesem Grunde veröffentlichte Wallensköld die diplomatische Textausgabe des Fragments nach der Abschrift von 1888 mit den nötigen Vorbehalten.

Die Umstände, unter denen das Fragment wieder auftauchte, sind mir unbekannt. Im Herbst 1956 begann ich meine Nachforschungen und schrieb zu diesem Zwecke einen Brief an die Archives départementales de la Lorraine, dem ich eine Beschreibung des Fragments nach Gennrichs Bibliographie (a. a. O., S. 309 f.) beifügte. Aus dem Antwortschreiben entnahm ich, daß dieses Fragment sich nicht mehr in dieser Bibliothek befinde, sondern in den Archives Nationales zu Paris deponiert sei. Weitere Korrespondenz bestätigte diese Angabe, und im Sommer 1957 konnte ich das Fragment selbst einsehen.

Bis jetzt ist das Fragment noch nicht genau beschrieben worden. Es wurde nur nach rein philologischen Gesichtspunkten betrachtet, wiewohl eines der Lieder mit Notation ausgestattet und bei den anderen Raum für die Melodie vorgesehen ist<sup>8</sup>. Da eine genaue Beschrei-

<sup>1</sup> *Rapports sur une mission littéraire en Lorraine* in Archives des missions scientifiques et littéraires, 3e série t. I (1873), pp. 263; 283-4.

<sup>2</sup> *Un fragment de chansonnier, actuellement introuvable, de XIIIe siècle* in Neuphilologische Mitteilungen Bd. 18 (1917), pp. 2-17.

<sup>3</sup> *Die beiden neuesten Bibliographien des altfranzösischen und altprovenzalischen Liedes* in Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 41 (1921), pp. 294-346. Gennrichs Beschreibung des Fragments befindet sich auf p. 309-311.

<sup>4</sup> G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, erster Teil, Leiden, 1955, p. 5. Das Werk wurde veröffentlicht elf Jahre nach dem Tode des Verfassers.

<sup>5</sup> *Bibliographie des chansonniers français*, t. I, 1884, p. 243.

<sup>6</sup> *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, Berlin, 1886, pp. 49-50.

<sup>7</sup> a. a. O., p. 340.

<sup>8</sup> Wallensköld, a. a. O. p. 3, stellt fest, daß Notenlinien für Lied V und VI gezogen worden sind (s. Gennrich a. a. O. 310 hinsichtlich eines Inhaltsverzeichnisses). Es ist sehr wahrscheinlich, daß sie seit 1888 vollständig verblaßt sind, da sie heute nicht mehr erkennbar sind. Nur die Notenlinien für das notierte Lied Nr. VI sind, wenn auch außerordentlich schwach, sichtbar.

bung bisher fehlt, ließ sich auch keine endgültige Entscheidung fällen, ob, wie Schwan vermutet, das Fragment ursprünglich ein Teil desselben Chansonnier gewesen ist, aus dem auch das sogenannte Frankfurter Fragment<sup>9</sup> herausgerissen worden ist<sup>10</sup>.

Diese Vermutung beruht nur auf der Liedauswahl und -anordnung in beiden Handschriften, denn Schwan hatte keinen anderen Zugang zu den Texten der Lieder von Metz<sup>11</sup> als durch die Liste der Liedanfänge, die Bonnardot gegeben hatte. Wallensköld neigte auf Grund der Textuntersuchung zur gleichen Hypothese. Die auffallende Ähnlichkeit zwischen Metz und Frankfurt hinsichtlich des Dialekts und der Orthographie legte sogar die Annahme eines gemeinsamen Schreibers nahe<sup>12</sup>. Da Metz damals jedoch schon verschollen war, hatte Wallensköld keine Möglichkeit, nachzuprüfen, wieviel Textzeilen-Raum für Noten freigelassen worden war. Deshalb konnte er nur die Anzahl der tatsächlich geschriebenen Textzeilen in beiden Fragmenten miteinander vergleichen. Der Befund (Metz 33—29—30—32; Frankfurt 34—32) schien seine Vermutung ebenfalls zu bestätigen. Wallenskölds einziger Vorbehalt war allerdings durch den Umstand gegeben, daß Frankfurt die Lieder mit Autorangaben überliefert und Metz in jedem Fall anonym bleibt. Diesen Einwand hat Gennrich jedoch überzeugend entkräftet durch Hinweis auf zahlreiche Chansonniers, welche sowohl zugeschriebene als auch anonyme Lieder überliefern<sup>13</sup>. Gennrich nimmt aber auch an, daß eine endgültige Antwort nur dann gegeben werden könne, wenn die tatsächlichen Maße von Metz bekannt seien. So weist er darauf hin, daß die Größe des Schriftspiegels im Falle der Beurteilung solcher Fragmente wichtiger sei als die des ganzen Blattes<sup>13a</sup>.

Metz ist ein Pergament-Doppelblatt von der Größe 33,5 : 25,5 cm. Da die Liedtexte ohne Unterbrechung aufeinander folgen, wird es ursprünglich wohl das innerste Blatt einer Lage gewesen sein. Fol. 1<sup>v</sup> und 2<sup>r</sup> sind stark beschädigt, und zwar wahrscheinlich dadurch, daß das Doppelblatt umgeknickt und als inneres Vorsatzpapier für ein anderes Buch verwendet worden ist. Eine dicke Schnur befindet sich am oberen Ende des Falzes. Die innere Seite des Doppelblatts befindet sich heute noch außen, weil das Pergament zu steif ist, um ohne Beschädigung in seine ursprüngliche Lage zurückgefaltet zu werden<sup>14</sup>. Es ist ziemlich abgenutzt und braun; die Kanten sind uneben und teilweise ausgerissen. Ein Stück Pergament wurde aus der oberen linken Ecke von fol. 1 herausgerissen, so daß ein Loch entstanden ist, das fast bis zum Schriftspiegel reicht. Ein tiefer Riß in der oberen rechten Ecke von fol. 2 hat einen Teil des Textes der dritten und vierten Strophe von Rayn. 711 (Nr. IV des Fragments) auf der recto-Seite und das Ende der dritten Strophe von R. 1623 (Nr. VI des Fragments) auf der verso-Seite zerstört. Durch ein kleineres Loch im unteren rechten Teil von fol. 2 fehlen Wörter der dritten und vierten Strophe von Rayn. 891 (Nr. IX des Fragments) auf der verso-Seite. Im rechten Rand von fol. 2 befindet sich außerdem ein etwa 4 cm langer Riß.

<sup>9</sup> s. F. Gennrich *Das Frankfurter Fragment einer altfranzösischen Liederhandschrift* in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 42, pp. 726—740. Dieses Fragment, welches bis vor kurzem keine Signatur hatte, ist jetzt signiert mit „MS lat. fol. 7“, in der Frankfurter Stadt- und Universitäts-Bibliothek.

<sup>10</sup> a. a. O. p. 50: „Es scheint fast, als ob e zur folgenden Hdschr. D gehöre, welche auch Fragment ist und mit einem *Jeu parti* Thibauts v. Navarra beginnt.“

<sup>11</sup> Wir bezeichnen der Kürze halber die Fragmente künftig als Metz und Frankfurt. Alle anderen Abkürzungen folgen dem Brauch von Gennrich (a. a. O. *Die beiden neuesten Bibliographien*. . . sowie auch in *Altfranzösische Lieder*, 1. Teil, Halle: Niemeyer 1953, p. XXVIII ff.).

<sup>12</sup> a. a. O. p. 17: „En effet, les deux fragments . . . , présentent la même orthographe francienne, mêlée de picardismes“.

<sup>13</sup> a. a. O. *Das Frankfurter Fragment* . . . , p. 738. Die Manuskripte Z, B, K, N, P, R und X sind als hierfür charakteristisch zu nennen.

<sup>13a</sup> Gennrich, *Die beiden neuesten Bibliographien*. . . , p. 310.

<sup>14</sup> Die sich daraus ergebende Anordnung des Inhalts bewog Bonnardot und nach ihm Schwan und Raynaud, anzunehmen, daß das Fragment zehn statt neun Lieder enthält, da das Ende der 3. Strophe und die 4. und 5. Strophe von Rayn. 711 als neues Lied gezählt wurden. Dieser Irrtum wurde von Wallensköld a. a. O. 2 berichtigt.

Die Größe des Schriftspiegels ist 28,5 : 22 cm; sie stimmt also fast mit der Größe des Schriftspiegels von *Frankfurt* überein, die Gennrich mit 28,5:21:5 cm angegeben hat<sup>15</sup>. Es ist im jetzigen Zustand der Handschrift jedoch unmöglich, die ursprüngliche Größe des ganzen Blattes zu bestimmen, die vielleicht mit *Frankfurt* übereingestimmt haben mag: 41 : 29,5 cm<sup>15</sup>.

Obgleich die für den Text bestimmten Linien in *Metz* nicht mehr sichtbar sind, läßt sich doch feststellen, daß der Raum von zwei Textzeilen in jedem Lied über den Zeilen der ersten Strophe für den Eintrag der Notensysteme freigelassen worden ist. Eine Ausnahme wurde nur im letzten System von fol. 1<sup>r</sup> gemacht, wo drei Linien freigelassen worden sind. Die Anzahl der für jede Seite insgesamt vorgesehenen Linien betrug also 42. Dies stimmt genau mit *Frankfurt* überein. Wie in *Frankfurt* ist auch der Text in *Metz* über die ganze Breite der Seite verteilt; die Strophen sind ohne Absatz durchgeschrieben.

Eine weitere Eigentümlichkeit beider Fragmente besteht darin, daß der am Ende von Strophe 1 evtl. freibleibende Platz nicht, wie in vielen Chansonniers üblich, unausgefüllt bleibt oder — wie in den Handschriften *T* und *O* mitunter — die Noten zum Anfang der 2. Strophe erhält, sondern daß in *Metz* wie in *Frankfurt* der Platz für drei Textreihen der folgenden Strophe ausgenutzt wird. In solchen Fällen wird als Trennung zwischen Text und Melodie (bzw. beabsichtigter Melodie) der 1. Strophe und dem Text der 2. Strophe ein Doppelstrich gezogen, der an der linken Seite noch als Schmuck eine gebogene Linie zeigt. Dieses Ornament habe ich bisher nur in den beiden Fragmenten gesehen; in anderen Chansonniers des 13. Jahrhunderts ist es meist üblich, mit einem Schnörkel das Ende des Textes von Strophe 1 zu kennzeichnen.

Der Schriftcharakter und die Art der Abkürzungen sind in beiden Fragmenten identisch und stammen wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Silbenzahl stimmt ebenfalls überein: sie bewegt sich zwischen 21 und 29 Silben pro Zeile, doch zeigen die Anfangsstrophen gelegentlich weniger Silben. Die kleinen, abwechselnd rot und blau ausgeführten Stropheninitialen sind ebenfalls beiden Fragmenten gemeinsam.

Diese Übereinstimmungen scheinen, neben Schwans und Wallenskölds Ergebnissen, einen gemeinsamen Schreiber für *Metz* und *Frankfurt* nahezu legen.

Bestimmte Unähnlichkeiten wären jedoch noch zu erwähnen. Wiewohl die großen Initialen zu Beginn eines Liedes in sehr ähnlichem Stil ausgeführt worden sind, scheinen die Randleisten das Werk verschiedener Illuminatoren zu sein. Die Randleisten sind in *Frankfurt* dünner und anmutiger ausgeführt. Die großen Initialen von *Metz* sind blau, gelb und gold, die von *Frankfurt* zeigen wechselnde Farben: rot auf blau und blau auf rot mit goldenen Randleisten. Die großen Initialen von *Metz* sind praktisch nicht verschieden von denen der Handschrift *M*, insbesondere in dem Teil in *M* (*Mt*), der die Lieder Thibauts de Navarre enthält und in welchem der Textschreiber und der Illuminator sich von denen des eigentlichen Corpus von *M* unterscheiden<sup>16</sup>. Insgesamt gesehen, zeigen jedoch die Illuminierungen von *Metz*, *Frankfurt*, *M* und *Mt* eine rasch erkennbare gemeinsame Schule und stammen möglicherweise aus derselben Werkstatt.

Es war zu hoffen, daß auch Gemeinsamkeiten in der Notation vorhanden wären, da *Frankfurt* eine unregelmäßige Mensuralnotation zeigt, die sehr wertvoll für das Studium der Trouvère-Musik ist<sup>17</sup>. Unglückseligerweise befindet sich das einzige notierte Lied auf fol. 1<sup>v</sup>,

<sup>15</sup> Das Frankfurter Fragment . . . , p. 728.

<sup>16</sup> s. Schwan, a. a. O., p. 20, hinsichtlich einer Vergleichung zwischen *M* und *Mt*. In *M* befinden sich, — im Gegensatz zu *Mt*, *Metz* und *Frankfurt*, — die Stropheninitialen regelmäßig zu Beginn einer neuen Textzeile. Gennrich, Das Frankfurter Fragment . . . , p. 738, stellt Ähnlichkeiten des Dialekts zwischen *Frankfurt* und *M* fest. Weiter hat U. Aarburg, *Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien* in MF 10: 1957, 212 eine musikalische Verwandtschaft zwischen *M* und *Frankfurt* hinsichtlich des Liedes R. 238 festgestellt.

<sup>17</sup> Gennrich, Das Frankfurter Fragment . . . , bringt eine eingehende Beschreibung der Notation von *Frankfurt* sowie eine Übertragung aller Lieder. R. 238 wurde von ihm außerdem in diplomatischer Ausgabe gebracht.



d. h. auf der am stärksten beschädigten Seite des Fragments. Viele Noten sind völlig unsichtbar; wahrscheinlich sind sie verloren gegangen, als das Blatt von dem Buchdeckel gelöst wurde, auf den es geklebt worden war. Die folgende Lesart ließ sich mit Hilfe einer Quarzlampe ermitteln:

**T** ant ai a - mors ser - vi - e long - e - ment  
 re - prend - re se je men part  
 con ne doit pas tos jors fo - lie  
 em - prend - re & cil est fos ki ne sen set  
 des - fend - re ni ne son mal ne sen  
 ment des or mais por en - fant car kask - uns  
 tans doit sa sai - son  
 a - tend - re

Die Bedeutsamkeit der Anwesenheit oder Abwesenheit von caudae an den simplices ist hier im allgemeinen schwer zu bestimmen. Häufig sind sie einfach von den normalen Longen der Quadratnotation verschwunden, aber dieses schließt nicht die Möglichkeit aus, daß die Notation nur teilweise mensural ist, wie es häufig in Hs. O zu beobachten ist, deren Notation vielleicht besser als Quadratnotation mit bestimmten mensuralen Elementen zu beschreiben wäre. Die normale Abfolge des 3. Modus: Longa — Brevis — Brevis — Longa etc., erscheint kurz am Anfang des dritten Systems, jedoch über einer Textpartie, wo eine solche Interpretation unwahrscheinlich ist. Da diese Stelle allerdings mit den anderen Lesarten dieser Melodie übereinstimmt, kann nicht angenommen werden, daß der Schreiber von Metz (oder der Vorlage von Metz) die Melodie hier fehlerhaft um einen modalen

Bestandteil verschoben hat<sup>18</sup>. Sonst zeigt die Notation dieses Liedes nichts, was aus dem Rahmen der normalen Quadratnotation herausfällt.

Das völlige Fehlen von conjuncturae stimmt jedoch überhaupt nicht mit *Frankfurt* überein, wo sie mit wenigen Ausnahmen an Stelle von absteigenden ternariae verwendet werden. Ebenso fehlen die höchst individuellen Ligaturformen von *Frankfurt*.

Insgesamt gesehen, zeigen beide Fragmente eine Reihe von Gemeinsamkeiten: das Format ist identisch; die Textschreiber sind wahrscheinlich identisch; die Illuminatoren sind zwar nicht identisch, entstammen aber entweder derselben Schule oder eng verwandten Schulen. Die Notenschreiber stellen jedoch verschiedene Personen dar und benutzen auch eine unterschiedliche Notation. Falls die Fragmente, wie es offensichtlich scheint, ursprünglich Teile eines Chansonnier gewesen wären, wäre auf Grund der genannten Abweichungen jedoch zu vermuten, daß diese Teile sich an wahrscheinlich weiter auseinander liegenden Stellen des Chansonnier befunden haben, und darüber hinaus wäre weiter zu vermuten, daß dieser ursprüngliche Chansonnier einen gewissen Umfang besessen haben muß. Diese Vermutung wird durch die Folio-Angabe XXXVII auf einer recto-Seite von *Frankfurt* bestärkt.

## Die Kanones Erbachs im Pommerschen Kunstschränk 1617

VON ADAM GOTTRON, MAINZ

Im Jahre 1617 wurde der von Augsburger Kunsthandwerkern hergestellte sogenannte Pommersche Kunstschränk in Stettin dem Herzog Philipp II. übergeben<sup>1</sup>.

Einen großen Raum im Inneren des Kunstschränks nimmt ein mechanisches Orgelwerk ein, das 1. ein Praeambulum, 2. den figurierten Choral „*Allein nach Dir, Herr Jesu Christ*“, 3. eine Fantasia und 4. ein Ricercar spielte.

Der Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer, der die Herstellung des Schränks vermittelt hatte, brachte elf Jahre später einen solchen Schränk auch nach Innsbruck, zu Herzog Leopold von Tirol. Im Begleitschreiben nennt er dieselben Musikstücke wie die im Pommerschen Kunstschränk und fügt hinzu, daß sie von dem „fürnemen organisten Christian Erbach ausgesetzt und componiert“ worden seien. Man darf daher für sicher annehmen, daß Erbach auch die Herstellung des Pommerschen Kunstschränks musikalisch betreut hat. Auch was sonst noch an musikalischen Dingen vorhanden ist, wird man ihm zuschreiben dürfen<sup>2</sup>, so auch die zwei Canones, die auf der Bekrönung des Schränks in einem zu Füßen der Pallas Athene liegenden offenen Buch verzeichnet sind.



Albert Protz, dem wir eine genaue Beschreibung des Kunstschränks verdanken, hat nachgewiesen, daß das Notenbild der Canones in der Handschrift Hainhofers und in den 1906

<sup>18</sup> Der Terminus „Verschiebung“ wird von Gennrich für eine bestimmte Art von Kopiefehler gebraucht, die darin besteht, daß der Notator eine korrekte Tonfolge in nach rechts oder links verschobener Anordnung über dem Text notiert. s. Gennrich, *Grundsätzliches zu den Troubadour- und Trouvèreweisen* in *Zeitschrift für romanische Philologie* 57: 1937, pp. 31–56; ebenfalls W. Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg 1953, p. 28 f. passim.

<sup>1</sup> Albert Protz: *Beiträge zur Geschichte der mechanischen Musikinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert*. Bärenreiter-Verlag Kassel.

<sup>2</sup> Protz, 40

genommenen Abschriften Lessings und Brünings durch einige Fehler arg entstellt worden ist. Er bringt eine genaue Abschrift. Wenn er freilich sagt: „Die Entzifferung der beiden Kanons ergab einen zweistimmigen und einen dreistimmigen Satz“<sup>3</sup>, so begeht er hier selbst einen Fehler. Er irrt, wenn er meint, der Graveur gebe den ersten Kanon dreistimmig an, obwohl er nur zweistimmig sei. Das Notenbild des Graveurs zeigt deutlich, daß es sich in beiden Fällen um vierstimmige Kanones handelt<sup>4</sup>. Allerdings setzen bei dem ersten Kanon die zweite und die vierte Stimme in der Unterquart ein, was der Graveur nicht vermerkt hat. Wenn man den Kanon unter Beibehaltung der Tonalität auflöst, so schwankt vom 4. Takt ab die Harmonie zwischen IV. und V. Stufe; wenn man ihn unter genau intervallgerechter Übertragung der Melodie (*fis* statt *f*) auflöst, so schwankt der Satz zwischen I. und V. Stufe der Dominante der Grundtonalität. In beiden Fällen wird also das schwankende Wesen der Hoffnung ausgedrückt.



Der zweite Kanon ist ebenfalls vierstimmig. Auch hier scheint der Ablauf des Kanons den Text harmonisch illustrieren zu wollen, da er in den beiden ersten Takten in F-dur zu gehen scheint („*laetis*“), während er nachher nach d-moll hinüberwechselt („*tristia*“).



<sup>3</sup> Protz 41

<sup>4</sup> Notenbeilage Protz, 3.

## *Liszt und Wagner in Briefen der Fürstin von Wittgenstein*

Aus bisher unveröffentlichten Briefen der Fürstin  
an Frau von Kaulbach

VON PETER BENARY, ST. GALLEN

Im Familienbesitz der Kaulbach-Nachkommenschaft haben sich 24 Briefe der Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein erhalten, die bisher nicht veröffentlicht worden sind. Drei von ihnen sind an Maria Völk, die Tochter des Malers Wilhelm von Kaulbach, die übrigen an dessen Frau Josephine gerichtet. Zwei Briefe sind undatiert, bei einigen weiteren ist das Datum nicht sicher auszumachen, doch stammen sie alle aus den Jahren zwischen 1874 und 1887, dem Todesjahr der Fürstin. Sie wurden sämtlich in Rom geschrieben.

Anlaß, sie auszugsweise hier zu veröffentlichen, sind die in zehn von ihnen enthaltenen Äußerungen über Liszt sowie ein weiterer Brief, in dem sich die Fürstin ausführlich und höchst originell über Wagners Kunst ausläßt. Sie verdienen unser Interesse weniger deshalb, weil sie unser biographisches Wissen wesentlich bereichern könnten, als weil sie ein beredtes Zeugnis für die unterschiedliche Resonanz sind, die Liszt und Wagner in ihrer Zeit fanden.

Bekannt ist die Verbindung Liszt-Kaulbach durch die Komposition der *Hunnenschlacht* nach Kaulbachs Gemälde im Jahre 1856/57. Übrigens regte Carolyne v. Wittgenstein Liszt zu diesem Werk an.

Wie die Verbindung zwischen den beiden Briefpartnerinnen zustande kam, erzählt Josepha Dürck, eine andere Tochter W. v. Kaulbachs<sup>1</sup>:

*„Die beiden Frauen, Josephine und die Fürstin, hatten sich auf der Durchreise der letzteren im Kaulbachschen Hause kennen und lieben gelernt — allerdings auf eine etwas ungewöhnliche Weise, die aber vielleicht bezeichnend ist für beider Charaktere<sup>2</sup>. — Nachdem die Fürstin des öfteren das Atelier W. Kaulbachs, den sie als Künstler und Menschen hoch schätzte, besucht hatte, wollte sie nun auch dessen Gattin kennen lernen, denn Freund Liszt und andere hatten ihr schon allzuviel von Josephinens Schönheit und Klugheit . . . erzählt. Kaulbach sollte vermitteln und die Wege einleiten. Aber alles war umsonst. Seine bürgerlich gesinnte Gattin wollte nichts vom Adel wissen, hatte sich wohl auch ein ungünstiges Bild der hohen Frau geschaffen, kurz, es verging lange Zeit, bis endlich . . . der Zufall helfend eingriff. Die Fürstin war eines Tages vor das Kaulbach-Haus gefahren, fand das Tor . . . weit geöffnet und ehe es jemand bemerkte, stand sie schon im Vorraum. Frau v. Kaulbach aber hatte alles beobachtet und ergriff die Flucht! Die Fürstin ihr nach; von Zimmer zu Zimmer ging die seltsame Jagd — die Treppe hinauf — durch alle Räume, die Fürstin immer hinterdrein, bis endlich Josephine erschöpft vor einer kleinen Tür Halt machen muß — einer Sackgasse. Hier wendet sie sich um, sieht der lebenswürdigen Frau ins bittende Auge. Da breitet sie die Arme aus und die beiden sinken sich lachend und weinend an die Brust und sind von da an bis ans Lebensende die treuesten teilnehmendsten Freundinnen geblieben.“*

Wir kommen nun zu den Briefen in ihrer vermutlichen chronologischen Reihenfolge. Den Wortlaut geben wir originalgetreu wieder; die Fürstin beherrschte die deutsche Sprache nur unvollkommen. Daß sie doch deutsch geschrieben hat, darf als Zeichen der besonderen

<sup>1</sup> Zitiert nach einer undatierten handschriftlichen Aufzeichnung.

<sup>2</sup> Das dürfte im November oder Dezember 1856 gewesen sein.

Sympathie gegenüber Josephine gelten, die, aus engen Verhältnissen stammend, die französische Sprache nicht beherrschte<sup>3</sup>.

Am 20. Januar 1877 schreibt die Fürstin an Josephine:

„ . . . Einen gerechten Urtheil über Menschen von grosser Tragweite können die Zeitgenossen nicht haben. Es ist sogar eine physisch-moralische Unmöglichkeit . . . Ich habe mein Leben einen Mann gewidmet, den ich für einen tief sehenden Genie in seine Kunst halte. Man hat ihn immer . . . für einen Thor, einen Charlatan, einen Kunst übenden Virtuosen gehalten! Und ich erwarte ganz ruhig die Zeit, wo man für ihm gerecht sein wird. Die Zeit ist gar noch nicht da, weil, um ihm zu verstehen — sowohl in die grosse profane Welt wie in den engeren geschlossenen Kreis der Geistlichkeit, alle müssen zu einen Standpunkt anlangen, der die europäische Civilisation muss einmal ersteigen, der aber noch nicht da ist! Ich warte darauf ganz ruhig! Mir auch hält man für eine Thörin, diesen Mann für einen Genie zu halten. Es wird eine Zeit kommen, wo alle die, welche durch seine edle, reine, hohe, Ewigkeit athmende Werken sich erhoben, veredelt, gerührt und in ihren Inneren verbessert fühlen, werden mir auch dabei einen kleinen Segen im Himmel nachschicken, weil ich die grosse Seele in den brillanten Weltmann erkannt habe und nicht diesen, aber jene mit Hingebung geschätzt und verehrt habe. Jetzt 30 Jahren!

Gott sei Dank, es steht besser mit Kaulbach als mit Liszt in dieser Hinsicht. Kaulbach ist erkannt als eine Persönlichkeit, die in seine Kunst seine Zeit überragt<sup>4</sup>. Es freut mich unendlich, liebe, verehrte Frau. Es freut mich sogar wie ein persönliches Vortheil, denn wenn die Menschen dazu kommen, einen Genie in seine ganze Grösse aufzufassen, da ist es ihnen um so viel leichter, einen ebenbürtigen Zeitgenossen auch besser zu verstehen! . . .“

Am 3. November des gleichen Jahres heisst es in einem Brief ebenfalls an Frau Kaulbach:

„ . . . Liszt ist hier seit Monat August, und es betrübt mich sehr, daß er wieder nach Pesth reisen will. Ohne zu sprechen von vielen, vielen bösen Einwirkungen, dass seine Ziegeuner Leben auf ihm ausübt, ich spüre jetzt, dass das Klima von Pesth ist zu kalt für Ihn. Das sieht niemand, weil er weder schwache Lungen, noch schwache Muskeln hat. Er leidet nicht an Catarr und nicht an Rhumatismus. Der Magen aber ist stark angegriffen. Er will sich durchaus nicht schonen während seinen Reisen in die Nacht, und man kann leben mit Podagra, mit Rhumatismus, schwerlich aber mit einen ruinirten Magen. Der ganze Einfluss der Kälte wirft sich auf diesen so delikaten und so beschäftigten Organ. Es giebt mir viele traurige Augenblicke zu denken, wie man den genius dieses Mannes verkannt hat. In die protestantische wie in die katholische Welt. In Weymar, nach 12 Jahren von eine so glänzende Wirkung hat man ihm ausgepiffen<sup>5</sup>. In Rom, in Pesth haben die geistlichen Herren eher ihre schändliche Musik, ihre infame Kunst in die Kirche zu Gottes Ärgerniss behalten, als ihm berufen, es auf eine den XIX Jahrhundert würdige Weise herzurichten! Trotz alle vergängliche Blumen und Lorbeer Kronen, dass ist einen traurigen, fast einen tragischen Schicksal! Gott sei gedankt, sein Genius ist nicht erloschen, trotz die wiederliche Eindrücke einer Richtung, die immer weiter von der seinigen geht!! Der jetzige Schwindel materialisiert die Musik mit einen genialen Feuer, der nicht zu leugnen ist. Aber je mehr Feuer und je mehr Genius, desto mehr gross ist der Abstand von L.' Richtung, die immer mehr spiritualistisch wird, immer mehr in's Gebiet der religiöse Musik hoch, hoch im Himmelblau schießt! Er hat seit zwei Wochen Vieles componirt in dieser Richtung, dass zu seinen merkwürdigsten Werken gehört. Es ist oft düster. Besonders einen Salve Regina, aber schön, wie schön! Ich vergesse aber, meine liebe, hoch verehrte Frau, daß Sie in die

<sup>3</sup> Vgl. J. Dürk-Kaulbach: *Erinnerungen an Wilhelm v. Kaulbach und sein Haus* (1921); A. v. Schorn: *Zwei Menschengalter. Erinnerungen und Briefe aus Weimar und Rom* (1901 u. ö.).

<sup>4</sup> W. v. Kaulbach war am 7. April 1874 gestorben.

<sup>5</sup> Im wörtlichen Sinne war es dazu nicht gekommen. Noch nicht einmal im übertragenen Sinne ist diese Äußerung berechtigt, da Liszt wenigstens seit 1869 in Weimar vollste Anerkennung fand.

Liszt'sche Musik nicht viel Geschmack finden<sup>6</sup>. Glauben Sie mir aber, schon viele Menschen wissen es anzuerkennen. Gestern der . . . (?) Keudell, deutscher Botschafter, sprach von seinen Werken in eine Weise, die zeugt, dass er sie gerade so gut wie ich verstehe. Und man weiss, dass Keudell einen ganz ausserordentlich gebildeter Musiker ist. Es giebt jetzt mehr wie 30 Jahre, dass ich mit die Liszt'sche Musik vertraut bin. Ich hätte schon Zeit gehabt, anders zu denken, wenn es wäre kein Genius in ihm zu verehren! Es ist aber einen grossen, dabei eine spiritualistischen, einen echt und höchst religiösen Genius! — Und so von allen verkannt! — Das bricht mir das Herz . . . “

Diese und ähnliche Lamentationen muß man insofern richtig einschätzen, als die Fürstin je länger je mehr in dem Glauben befangen war, an Liszt eine künstlerische und auch eine kirchliche Mission erfüllen zu müssen.

Über Baron von Keudell berichtet Adelheid v. Schorn in ihren Erinnerungen:

„Liszt war mit Herrn von Keudell befreundet, und außerdem war dieser ein so guter Musiker, daß Liszt ihn auch nach dieser Richtung hin schätzte. Herr von Keudell zeigte seine Verehrung für Liszt in einer so reizenden Weise, daß es mir wohlthat, es mit anzusehen . . . Liszt war da immer in bester Stimmung. Er spielte meist mit dem Hausherrn vierhändig, der in seiner großen Sicherheit den tollsten Einfällen, die Liszt in der Oberhand ausführte, gewachsen war“<sup>7</sup>.

In einem Brief vom 27. Februar 1879 an Josephine schreibt die Fürstin:

„ . . . Es freut mich, dass Sie immer Liszt mit dieselben Augen sehen. Ich fand ihm etwas gebückt — nicht immer, doch manchmal. Dies ewige Vagabundiren muss in seinen Alter doch die Lebenskräfte verzehren. Was Lenbach aus seinen Kopf macht, ist einen Rätsel, da er gewöhnlich, wie man mir sagt, seine personagen weder verjüngt, noch verschönert<sup>8</sup>. Ich sagte öfters an Liszt, er sollte Niemand mehr sitzen. Das Bild von Kaulbach ist so ideal, dass man möchte Liszt nur in diese Gestalt immer vor sich sehen. Ich habe eine kleine Photographie davon und wenn ich manchmal etwas matt bin und will mich erquickern, so schaue ich auf sie. Sie verwirklicht vor meine Augen das ganze bessere Ich von Liszt, alle sein edlen, hohen, verwegenen, heroischen und eleganten Eigenschaften. — Ach wie liebte ich Kaulbach selbst! Aber welche Dankbarkeit habe ich für ihm gefühlt — und werde es bis in's Jenseits tragen, für diesen portrait, wo er wirklich der Nachwelt offenbart hat, was Liszt in seinen Inneren ist! — So viel Verleumdungen haben sich an seinen Namen geknüpft, dass die Götter sie wollten alle stumm machen mit diesen Bild. So Gott will, werde ich noch einen Commentar dazu geben. Aber auch ohne Commentar spricht es genug von selbst. Man sagt, das Museum von Pesth möchte es besitzen. Vielleicht wird es dort am besten stehen. Ich denke auch, alles was ihm gehörte und in Weymar einen eigenes Cabinet bildete, dort zu schicken. Nicht daß ich mit Pesth entzückt bin. Aber weil es sein Vaterland ist. Und Vaterland bleibt Vaterland!

Tausend mal haben Sie recht, auf die Zukunft zu rechnen. Wie Sie sagen, zu jeder Zeit waren schlimme Reaktionen gegen grosse Männer. Es kommt aber eine Epodie, wo die Gerechtigkeit siegt. Und Kaulbach wird einstimmig anerkannt. Und Liszt wird verstanden sein. Die Grösse der beiden Männer liegt darin, dass sie auf die Anerkennung der Mit-

<sup>6</sup> Auch für Wilhelm Kaulbach dürfte das zutreffen, wie aus einer Schilderung des ersten Vorspiels der Hunnenschlacht Sommer 1859 im Hause Kaulbach durch Liszt und Dionys Pruckner hervorgeht: „Liszt hatte das Werk eigens für den Abend komponiert und für zwei Klaviere gesetzt. Das große Werk mit den geräuschvollen Tönen und merkwürdigen Intervallen hat aber meinem Vater durchaus nicht behagt. Meine Mutter saß auf Kohlen, denn sie beobachtete die wetterleuchtende Miene des Gatten mit Sorge und fürchtete das Schlimmste.“ (J. Dürk-Kaulbach, a. a. O., S. 68).

<sup>7</sup> A. v. Schorn, a. a. O., S. 212.

<sup>8</sup> Franz v. Lenbachs Liszt-Porträt ist leicht zugänglich in E. Bücken, Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne (Handbuch der Musikwissenschaft), 1929, S. 200.

welt verzichteten, um nach ihren hohen Ideal zu streben, und nach ihren innerlichen Impuls zu wirken und zu schaffen! . . .“

Unter dem Datum des 8. Oktober 1879 schreibt die Fürstin an Josephine:

„Es ist mir so lieb Ihnen zu beweisen meine Bereitfertigkeit, Ihnen in Allem angenehm zu sein, dass ich Ihnen sogleich schreibe. Um Ihnen zu sagen, Liszt wäre heute für einen Tag nach Rom gekommen von Tivoli, wo er bei dem C. Hohenlohe verweilt. Jetzt — eigentlich immer — kann er nicht sogleich antworten. Er hat so vieles zu thun. Also bevor er Ihnen schreibt, will ich Ihnen sagen, dass Ihr protégé braucht nur nach Rom zu kommen. Je früher, je besser . . . Es versteht sich von selbst, dass er konnte nur mit Wohlwollen und Zuvorkommenheit empfangen sein, von eine solche schöne, edle Hand eingeführt. Nur, sagen Sie ihm, was er wahrscheinlich schon weiss, dass es nicht unmöglich ist, (obschon ich das Gegenteil hoffe), — dass Liszt im Januar nach Pesth wieder reist, um dort bis Ostern zu bleiben. Was er später macht, wird sich schon sehen lassen. Vielleicht kommt er nach Rom, vielleicht geht er nach Weymar . . .“<sup>9</sup>.

Die Rolle des Kardinals zu Hohenlohe dürfte aus der Liszt-Biographie bekannt sein. Auch über ihn berichtet A. v. Schorn in ihrem Erinnerungsbuch manches Wissenswerte. — Bei dem erwähnten protégé handelt es sich um einen jungen Musiker namens Giehl, der im Frühjahr 1880 in Rom war und wohl auch später in Weimar Unterricht bei Liszt erhielt<sup>10</sup>. Auch die Fürstin lernte ihn kennen und schreibt am 12. Januar 1880:

„ . . . Ihr protégé Giehl ist ein charmanter Mensch. Leider konnte ich ihm wenig sehen wegen mein Fieber. Liszt hat ihn besonders gern! und erwartet ihm in Weymar . . .“.

Ostern, vermutlich ebenfalls des Jahres 1880, schreibt Carolyne v. Wittgenstein in einem Brief an Maria Völk:

„ . . . Sie wissen, daß Liszt ein paar Monate in Rom weilte<sup>11</sup>. Das Klima hat ihm sehr gut gethan. Insoweit wenigstens, daß er konnte ohne zu viel daran zu leiden, sich allen gesellschaftlichen Ansprüchen aufopfern . . . Wenn L. ruhig und ausgeschlafen ist, so bekommt er wieder seines ganzes Geistes Klarheit. Ist er aber müde, hungrig, schläfrich, was 4—5 mal bei Tag vorkommt, so ist er ganz geistig ermattet. Sein Zustand erinnert mich an meinen Gross Vater, oder an meinen Schwieger Vater, nicht an einen von meinen Jahren. Und dieses ist unendlich traurig! Seine Reisen seit 15 Jahren haben ihm so aufgerieben. Darüber kann ich auch nicht sprechen. Die Leute meinen, Gleichgültigkeit ist einen Panzer gegen alle Leiden. Lieber Gott! Das höchste Leiden wäre doch, nicht zu lieben, nicht durch Gebete zu helfen, wenn man es nicht anders kann! . . .“

Wieder an Frau Kaulbach gerichtet ist ein Brief vom 4. Februar (?) des Jahres 1882, in dem es heißt:

„ . . . Fr. von Schorn<sup>12</sup> blieb hier den ganzen Winter in denselben Haus wie Liszt und wird Ihnen sagen, dass er kaum besser war seit ein paar Wochen, als er wieder nach Pest ging, wo man ihm so hartnäckig, mit eine wahre Grausamkeit, immer zurückruft in die Monate, wo es am kältest dort ist . . .“<sup>13</sup>.

A. v. Schorn berichtet dagegen, „daß Liszt nicht gesund sei, aber viel besser als im Herbst“<sup>14</sup>. Die Fürstin hatte gerade in diesem Fall besonders energisch versucht, Liszt von seiner Reise nach Pest abzubringen, hatte sogar dorthin an Freunde geschrieben, Liszt sei zu krank, um reisen zu können. Diese Meldung ging durch die Presse, blieb aber ohne Einfluß

<sup>9</sup> Liszt reiste Mitte Januar nach Pest, war die Karwoche über in Wien und verlebte den Sommer in Weimar.

<sup>10</sup> Vgl. A. v. Schorn, a. a. O., S. 300.

<sup>11</sup> Liszt war von Anfang September 1879, von Weimar kommend, bis Mitte Januar 1880, nach Pest abreisend, in Rom.

<sup>12</sup> Gemeint ist Adelheid von Schorn.

<sup>13</sup> Liszt traf am 8. Februar 1882 in Pest ein.

<sup>14</sup> a. a. O., S. 333 f.

auf Liszt. Erst ein Jahr später ist Liszt von seiner monatelangen Kränklichkeit genesen. Am 28. Januar 1883 schreibt die Wittgenstein an Josephine:

„ . . . Gott sey Dank geht es Liszt gut. Auch aus dieser Seite habe ich eher Gott zu danken! Ich habe ihm erspart dieses Jahr seine Reise nach Rom, weil er mußte sich so lang in Weymar aufhalten wegen seinen Verlegern, dass es nicht die Mühe war, ganz Italien durchzulaufen, um ein paar Wochen hier zu verbleiben. Jetzt ist er in Pesth. Ziemlich wohl, wie alle sagen . . . “<sup>15</sup>.

Ein letzter Brief in diesem Zusammenhang; vom Datum ist nur das Jahr, 1884, leserlich, jedoch ergibt sich aus dem Inhalt — Liszt brach am 24. Januar des Jahres nach Pest auf —, daß er im späten Januar oder im Februar 1884 geschrieben sein muß. Darin heißt es:

„Liszt reist jetzt nach Pesth von Weymar. Ich habe ihm diesen Jahr die italienische Reise erspart. Ich war zu krank. Auch wollte ich nicht, daß meine Tochter für den Herbst zu mir kommt. Eine Tochter ist aber berechtigt, kommen zu wollen. Und ihr Besuch war mir wirklich eine große Freude . . . “

Mehr als das Bild einer kultivierten Dame und anhänglichen Freundin entsteht aus diesen Briefen, mehr als nur biographische Einzelheiten sind ihnen zu entnehmen. Man kann ihnen so manchen wertvollen Hinweis auf das Wesen dieser bedeutenden Frau, manche Nuance in ihrem Verhältnis zu Franz Liszt entnehmen. Vieles steht zwischen den Zeilen und verbirgt sich nur schlecht hinter dem persönlich-unmittelbaren Briefstil der Fürstin. Auch der Name Richard Wagner schwingt mehrfach in ihnen ungenannt mit; so ist es nicht ohne Interesse, einige Gedanken der Wittgenstein über diesen Meister zu erfahren. Es handelt sich um einen Auszug aus einem an Maria Völk gerichteten Brief vom 28. Mai 188 . . . (?):

„ . . . Heute will ich Ihnen gleich über Wagner antworten. Alles was Sie sagen ist so schön empfunden und gedacht. Ich wundre mich nur, dass Sie und andere Personen so wenig sich daraus machen, wenn sie die höchste Anerkennung in diese Blätter finden, die je an einen Kunstwerk gemacht sein kann. Dass viele sogenannte gebildete Menschen, Musiker besonders, die von ihre Religion, von ihren Gott und seine Offenbarung gar nichts wissen, oder nichts wissen wollen, und sich nur den Wohlsein solcher edlen, hohen, erhabenen Stimmungen hingeben, wollen gar nichts hören, was sich Wagner dabei gedacht hat, begreift ich schon. Ich muß aber davon sprechen, erstens weil ich leider! ihm zu gut gekannt habe, um es zu wissen; zweitens, weil ich sonst garnicht darrüber zu sprechen hätte. Ich musste also andeuten an dass, was die Nachwelt wird nur zu gut wissen, da er seine gottlose Gesinnung an Tag offen trug und es bis in die kleinsten Details des Lebens behauptete — und trotz dem, sag' ich, konnte er so stark mit seinen Genie die Gefühle der Religiosität wiedergeben, dass seine Musik in jeden göttlichen Tempel, in jede Kirche, Platz finden konnte. — Was könnte man mehr sagen?<sup>16</sup> — Und es ist niemand genug! — ist das gerecht? Wenn man von einen Kunstwerk behauptet, dass er bei einen Gottes Dienst mitwirken darf, hat man nicht von ihm das edelste ausgesprochen, was nur gesagt sein kann? — Natürlich muss man von der Vorstellung absehen. Da es gab keinen heidnischen Volk, weder Griechen noch Lateiner, Germanen oder Indianer, die hätten erlaubt ihre religiösen Handlungen auf der Bühne, wie sie da waren, in eine Fiction wiederzugeben. Man hätte Bacchus Theater; und man hätte doch nie den Hohenpriest darauf vorzuspielen, in der Act, wo er die Götter eine Opfer darbringt, erlaubt. Die Communion ist für alle

<sup>15</sup> Ein wichtigerer Grund als Verhandlungen mit Verlegern dürfte wohl die Anwesenheit der Frau v. Meyenburg, der „schwarzen Katze“, während des Winters in Rom gewesen sein. — Mitte November 1882 besuchte Liszt in Venedig R. Wagner, reiste Mitte Januar nach Pest, wo ihn die Nachricht von Wagners Tod (14. Februar) erreichte, und Anfang April nach Weimar. Diese wie alle anderen biographischen Angaben sind dem Liszt-Biographien von J. Kapp, K. Grunsky und P. Raabe entnommen.

<sup>16</sup> Vgl. das bei H. Engel, *Versuche einer Sinndeutung von R. Wagners „Ring des Nibelungen“*, Mf. X, 1957, S. 237, gegebene Briefzitat (nach P. Raabe, *Franz Liszt*, 1. Buch [1931], S. 221).



*Christen . . . den höchsten Ritus ihrer Religion . . . Es ist doch immer den Augenblick, wo wir am nächsten zu Gott stehen. Und dass ist ein Act der Liebe, in welchen Gott giebt sich den Menschen und der Mensch sich mit Gott vereinigt. Diese Liebe zum reinen Mitleid zu erniedrigen, thut in der gläubigen Seele weh, obschon, wie Sie sehr schön sagen, Mitleid liegt im Christenthum, gehört zum Christenthum und bildet eines von seinen stärksten Federn. Liebe ist aber mehr, weil Liebe schaut nach oben und Mitleid sieht immer nach unten . . . Ich habe aber von alle dem gar nichts gesagt. Ich suchte ganz von den gesagten und gesungenen (wie Sie) zu abstrahieren, und nur an die Kunst, an die Musik so weit gerecht zu sein, um zu äussern, dass sie konnte mit Erbauung in eine Kirche, bei eine wirkliche Communion gehört sein! — Was konnte ich mehr sagen, um den Libretto, (was eigentlich schon einen literarischen absurdum bildet) fallen zu lassen, um nur dem Genie des Künstlers gerecht zu sein?*

*Ich muss Sie um Entschuldigung bitten, liebe Marie, Ihnen so lange über diesen Thema geschrieben zu haben. Es war nur, um mich zu entschuldigen, um Ihnen zu zeigen, dass ich nicht für die Kunst ungerecht bin, wenn der Künstler ist auch im grössten Irrthum befangen. Irrthum ist Sache des Verstandes und Kunst ist Sache des Gefühls . . . "*

## *Acht Wiederholungstakte zuviel in den Drucken von Beethovens Op. 5 Nr. 2 ?*

VON RUDOLF STEGLICH, ERLANGEN

Im Mittelsatz von Beethovens Sonate für Pianoforte und Violoncello Op. 5, Nr. 2, endet der zweite Teil mit einer achttaktigen Schlußbestätigung in der Tonika g-moll, wonach der Doppelstrich zunächst die Wiederholung fordert, auf welche schließlich die Coda folgt. So organisch jene acht g-moll-Schlußtakte beim ersten Male wirken, so steht doch beim zweiten Male, am Schluß der Wiederholung, die durch das Wiederholungsgewicht noch verstärkte Schlußbestätigung seltsam hemmend zwischen dem vorhergehenden, ebenfalls durch die Wiederholung noch gesteigerten Vorwärts- und Aufwärtsdrängen der vom g'—a'/b' bis zum b''—g''/d'' aufsteigenden Oktaven und der nach den tiefen g-moll-Akkorden unversehens mit b''/es'' beginnenden Coda. Das wirkt mehr als ein willkürliches Sich-heraus-Reißen aus dem abermaligen tiefen und schweren g-moll-Schluß denn als eine notwendige Folge einer zielstrebigem Bewegung, die doch für Beethoven und gerade auch an solcher Stelle charakteristisch ist. Überdies wirkt dann in der Coda das Absinken aus dem sechstaktigen Es-dur-Fortissimo in leises c-moll mehr verlegen als sinnvoll, da es an einer Spannung fehlt, die verbindend wirkt. Man könnte vielleicht versucht sein, in diesen überraschenden Stellen Beethovenschen Humor zu finden, der ja dieser Sonate nicht fehlt. Eher aber ist wohl zu vermuten, daß der Stecher des Erstdrucks, dem alle späteren folgten, autographe Angaben Beethovens für den Einsatz der Coda übersehen oder nicht recht gewürdigt hat. Sollte Beethoven nicht gefordert haben, nach der Wiederholung des zweiten Teils die achttaktige g-moll-Schlußbestätigung, also die letzten acht Takte vor dem Wiederholungsdoppelstrich, von dem Auftaktviertel d'' an wegzulassen und nach dem Aufstieg bis zum b''—g''/d'' und der folgenden Viertelpause mit dem b''/es'' nach dem Doppelstrich fortzufahren? Es fiel also die lahme Wiederkehr der g-moll-Schlußtakte weg und die Wendung ins Es-dur b''/es'' würde aus einem schockartigen Emporfahren zu einer sinnvollen, gleichsam erhellenden Gipfelung jenes zielstrebigem Aufstiegs, zu einer so spannungsreichen Gipfelung, daß nun die Coda nicht mehr nur als Anhängsel ohne rechten Zusammenhalt erscheint, sondern gerade in ihrem motivischen Reichtum als sinnvolle Lösung der Spannung und zugleich des ganzen Satzes.

Das Autograph, das allein den philologischen Beweis dafür geben könnte, daß Beethoven jene acht Takte nicht mitwiederholt haben wollte, ist leider nicht erhalten. Hat er darin angezeigt, daß jene acht Takte nur beim ersten Mal zu spielen seien, so hat er den über dem Auftakt-*d*“ im neuntletzten Takt vor dem Doppelstrich beginnenden Horizontalstrich über dem obersten System auch wohl kaum über die acht Takte hinweg bis zum Doppelstrich ordnungsgemäß durchgezogen, sondern nur eben den Anfang dieses Striches hingeschwungen. Um so leichter konnte der Stecher diese Andeutung übersehen und danach auch eine Beethovensche 2 nach dem Doppelstrich mitsamt der Andeutung des dazugehörigen kurzen Horizontalstrichs nicht recht ernst nehmen. Im folgenden Notenbeispiel, das sich im Wesentlichen auf die Oberstimme beschränkt, sind die Zahlen 1 und 2 Konjekturen:

**Allegro molto più tosto presto**

The musical score consists of four systems of notation. The first system is a single staff in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The second system is a single staff in treble clef, continuing the melody. The third system is a single staff in treble clef, continuing the melody. The fourth system is a grand staff (bass and treble clefs) with a key signature of two flats. The first ending is marked with a '1.' and a double bar line. The second ending is marked with a '2.' and a double bar line. A piano dynamic marking 'p.' is present at the end of the fourth system.

## Quellen zur Geschichte „frömder Spillute“ in Nördlingen

VON WALTER SALMEN, SAARBRÜCKEN

Inmitten des fruchtbaren schwäbischen Ries erhebt sich, noch heute wie vor 500 Jahren, allseitig von hohen Mauern und trutzigen Türmen geschützt, die ehemalige Freie Reichsstadt Nördlingen. Sie gehört zu den wenigen im Hochmittelalter gewachsenen und früher mächtigeren Städten, die sowohl ihren Bestand an Baudenkmalern als auch den an Archivalien verlustlos über den letzten Weltkrieg hinweg bewahren konnten. So bietet das dortige Stadtarchiv eine selten reichhaltige Fülle von Geschichtsquellen aller Art, zählte doch Nördlingen, nachweisbar seit 1219 Ort der nach Frankfurt bedeutendsten oberdeutschen Tuchmesse und seit 1418 Reichsmünzstätte, im Jahre 1459 bereits 5500 Einwohner und 1491 6150 Bürger<sup>1</sup>. Reger Nah- und Fernhandel sowie ein wohlhabendes Handwerkertum boten hier einen fruchtbaren Nährboden für ein nicht minder reiches

<sup>1</sup> Zur Geschichte dieser Stadt siehe die Einleitung von Gustav Wulz zu: *Die Kunstdenkmäler von Schwaben und Neuburg, II Stadt Nördlingen*, hrsg. von K. Gröber und A. Horn, München 1940. Herrn Stadtarchivrat Dr. Wulz sei an dieser Stelle herzlichst gedankt für die Zugänglichmachung der hier ausgewerteten Quellen.

Musikleben, das sowohl von einheimischen Kräften als auch von gastweise sich innerhalb der Stadtmauern zahlreich aufhaltenden „*frömden Spilluten*“ getragen und entwickelt wurde<sup>2</sup>. Die seit dem Jahre 1399 fast lückenlos erhaltenen Kammerrechnungen spiegeln die hier vor allem im 15. Jahrhundert herrschende, künstlerisch produktive Atmosphäre besonders deutlich, denn neben regelmäßig festzustellenden Eintragungen über Soldzahlungen an ortsansässige Musiker enthalten sie Jahr für Jahr auch eine Aufstellung über Geldgeschenke, die an fahrende Musiker verausgabt wurden. Während diese bis zum Jahre 1438 unter der Rubrik „*Gemeyns vßgeben*“ aufgeführt sind, findet man in den späteren Jahrgängen eigens eine Abteilung mit der Überschrift „*Pfeiffern vnd andern frömden Spilluten*“ (1447, fol. 33') oder gekürzt „[den] *Spilleytten*“ (z. B. 1487). Zu den „*Spilluten*“ zählten, dem damaligen bürgerlichen Sprachgebrauch gemäß, sowohl Sprecher als auch Springer, „*schrayer*“, Narren, Hofzwerge, Herolde, Persevanten, Musikanten aller Art, „*frembde organisten*“ (1496, fol. 48'), „*dyener*“, Gaukler und Tierbändiger. Selbst Meistersinger wie Muskatblüt oder „*des keyzers dichter genant Michel Behem*“ werden unter die fahrenden Spielleute eingruppiert<sup>3</sup>. Während im Rechnungsjahre 1439/40 26 Eintragungen unter diesem Stichwort vorgenommen sind, beschenkte der Rat der Stadt Nördlingen 1441 lediglich zehn Gruppen Fahrender, 1455 15, 1470 dagegen 30, 1483 28 und 1528 nur mehr deren 14.

Für die aus der näheren, aber auch fernerer Umgebung kommenden Musikanten stand als vorzügliche Wirkungsstätte neben der großräumigen St. Georgs-Kirche und den mächtigen Bürgerhäusern das während der Jahre 1441–1444 erbaute städtische Tanzhaus offen<sup>4</sup>. Hier wurden zu allen Zeiten des Jahres viele Feste gefeiert. Besonders günstige Einkommensverhältnisse jedoch boten sich den Fahrenden zur Zeit der am Samstag nach Pfingsten beginnenden und zwei Wochen lang dauernden Handelsmesse, die aus ganz Mitteleuropa beschickt wurde und das Treiben beträchtlich belebte. Der Zustrom war dementsprechend in diesen Wochen am stärksten (siehe etwa Kammerrechnung 1461/62, fol. 30)<sup>5</sup>. Die folgende Aufreihung der in Nördlingen während des 15. Jahrhunderts empfangenen Besuche „*frömden Spillute*“ möge dies in Auszügen belegen. Manche der hier mitgeteilten Notizen sind von mehr als lediglich lokaler Bedeutung, finden sich doch darunter solche, die etwa auf die Hofkapelle der polnischen und dänischen Könige verweisen oder, wie z. B. im Falle der benachbarten Stadt Donauwörth, auf die ältesten Daten von dort beheimateten „*pfyffern*“, über die aus den betreffenden Orten selbst viel jüngere Zeugnisse vorhanden sind<sup>6</sup>.

Nördlingen wurde vor der Reformation sowohl von Angehörigen fürstlicher Hofkapellen bzw. von Stadtpfeifereien besucht, die fast in jedem Jahre ein oder auch mehrere Male einkehrten und mithin als Dauergäste zu betrachten sind, als auch von solchen Musikanten, die man, patronisiert oder gänzlich freizügig, nur wenige Male verzeichnet findet. Fast

<sup>2</sup> „*Spilmanne, die in der stat geseßen sint*“ werden bereits im ältesten Nördlinger Stadtrecht gegen Ende des 13. Jahrhunderts im Artikel 57 erwähnt (vgl. K. O. Müller, *Nördlinger Stadtrechte des Mittelalters*, München 1933, 12), die älteste erhaltene Kammerrechnung von 1399 weist auf fol. 31' auf zwei fest besoldete Stadtpfeifer hin, deren Zahl im Laufe des 15. Jahrhunderts auf drei und mehr vermehrt wurde.

<sup>3</sup> W. Salmen, *Zur Biographie Muskatblüts und M. Beheims*, in: *ZfdA* 88 (1957), S. 160.

<sup>4</sup> *Die Kunstdenkmäler von Schwaben u. Neuburg II*, 1940, Abb. 271.

<sup>5</sup> Daß auch aus Nördlingen stammende Musikanten auswärts auftraten, beweist etwa das Vorkommen von Konrad, einem Pfeifer aus Nördlingen, in Schwäbisch Hall während der Jahre 1419–1421 (nach G. Reichert, *Zur älteren Musikgeschichte von Schwäbisch Hall*, in: *Schwäbisch Hall, Ein Buch aus der Heimat*, hrsg. v. W. Hommel, Schwäbisch Hall 1937, 218). Markgraf Albrecht v. Brandenburg ersucht 1457 den Rat der Stadt um die Ausleihe des Pfeifers Hans zur Fastnacht (Stadtarchiv Nördlingen, *Missive* 1457, fol. 27), 1459 bittet Kurfürst Friedrich v. d. Pfalz um die Entsendung eines Trompeters nach Heidelberg, der den „*contra vast*“ blasen kann (ebda., *Missive* 1459, fol. 37).

<sup>6</sup> Pfeifer aus Donauwörth spielten in Nördlingen auf im Jahre 1436. Kammerrechnungen aus dieser ebenfalls einst bedeutenden Freien Reichsstadt sind aber erst seit 1595 erhalten, Ratsprotokolle mit Hinweisen auf das dortige profane Musikleben reichen lediglich bis ins frühe 16. Jahrhundert zurück.

zu jeder Jahreszeit konnten die musikliebenden Bürger dieser Freien Reichsstadt rechnen mit den Gastrollen: der Pfeifer, Trompeter, Lautenschlager und Sänger der Herzöge von Bayern und derer von Sachsen, der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach und derer von Nieder-Baden, der Grafen von Württemberg sowie der Pfalzgrafen bei Rhein. Diese waren hier so sehr bekannt und eingeführt, daß die städtischen Rechnungsführer meistens ohne nähere Kennzeichnung lediglich „des hertzogen pfyffer“ (z. B. 1418, fol. 21) oder „des pfaltzgrauen iij Trometter“ (z. B. 1475, fol. 36) in die Kammerrechnungen eintrugen. Sie gehörten ebenso zum gewohnten Musikantenbesuch wie diejenigen Pfeifer, welche aus Dinkelsbühl, Schwäbisch-Gmünd, Rothenburg, Augsburg, Nürnberg, Eichstätt wie auch von den Grafen von Öttingen kommend um „ophergelt“ baten. Deren Zustrom war, wie andernorts so auch hier, zwischen 1430 und 1500 am reichsten. Ihre Namen erfahren wir nur selten; im Jahre 1483 etwa erhielten zwei Ort (= 1/2 Gulden oder 30 Kreuzer) „des ältern [Grafen] von Wirttemberg luttenslaher, genant Conrad Lößlin“ und einen Gulden „herzog Cristofs von Mönchien 2 pfeiffer, genant Cristof Feyrer und Hans Rott“. Die aus München stammenden und durch die Stadttore einziehenden Fahrenden standen entweder im Dienste der dort residierenden Herzöge oder, wie etwa im Jahre 1445, auch im Solde „der Stat“ (fol. 35). Die aus Eichstätt, Augsburg und Würzburg abgesandten Spielleute waren überwiegend „dyener“ der dortigen Bischöfe<sup>7</sup>, während die Nürnberger sowohl als Stadtpfeifer wie auch als Hofbedienstete der Burggrafen auftraten<sup>8</sup>. Zu ihnen gesellten sich ebenfalls fast jährlich Instrumentalisten, „sprecher“ und „herolte“ vom königlichen bzw. kaiserlichen Hofe. Diese belebten auch noch nach 1500 die weltlichen und kirchlichen Feste, die offiziellen wie privaten Veranstaltungen, während der Zulauf der im folgenden detaillierter aufzuführenden „Spillute“ aus anderen Orten und Landschaften merklich abnahm und nach der Reformation fast völlig versiegte.

Aus der näheren schwäbisch-bayerischen Umgebung kommend, spielten in Nördlingen während des 15. Jahrhunderts auf: im Jahre 1484 „meines herren von zymer ij Trometter“ für einen Gulden, 1443 „der marschall von Pappenheim pfeiffer“ für acht Groschen, 1483 ein Sackpfeifer und 1486 „des von velbergs luttenslaher“, 1460 und 1470 „des von hohlenloh trumetter“, in den Jahren 1439, 1470 und 1474—1480 auffälligerweise nur ein oder auch zwei „luten-schlaher“ der Herren von Weinsberg, jedoch keine Pfeifer oder Trompeter. Letztere standen deswegen in einem engeren Verhältnis zur Stadt Nördlingen, weil König Sigismund dem Reichs-Erbkämmerer Konrad von Weinsberg 1431 die Reichsmünze verpfändet hatte, welche in dessen Familienbesitz bis 1503 verblieb<sup>9</sup>. Pfeifer aus Gundelfingen ließen sich 1459, 1470 und 1478 hören, „der von Haylprunn pfeiffer“ 1444 und 1447, „der von Aulun [= Aalen] pfeiffer“ 1444—1447, aus Ravensburg 1444, aus Reutlingen 1475 zwei Pfeifer für 6 Pfund. Spielleute aus Schwäbisch-Hall trafen ein in den Jahren zwischen 1430 und 1494, aus Memmingen zwischen 1435 und 1443, ein Sackpfeifer aus Höchstädt 1478, Pfeifer aus Amberg 1448, aus Landshut 1448—1454, aus Giengen 1468/69 und 1512, „der von Bebenburg spillüte“ 1428 und 1439, aus Überlingen 1443—1445, aus Wimpfen 1446, „Jorgen von Lippenburg lutenschlaher“ 1464 und „der von Geroltzegk luttenslaher“ 1439. Dazu gesellten sich außerdem zwischen 1458 und 1480 Pfeifer aus Ingolstadt, 1430 bis 1500 aus Regensburg, 1470—1477 aus Burghausen in Bayern und vor allem nach 1434 „der von Hennenberg pfyffer“ sowie nach 1432 „der von

<sup>7</sup> Z. B. erhielten 1468 einen Gulden „des Bischoffs von Eystett iij Trometter“, 1474 erhielt ein Trompeter des Bischofs von Augsburg 3 Pfund, 1475 „des Bischoffs von Wirtzburgs herollt genant Bischoff“ dagegen nur 2 Pfund.

<sup>8</sup> Beispielsweise im Jahre 1412 heißt es auf fol. 16': „It j guld Burggraf Hansen pfyffern geschienct“, 1416 It. ij güldin Burgrauen fridrichs pfyffern“. Pfeifer des Burggrafen fand ich auch in den Kammerrechnungen von 1402/03 der Stadt München fol. 64' verzeichnet.

<sup>9</sup> Konrad v. Weinsberg beschenkte während seiner Reisen öfters fremde Spielleute, so 1437 in Mainz und 1438 in Wien laut dessen Ausgabenregister (Bibl. d. Stuttgarter Lit. Ver. Bd. 18, Tübingen 1850).

Rechbergs pfeiffer“, unter denen sich 1443 ein „gogkelman“ namens Springinsleben befand.

Einen weiteren Fahrweg zurückzulegen hatten die in Nördlingen zwischen 1460 und 1499 nachweisbaren Trompeter und Pfeifer der Landgrafen von Hessen, denen im Jahre 1499 gesagt wurde, daß sie „nit mer komen“ dürften (fol. 59), die „spillüte . . . der Grafen von Katzenelenbogen“ zwischen 1453 und 1466, die nach 1458 zahlreich auftretenden Musikanten der Erzbischöfe von Mainz oder die nach 1457 zu verzeichnenden musizierenden „diener“ der Herzöge von Braunschweig. Zudem kamen 1440 „der von Fürstenberg vnd des marggrafen von Rötel farende man“, nach 1430 Spielleute aus Magdeburg und Köln, 1481 zwei Pfeifer des Bischofs von Münster sowie nach 1482 Trompeter und ein „Lutniste . . . des [Herzogs] von Mettelburg“. Musiker der Bischöfe von Trier 1458 und 1478 verdienen ebenso besondere Beachtung wie 1418 „des hertzen von bryg pfeiffer“ (fol. 21) oder 1470 „hertzog Hainrichs vß dem Schlesin ij pfeiffer“, die mit 2 Ort beschenkt wurden.

Aus der Schweiz kommend, spielten in Nördlingen auf: 1444 Pfeifer aus Schaffhausen, 1476 „der Stat von Sant Gallen iiii pfeiffer mit Irem Trommetter“ gegen 2 Gulden, 1477 ein Trompeter „des Bischofs von kur“, 1478 und 1486 Pfeifer aus Luzern und 1482 zwei Pfeifer aus Bern, denen 1506 „drey stat pfeiffer von Bernn namlich michel negellin Hanns trometur [sic!] vnuß dorß pfeiffer“ (fol. 58) folgten. 1450 werden zudem ohne nähere Ortsangabe „zway Sweiczzer“ in den Kammerrechnungen erwähnt. „Vß dem Ellsaß“ wurden beschenkt 1439 „der gesellschaft pfeiffer“ (fol. 34'), 1440 und 1442 „farende man . . . der von Bitschs“ sowie 1435, 1470 und 1499 Pfeifer und „sprecher“ aus Straßburg<sup>10</sup>.

Fahrende Musikanten aus Österreich zählten ebenfalls in Nördlingen zu den gern und zahlreich mit Geld und „zehrung“ beschenkten Gästen der Stadt. Aus der weit in Europa umherreisenden und damals bereits künstlerisch bedeutenden Hofkapelle der Herzöge von Österreich kamen hierher 1435 und 1443 etliche Pfeifer, 1459 stellten sich zwei Trompeter Herzog Sigismunds vor, 1465, 1477, 1479, 1481 („Contz vnd Wolfgang“), 1485 und 1492 weitere Pfeifer und Trompeter in Gruppen von eins bis vier Musikern<sup>11</sup>. „Des [Erzbischofs] von Saltzburgs pfeiffer vnd organisten“ wurden 1472 zwei Pfund verehrt, „Hanns Schnitzer des grafen von montfortz lauttenschlager“ war im Jahre 1486 und 1491 in Nördlingen zu Gast, während von demselben Herrn 1495 und 1496 zwei Sackpfeifer hier eintrafen. 1472 wartete mit seinem Spiel auch ein Pfeifer „hertzog Sigmunds von ynsbrug“ gegen den Lohn von 2 Ort auf; 1476 stellten sich vor „ij spilleutte die sich nantten hertzog Sigmunds von Insbrugk vnd margraf albrechts auch der heren von sadissen diener“. Diese dürften mithin nicht nur schnell ihren Dienstherrn gewechselt, sondern auch weite Fahrten unternommen haben.

Südtirol und Italien waren vertreten 1430 durch „des bischofs von Tryent pfeiffer“, 1438 durch „des Bischofs von prixen farnden mann“, 1442 durch „der von Mantaw farenden man mit dem affen“, 1443 durch „des heren von maylant herolten“ und 1496 gar durch „des Babsts pfeiffer“ (fol. 48'), denen 2 Pfund „verert“ wurden.

1444 stellten sich hier während der Messezeit „des künigs von Tenmarck pfeiffer“ gegen 2 Gulden vor, denen 1474 fünf Trompeter vom königlichen Hofe in Kopenhagen folgten<sup>12</sup>. Aus Ostmitteleuropa sind zu verzeichnen 1429 „herczog wyttolts [von Litauen] dyener“, 1445 ein Herold „des Hohmaisters von preussen“, 1448, 1455–1457 Pfeifer „künig

<sup>10</sup> Zwei Pfeifer aus Straßburg weilten im Jahre 1505 auch in Schwäbisch Hall nach Reichert, S. 220.

<sup>11</sup> Über die Reisewege der Spielleute der Herzöge von Österreich siehe meinen Beitrag in KB Wien 1956, S. 544 ff.

<sup>12</sup> Ergänzend dazu W. Salmen, *Skandinaviske hofmusikere i Mellemeuropa før 1500*, in: *Nordisk Musikkultur* 6 (1957), S. 48.

lasslaus“<sup>13</sup>, 1456 „der von Eger pfeiffer“<sup>14</sup>, 1487 ein Lautenschlager „des bemschen kunigs“. Drei Trompeter „des künigs von boland“ fanden am 28. Januar 1494 gastliche Aufnahme, auf die 1497 „des könig von Bolen pfeiffer peter gscheidlin hannsen lupfauff vnd hainrichen koler“ und 1507 des „Kunigs von Bolen funff trometer namlich Conrat schnitzer Wolf Blattner Anthonj Westermaier Petter Westerdorffer Petter“ folgten. Angesichts der wenigen Zeugnisse, welche über die Hofmusik in Krakau aus dieser Zeit erhalten sind, vermögen diese Eintragungen eine besonders wertvolle Bereicherung unseres Wissens über das polnische Musikleben zu bieten, das, wie die obigen Namen erneut bestätigen, um 1500 in seinen Hochformen von deutschen Kräften mitgetragen wurde.

Von den übrigen die „frömden Spillute“ betreffenden Eintragungen sei abschließend noch gesondert angeführt, daß im Rechnungsjahr 1428/29 ein Pfeifer aus Württemberg „mit der krumen pfeiffen“ sich sein „oppffergelt“ holte; 1442 nannte sich ein Lautenschlager der Herzogin von Sachsen „vögelins hercz“; 1465 wird hier ein Hofnarr des Bischofs von Eichstätt bezeugt und 1475 ein „zwegk“ des Erzbischofs von Köln. 1478 nannten sich zwei Sackpfeifer aus Ansbach „Schabensekel“. 1480 entsandte Graf Eberhard von Württemberg die stattliche Zahl von 6 Trompetern, ebenso viele kamen 1486 auch von Herzog Ernst von Sachsen. 1493 wurden 4 Pfund verausgabt an „iiij pfeiffer mit lauten haffen vnd aynem hymlreich doch sie sollen nit mer komen am vpperabend“.

Zusammengefaßt, ergibt sich aus den obigen Zeugnissen, daß die mittelgroße Freie Reichsstadt Nördlingen während des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts durchschnittlich im Laufe von 14 Tagen mindestens eine Gruppe nichteinheimischer Musiker beherbergte. Diese stammten vornehmlich aus Süd- und Südwestdeutschland, Österreich und der Schweiz. Doch auch vereinzelt Fahrende aus dem Norden und aus dem Ausland warteten mit ihren Künsten auf, so daß man das ganze Jahr hindurch ein international abwechslungsreiches, alle Schichten ansprechendes Musikleben in Nördlingen, dem Hauptort des Ries, antreffen konnte.

## Beitrag zur musikalischen Kartographie Nordamerikas

VON BRUNO NETTL DETROIT, (MICHIGAN)

Obwohl der nordamerikanische Kontinent musikethnologisch besser erforscht ist als die anderen großen von Naturvölkern bewohnten Gebiete, bestehen heute noch große Lücken in der Kartographie der Indianermusik (siehe Nettl, *North American Indian Musical Styles*, Philadelphia 1954). In der sonst umfangreich beschriebenen Musik der Prärie-Indianer hat bisher die Darstellung der Schwarzfußindianer gefehlt, ohne die kein ausreichendes Bild der Musik in der gesamten Präriekette möglich ist. Diese Lücke kann nun durch die Transkription einer Sammlung von Schwarzfuß-Liedern wenigstens provisorisch geschlossen werden. Es handelt sich hier um 106 Lieder, meist mit Trommel begleitet, die von dem etwa sechzigjährigen Gewährsmann Tom Many-Guns im Jahre 1952 gesungen und vom Verfasser aufgenommen worden sind.

Die Musik der echten Präriestämme (Comanche, Kiowa, Arapaho, Cheyenne, Dakota, Crow, Gros Ventre und Schwarzfuß) ist gekennzeichnet durch Terrassenmelodik, großen Umfang (über eine Oktave), fünfstufige Leitern, ungleiche rhythmische Einheiten, zweiteilige Struk-

<sup>13</sup> Weitere diesbezügliche Quellen sind zusammengestellt in W. Salmen, *Die internationale Wirksamkeit slawischer und magyarischer Musiker vor 1600*, in: Syntagma Friburgense, Lindau u. Konstanz 1956, S. 235 ff. sowie, ders., *Der Spielmannsverkehr im spätmittelalterlichen Konstanz*, in: Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins 106 (1958), S. 176.

<sup>14</sup> Tuchmacher aus Eger besuchten sehr regie die Nördlinger Messen!

tur mit variiertem Wiederholung des Hauptteils, angespannten und pulsierenden Gesang mit möglichst hoher Stimme und Einstimmigkeit. Der Grad der Ausprägung dieser Charakteristika ist bei den verschiedenen Stämmen ungleich, und es bestehen erhebliche Unterschiede, was die Einzelheiten des Stils betrifft. Auch sind die erwähnten Merkmale bei anderen Stämmen Nordamerikas vorhanden, besonders bei den östlichen Nachbarn der Präriestämme.

Die erwähnte Sammlung von Schwarzfuß-Liedern besteht, verglichen mit den anderen Präriestämmen, aus verhältnismäßig einfachem Stoff. Die Lieder zeigen wohl die hier beschriebenen Merkmale, jedoch in einfacherer und ärmlicherer Weise. Die Terrassenmelodik ist vorhanden, sowie auch die gespannte Stimmtechnik. Der Umfang ist aber nur selten größer als eine Oktave, im Durchschnitt etwa eine große Septime. Der Rhythmus ist gleichmäßiger, vielleicht durch europäischen Einfluß, und weniger Notenlängen sind je Lied vorhanden. Die Lieder sind kurz, der Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der Strophe ist gering. Besonders in der Vielseitigkeit der Melodie ist die Schwarzfußmusik beschränkt; denn viele Lieder, die der Gewährsmann als selbständig bezeichnete, sind analytisch betrachtet Varianten des gleichen Typus; die 106 Lieder der Sammlung können in etwa zehn Variantengruppen eingeteilt werden. (Bei anderen Indianerstämmen ist dies nur in einem geringeren Grade der Fall.)

Die in der Präriekette zentral wohnenden Arapaho, Dakota und Cheyenne können als die Träger des Präriestils in ausgeprägtester Form gelten. Die südlich wohnenden Comanche dagegen zeigen den Einfluß der Pueblo- und Apachestämme der südwestlichen USA. Es ist möglich, daß die Abweichung des Schwarzfußstils vom allgemeinen Präriestil auch durch den Kontakt mit Nachbarstämmen außerhalb der Präriekultur zustande gekommen ist, etwa mit dem vermutlich höchst einfachen Stil der nördlichen Athapasken, der fast unerforscht ist und vielleicht auf indirekte Weise vom Stil der südlichen Athapasken (Navaho und Apachen) abgeleitet werden kann. Eins seiner Merkmale ist die Einteilung des Rhythmus in zwei oder drei Notenlängen, was ja auch in den Schwarzfußliedern (aber nicht bei den Arapaho und Dakota) der Fall ist. Kürze der Formen und Beschränktheit des Umfangs deuten ebenfalls darauf, und absteigende Melodik ist bei Athapasken sowie Präriestämmen typisch. So kann der Schwarzfußstil, wenn er durch den Gesang des einen Gewährsmanns authentisch dargestellt wird, als Variante des Präriestils, die durch die nördlichen Athapasken beeinflusst ist, gedeutet werden. Es kann sich dabei aber auch um eine Verarmung des Stils unter dem indirekten Einfluß der europäischen Kultur handeln, sowie auch um eine Einschränkung der Schwarzfußmusik durch den Verlust des Kontakts mit den anderen Präriestämmen in den letzten Jahrzehnten. Schließlich besteht die Möglichkeit, daß der Präriestil im Zentrum seiner Verbreitung (Arapaho, Dakota) entwickelt wurde und an die Ränder dieser Verbreitung nur in beschränkter Form vordrang. Tatsächlich findet sich diese Vereinfachung nicht bloß im Norden bei den Schwarzfuß-Indianern, sondern auch bei den „unechten“ Präriestämmen östlich des Präriegebiets (Pawnee, Osage, Omaha), wo eine einfachere Version der Präriemusik mit Elementen der Musik der östlichen USA kombiniert wurde.

Zwei Beispiele illustrieren hier den Schwarzfuß-Stil. Das erste, ein von „Medizin-Männern“ gesungenes Lied, hat nur drei Haupttöne nebst zwei mit unsicherer Intonation. Es hat auch die Wiederholungsstruktur der Prärie, sieht aber vom Variieren ab. Das Lied kann im Vierteltakt analysiert werden, obwohl nur der Anfang rhythmisch eindeutig ist.

Das zweite Beispiel hat einen englischen Text, was bei vielen Prärieliedern aus den letzten Jahrzehnten der Fall ist. Die schon erwähnten Schwarzfußmerkmale sind vorhanden; die Einfachheit des Rhythmus ist vielleicht auf die Metrik des Textes zurückzuführen; denn die Schwarzfußtexte haben sonst keine metrische Struktur.

## Beispiel 1

## Beispiel 2

If you wait for me af - ter the dance is o - ver  
I will take you home in my pur - chased wa - gon  
wi ya he he ye he ya

### Aufführungspraktische Versuche zur geistlichen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts im Westdeutschen Rundfunk Köln

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Seit längerer Zeit veranstaltet der Westdeutsche Rundfunk Köln aufführungspraktische Experimente, die das Interesse der Musikwissenschaft über das gelegentliche Anhören der Sendungen hinaus<sup>1</sup> verdienen. Der Rundfunk als vermutlich finanzkräftigste kulturelle Institution in unserem Staatswesen hat heute auch den ambitionierten Firmen der Schallplattenindustrie gegenüber den Vorteil, ohne unmittelbaren wirtschaftlichen Druck<sup>2</sup> produzieren zu können; er findet daher unter günstigen Voraussetzungen und bei gutem Willen die Möglichkeit, auf breiter Basis sinnvoll zu experimentieren und diese Experimente ausreifen zu lassen. Damit erfüllt er unmittelbar einen Teil seiner kulturellen Verpflichtung, indem er dem ernsthaften Musikhörer den Zugang zu vorbarocker Musik (für deren Reproduktion der Konzertsaal vorläufig noch fast ganz ausfällt) durch wissenschaftlich und künstlerisch vertretbare Aufnahmen zu erschließen sucht, und er schaltet sich mittelbar als ein ernst zu nehmender Gesprächspartner in die wissenschaftliche Diskussion über die Aufführungspraxis dieser Musik ein, indem er die theoretischen Erwägungen teils in die klingende Realität umzusetzen, teils durch praktische Versuche zu ergänzen oder zu modifizieren trachtet. Der Westdeutsche Rundfunk Köln hat als einziges Funkhaus der Bundesrepublik solche Versuche systematisch und wissenschaftlich diskussionswürdig durchgeführt. Eine Darstellung der wichtigsten dieser Experimente und ihrer Ergebnisse ist daher geboten.

Die Versuche wurden von der Kammermusikabteilung des Senders durchgeführt. Ausführende waren ein Knabenchor, eine Reihe Vokalsolisten, die Westfälische Kantorei (Kircher-

<sup>1</sup> Für die Bereitstellung der Tonbänder und technischen Daten und für vielfältige freundliche Unterstützung und Anregung bin ich der Kammermusikabteilung des Westdeutschen Rundfunks und besonders Herrn Dr. Krings dankbar verbunden.

<sup>2</sup> Allerdings mit der Verpflichtung, sämtliche hergestellten Aufnahmen zu senden.



musikschule Herford) und ein ausgesuchtes Instrumentalensemble, aus dem Dr. Rudolf Ewerhart und Helmut Schmitt genannt seien. Ihre Erfahrung mit rekonstruierten Instrumenten des 15. und 16. Jahrhunderts stellten Johannes Koch und Otto Steinkopf, die ebenfalls ausübend mitwirkten, zur Verfügung, wobei sich als ein wesentliches Ergebnis dieser Versuche zeigte, daß die Verwendung solcher Instrumente durchaus nicht nur historisch zu rechtfertigen ist, da der vergleichsweise aggressive, vitale Klang der Zinken, Pommern, Dulciane und Krummhörner zu einer Vitalität des Musizierens führt, die auch dem naiven Hörer den Zugang zu dieser ungewohnten Kunst wesentlich erleichtert. Die Dirigenten waren Wilhelm Ehmann (für die Westfälische Kantorei) und Fritz Schieri. Die Aufnahmeleitung hatte Dr. Alfred Krings.

Größere Erfahrungen lagen am Beginn der Arbeit nicht vor. Die greifbaren Aufnahmen der Schallplattenindustrie konnten kaum herangezogen werden<sup>3</sup>, und nur die allgemeinen Grundsätze historischer Treue waren durch die reicheren Erfahrungen mit wissenschaftlich und praktisch sorgfältigen Erstaufführungen geistlicher Musik des „Generalbaß-Zeitalters“ gegeben<sup>4</sup>. Vieles mußte daher, da auch die wissenschaftliche Literatur wenig Anhaltspunkte für praktische Einzelfragen bietet, experimentell erprobt werden. Aufnahmeräume waren die Klosterkirche Knechtsteden, die Doppelkirche Schwarzrheindorf bei Bonn und die Münsterkirche Herford. Knechtsteden ist ein weitgehend im Ursprungszustand erhaltener romanischer Raum, der akustisch bei entsprechender Mikrophon-Aufhängung etwa die Verhältnisse einer gottesdienstlichen musikalischen Aufführung im 15./16. Jahrhundert wiederzugeben verspricht. Die (technisch bewußt nicht eliminierte) Nachhallzeit in diesem Raum betrug 6–7 sec. Die Nachhallzeiten in der dunkler, wärmer, aber nicht ganz so gleichmäßig klingenden Münsterkirche Herford entsprechen etwa denen in Knechtsteden. Die Doppelkirche Schwarzrheindorf ist kleiner und nicht ganz so hallig wie die beiden anderen Räume.

Einer der ersten Versuche galt dem *Requiem* Pierres de la Rue. Als Vorlage diente die *Chorwerk*-Ausgabe<sup>5</sup>, die nochmals mit der Wolfenbütteler Quelle (Chorbuch A) verglichen und in einigen Punkten berichtigt wurde<sup>6</sup>. Die Transposition wurde gegenüber der Ausgabe verändert, um die für den Knabensopran kritische Lage f“–g“ zu vermeiden, prinzipiell wurde jedoch an einer Transposition des extrem tiefgeschlüsselten Werkes festgehalten. Die Besetzung wechselte von Satz zu Satz, insgesamt standen sieben bis neun Knabensoprane und je zwei Männerstimmen für Alt, Tenor und Baß zur Verfügung, dazu an Instrumenten zwei weitmensurierte Blockflöten<sup>7</sup>, ein Zink, drei engmensurierte Posaunen, je ein

<sup>3</sup> Nach strengen Maßstäben meßbar und diskutierbar sind nur wenige Aufnahmen der deutschen Produktion, vor allem eine Reihe Archiv-Aufnahmen der Deutschen Grammophon-Gesellschaft. Vgl., auch zum Grundsätzlichen, A. Dürr in *Die Musikforschung* VIII, 1955, S. 88 ff. und K. Holzmann in *AfMw* XII, 1955, S. 88 ff. — Zum gesamten „Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik“ vgl. den so betitelten Aufsatz von H. Heckmann in *Die Musikforschung* X, 1957, S. 98 ff.

Vielleicht darf an dieser Stelle gesagt werden, daß eine wissenschaftliche Schallplattenkritik für alle Aufnahmen außerhalb des klassisch-romantischen Standard-Repertoires, wie sie in angelsächsischen Ländern längst üblich ist, bei der wachsenden Bedeutung der Produktion und der Ausweitung des Markts immer dringlicher wird. Hier liegt einer der wesentlichen Punkte, an denen Wissenschaft und Praxis zu gegenseitigem Nutzen kritisch zusammenarbeiten könnten und müßten.

<sup>4</sup> In den letzten Jahren wurden mehr als 50 Werke italienischer, französischer, spanischer und deutscher Meister aus handschriftlichen Quellen gezogen, eingerichtet und erstaufgeführt. Auch hier hat die Kammermusikabteilung des Westdeutschen Rundfunks vorbildliche und, wie das beginnende Interesse anderer Sender (Hannover) in jüngster Zeit zeigt, bahnbrechende Arbeit geleistet, die auch für die Musikwissenschaft interessant sein müßte.

<sup>5</sup> Hrsg. von F. Blume, *Das Chorwerk*, Heft 11.

<sup>6</sup> Zur Kritik der Ausgabe vgl. auch G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York (1954), S. 267.

<sup>7</sup> Gebaut von Johannes Koch. Der Umfang der Instrumente beträgt eine Duodezime, der Klang ist wesentlich stärker als der moderner Blockflöten (die neben den starkklingenden Pommern und Dulcianen kaum brauchbar sind), obwohl die Blockflöte wie das Krummhorn zu den „bas instruments“ gehört (vgl. neuerdings E. A. Bowles, *Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages*, *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 115 ff.).

Diskant- und Altpommer und Tenor- und Baßdulcian<sup>8</sup>, Krummhorn und Positiv. Bei der Zusammenstellung von Singstimmen und Instrumenten wie auch von Instrumenten untereinander mußte viel experimentiert werden, bis die Lösungen gefunden waren, die sowohl der jeweiligen Satzstruktur wie den akustischen Forderungen entsprachen. So erwies sich die Mischung von 4'- und 8'-Instrumenten als akustisch nicht glücklich, und ebenso zeigte sich, daß sich gegen die intensiv und scharf klingenden Pommern und Dulciane nur die ausgebildeten Solistenstimmen behaupten konnten, während der gemischte Chor nicht durchdrang. Als eine unter mehreren praktischen Möglichkeiten ergab sich schließlich die folgende Disposition (wir greifen einige Sätze heraus).

<i>Kyrie I</i>	Diskantpommer	und Solostimme
	Altpommer	und Solostimme
	Tenordulcian	und Solostimme
	Baßdulcian	und Solostimme
<i>Christe</i>	Zink	und Solostimme
	Tenorblockflöte	und Solostimme
	Altpommer	und Solostimme
	Krummhorn	und Solostimme
<i>Kyrie II</i>	Altpommer	und Solostimme
	Altposaune	
	Krummhorn	und Solostimme
	Tenorposaune	
<i>Psalmus</i>	Baßposaune	
	Diskantblockflöte	und Solo-Knabensopran
	Tenorblockflöte	und Solostimme
	Tenordulcian	und Solostimme
<i>Sanctus/Osanna</i>	Baßdulcian	und Solostimme
	vokal chorisch, dazu alle Instrumente	
<i>Pleni</i>	vokal solistisch, dazu zwei Pommern und zwei Dulciane	
<i>Benedictus</i>	vokal solistisch mit Zink, Blockflöte, Diskantpommer und Krummhorn	

Diese Disposition gewährleistet ein hohes Maß an Klangverschmelzung zugleich mit äußerster Gleichwertigkeit der Stimmen und Durchsichtigkeit der Stimmführung, wie es dem Stil des Werkes entspricht. Kritisch ist nur anzumerken, daß jede Transposition gerade hier problematisch erscheint. Die düstere Klangpracht der tiefsten Lagen in *Introitus*, *Kyrie* und *Agnus* gehört wesentlich zum Ausdruckscharakter des Werks; auch eine genaue Transposition, die die relativen Lagenverhältnisse der Sätze wahrt, kann dafür keinen Ersatz bieten. Die Möglichkeit einer Chiavette scheidet zudem aus, da *Tractus* und *Communio* die normale Schlüsselkombination SATB zeigen. Eine andere Frage ist allerdings, welchen absoluten „Chorton“ man für das Werk anzunehmen hätte; da die Praxis zumindest im 16. Jahrhundert örtlich differierte und Dokumente zu fehlen scheinen, wird hier kaum eine historisch fundierte Entscheidung zu treffen sein. Im übrigen dürfte die Einrichtung den historischen Verhältnissen, soweit wir sie heute übersehen können, etwa entsprechen. Das Zahlenverhältnis der Vokalstimmen

<sup>8</sup> Pommern und Dulciane wurden nach den Angaben bei Praetorius und nach Instrumenten der Charlottenburger Sammlung von Otto Steinkopf gebaut. Die Verwendung der Dulciane ist problematisch, da es noch unsicher ist, ob die Familie schon im 15. Jahrhundert gebaut wurde (das Dulcian-Register der Delfter Orgel von 1455 — vgl. C. Sachs, *Realllexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 123a — ist kein schlüssiger Beweis).

kommt dem ungefähren „Normalfall“ (10:3:3:3)<sup>9</sup> nahe, die ausschließliche Verwendung von Blasinstrumenten (neben der Orgel) wird durch die Quellen wahrscheinlich gemacht<sup>10</sup>. Allerdings gelten diese Verhältnisse für ausgesprochen festliche Gottesdienste; für ein „stilles“ Requiem wäre auch die genau entgegengesetzte Möglichkeit — reine a-cappella-Besetzung, höchstens mit Unterstützung der Orgel — denkbar.

Zum Teil andere Probleme ergaben sich bei der Einrichtung von Dunstables vierstimmiger isorhythmischer Motette „*Veni Sancte Spiritus — Veni Creator*“ nach dem Text der Gesamtausgabe<sup>11</sup>. Abgewichen wurde von der Ausgabe nur in den Tempo-Relationen der drei Motettenteile: statt des vom Herausgeber vorgeschlagenen Verhältnisses  $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$  wurde, entsprechend der proportionalen Verkürzung des isorhythmischen Tenors, das Verhältnis  $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$  gewählt. Die Änderung ist jedoch problematisch, da sie der eindeutigen Mensurfolge  $\text{○} \text{○} \text{○}$  (und nicht etwa  $\text{○} \text{○} \text{○}!$ ) nicht gerecht wird und eine Verdeutlichung der c. f.-Proportionen durch Tempowechsel den reizvollen Bewegungskontrast von Tenor und Oberstimmen eher beeinträchtigt als verdeutlicht.

Die vier Stimmen wurden mit je einem Vokalsolisten besetzt, der Diskant dabei, entsprechend der englischen Tradition, nicht mit Knaben-, sondern falsettierender Männerstimme. Dazu traten in jeder Stimme Instrumente, wobei über die günstigste Zusammensetzung zunächst experimentiert wurde. Es ergab sich, daß Mischungen verschiedener Instrumentenfamilien weit bessere akustische und ästhetische Resultate brachten als die Besetzung einer Stimme mit mehreren gleichen Instrumenten (zwei Flöten, zwei Posaunen)<sup>12</sup>. Als besonders günstig erwies sich die Verbindung von Posaune und Pommer, die zu einem neuen, eigenwertigen Klang verschmolzen; günstig waren ferner die Kombinationen Zink und Blockflöte, Zink und Pommer und fast alle Verbindungen des Regals mit einem Melodie-Instrument, wobei die charakteristische Tonfarbe des jeweiligen Instrumentes mit der „zeichnerischen“ Qualität des eigentlich trockenen, „knisternden“ Regaltons (den Mattheson so „*eckelhafft*“ fand) hervorragend verschmolz. Die schließlich gewählte Besetzung mit Zink, Altpommer, zwei Dulcianen, Blockflöte, zwei Posaunen und Regal war trotz sorgfältiger Abstimmung noch nicht ganz durchsichtig. Für den klangbetonten Spaltsatz der großen isorhythmischen Motette dieser Zeit dürfte sich demnach noch schärfere Trennung der Klangfarben empfehlen. Die Verwendung der Renaissance-Posaune anstatt der zeitgenössischen „Zugtrompete“<sup>13</sup> dürfte durchaus gerechtfertigt sein; problematischer ist die Verwendung des Regals, das erst um 1500 in Deutschland nachweisbar ist<sup>14</sup>.

Weitere Experimente befaßten sich mit Dufay-Hymnen<sup>15</sup>, wobei der Unterschied von Fauxbourdonstück und Sätzen mit Fauxbourdon-Einschlag<sup>16</sup> betont wurde. Entsprechend der intimeren Haltung der Werke wurden ausschließlich „*bas instruments*“ (Regal, Krummhorn, Gambe und Laute) und solistische Männerstimmen herangezogen. Beim vollständigen Vortrag der Sätze wurde, entsprechend der Überlieferung, strophenweise zwischen choralisch-einstimmiger und vokal- bzw. instrumental-mehrstimmiger Ausführung gewechselt.

Das ausgewählte Fauxbourdonstück („*Conditor alme siderum*“, Gerber Nr. 1) wurde alternierend rein instrumental (Regal) oder rein vokal (drei Solostimmen) besetzt, um dem quasi improvisatorischen Charakter des Satzes gerecht zu werden. Beim fauxbourdonartigen freieren Satz („*Ut queant laxis*“, Gerber Nr. 13) waren die Möglichkeiten weniger

<sup>9</sup> Vgl. die Angaben bei R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam (1931), S. 108 f.

<sup>10</sup> Vgl. Haas, a. a. O., S. 138.

<sup>11</sup> Hrsg. von M. F. Bukofzer, *Musica Britannica* VIII, Nr. 32.

<sup>12</sup> Vgl. dazu jedoch unten über die Besetzung der 7. Instrumentalfantasie Stoltzers, besonders Anm. 28.

<sup>13</sup> Vgl. H. Besseler, *Die Entstehung der Posaune*, *Acta musicologica* XXII, 1950, S. 8 ff.

<sup>14</sup> C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York (1940), S. 309. Früher vermutete Sachs, das Instrument sei „spätestens Mitte 15. Jhs.“ erfunden worden (*Reallexikon* S. 319a). Erwähnt sei noch, daß man, nimmt man den historischen Ansatz zur stilgetreuen Aufführung ernst, bei Verwendung von Regal und Orgel die mannigfachsten Transpositionsprobleme zu gewärtigen hat (dazu vgl. zusammenfassend A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, S. 112 ff., und Sachs, *The History*, S. 306).

<sup>15</sup> Nach der Ausgabe von R. Gerber, *Das Chorwerk*, Heft 49.

<sup>16</sup> Nach H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, *passim*.

begrenzt; vier Besetzungen wurden erprobt. Die solistische Vokalbesetzung allein schied sogleich aus, da der Kontrast zum Fauxbourdonstück betont werden sollte. Die Besetzung Singstimme — Krummhorn — Regal erwies sich als ungünstig, da Krummhorn und Regal zu gleichförmig klangen und dadurch die Individualität der Stimmen gefährdeten. Als mögliche Besetzungen blieben eine rein instrumentale (Regal — Gambe und Laute — Krummhorn) und vor allem eine die führende Rolle der Oberstimme wie die Individualität der Stimmen betonende vokal-instrumental gemischte (Singstimme und Regal — Gambe und Laute — Krummhorn), die alternierend mit choraliter vorgetragene Strophen verwendet wurden. Dabei bleibt allerdings die Frage, ob für die schlichte Choralbearbeitung dieser Art überhaupt ein größerer Instrumenten-Aufwand und eine absichtlich abwechslungsreiche Vortragsweise sinnvoll angenommen werden kann. Auch ist zu erwägen, ob die Gambe, die ja im 15. Jahrhundert erst ausgebildet worden zu sein scheint<sup>17</sup>, verwendet werden sollte. Prinzipiell scheint jedoch der vokal-instrumentale Mischklang nach den Forschungen Besslers<sup>18</sup> und Gerbers<sup>19</sup> vertretbar. Wie die Klangmischung zu erzielen sein wird, ist eine andere Frage, die vielleicht nur fallweise nach der Struktur des jeweiligen Werks zu beantworten ist. Immerhin legt die primäre Überlieferung für die Dufay-Hymnen eher instrumental-vokalen Spaltklang (Oberstimme vokal, Unterstimmen instrumental, entsprechend dem oben genannten zweiten Versuch) als instrumental-vokalen Mischklang in allen drei Stimmen nahe<sup>20</sup>.

Eindeutig aus der Satzstruktur gegeben war die Besetzung für Heinrich Fincks fünfstimmigen Doppelhymnus „*Veni Sancte — Veni Creator Spiritus*“<sup>21</sup>. Die beiden Pfundnoten - c. f. - Stimmen wurden von Vokalsolisten, die bewegten und mit größter Wahrscheinlichkeit instrumental gedachten Gegenstimmen von Blockflöte, Regal und Gambe und Laute ausgeführt. Die Kombination der „stillen“ Instrumente mit den geschulten Solostimmen ergab einen vollkommen ausgewogenen und durchsichtigen Klang. Die Besetzung wurde für den ganzen (natürlich alternatim vorgetragene) Hymnus nicht verändert.

Für Johann Walters großes „*Te Deum*“<sup>22</sup> schien dagegen eine möglichst farbige und abwechslungsreiche Besetzung historisch<sup>23</sup> und ästhetisch gerechtfertigt. Durchgehend vokal und instrumental besetzt war nur der choraltragende Tenor, die übrigen Stimmen wechselten zwischen rein instrumentaler und vokal-instrumental gemischter Besetzung wie folgt.

*Te aeternum* Zink + Blockflöte + Singstimme  
 Altposaune + Singstimme  
 Tenorpommer + Singstimme  
 Baßposaune + Singstimme

<sup>17</sup> Vgl. Sachs, *The History*, S. 347.

<sup>18</sup> *Bourdon und Fauxbourdon*, S. 182 ff.

<sup>19</sup> Artikel *Hymnus — C: Der mehrstimmige Hymnus*, in MGG; ferner vor allem *Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts*, AfMw XII, 1955, S. 40 ff.

<sup>20</sup> Vgl. Gerber, *Römische Hymnenzyklen*, S. 58; dort auch zur besonderen Problematik der späteren Überlieferung der Dufay-Hymnen in der instrumentenfeindlichen Sistina. Eine Entscheidung für nur eine einzige Ausführungsmöglichkeit ist hier nicht möglich.

<sup>21</sup> Hrsg. von R. Gerber, *Das Chorwerk*, Heft 32, Nr. 10 und *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 32 (*Der Mensuralcodex des Nikolaus Apel*, Teil I), Nr. 42.

<sup>22</sup> *Gesamtausgabe*, Bd. II, Nr. XXXIII.

<sup>23</sup> Zu dem Aufwand, der bei *Te-Deum*-Auführungen getrieben wurde, vgl. die kursorischen, aber aufschlußreichen Ausführungen bei Schering, *Aufführungspraxis*, S. 55 f. Eine ungefähre Vorstellung von dem Instrumentarium, das für festliche Anlässe zur Verfügung stand, dürfte der bekannte Bericht über die Messenauführungen mit Orgel, Posaune, Krummhörnern und einem Zink bei der Hochzeit Johans des Beständigen in Torgau (nicht Dresden, wie Schering, *Aufführungspraxis*, S. 52 nach Kinkeldey angibt) vermitteln (vgl. A. Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Leipzig 1921, S. 81). Zu bemerken ist jedoch, daß dieser Aufwand nur für besondere Anlässe galt, während das *Te Deum* in der Mette normalerweise von der Orgel (das heißt also wohl: alternatim mit choralen Vortrag) gespielt werden konnte (vgl. F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam [1931], S. 60).

- Tibi Cherubim* Diskantpommer  
Posaune  
Krummhorn + Singstimme  
Posaune
- Sanctus* Zink + Singstimme  
Altpommer  
Tenorpommer + Singstimme  
Posaune
- Pleni sunt coeli* Blockflöte  
Posaune  
Krummhorn + Singstimme  
Regal
- Te prophetarum* Zink + Singstimme  
Blockflöte + Singstimme  
Krummhorn + Singstimme  
Altpommer + Singstimme
- Te per orbem* Diskantpommer  
Posaune  
Krummhorn + Singstimme  
Posaune
- Venerandum* Zink + Singstimme  
Posaune + Singstimme  
Tenorpommer + Singstimme  
Posaune + Singstimme
- Tu rex gloriae* Blockflöte  
Altpommer  
Singstimme  
Regal
- Tu ad liberandum* Diskantpommer  
Posaune  
Blockflöte + Singstimme  
Regal
- Tu ad dexteram* Zink + Singstimme  
Blockflöte + Singstimme  
Krummhorn + Singstimme  
Tenorpommer + Singstimme
- Te ergo* Diskantpommer  
Altpommer  
Tenorpommer + Singstimme  
Posaune
- Salvum fac* Diskantpommer  
Posaune  
Krummhorn + Singstimme  
Regal

*Per singulos* Zink + Singstimme  
 Flöte + Singstimme  
 Krummhorn + Singstimme  
 Altpommer + Singstimme

*Dignare* Diskantpommer  
 Posaune  
 Blockflöte + Singstimme  
 Posaune

*Fiat* Zink + Blockflöte  
 Posaune  
 Tenorpommer + Singstimme  
 Posaune

Die fehlenden Verse wurden choraliter vorgetragen.

Wiederum andere Lösungen legten die beiden letzten hier zu besprechenden Werke nahe. Thomas Stoltzers 13. Psalm „*Herr, wie lang wilt du mein so gar vergessen?*“<sup>24</sup> als ausgeprägt textgebundenes Werk wurde von einem Vokalchor vorgetragen, der erst in zweiter Linie von einem reichen Instrumentarium *colla parte* unterstützt wurde. Auch hier war die Disposition auf Farbigkeit und Abwechslungsreichtum abgestellt:

<p>prima pars Zink          Altpommer          Krummhorn          Posaune          Posaune</p>	<p>secunda pars Diskantpommer          Altkrummhorn          Tenorpommer          Regal          Regal</p>
<p>tertia pars Zink + Diskantpommer          Altpommer          Tenorpommer + Blockflöte          Posaune + Regal          Posaune + Regal.</p>	

Die bewußte Kontrastierung der Besetzungen der einzelnen Teile zusammen mit der Steigerungswirkung im letzten Teil rechtfertigt sich aus der gedanklichen Anlage des Textes („*Herr, wie lang*“ — „*Schau doch und erhöre mich*“ — „*Ich hoff aber auf deine Güte*“) wie aus der satztechnischen Verdichtung und Steigerung im dritten Teil. Die klangliche Rekonstruktion ist damit entschiedener als in den bisherigen Beispielen zur klanglichen Interpretation erweitert worden.

Das letzte zu besprechende Beispiel<sup>25</sup>, der mixolydische (7.) Satz aus Stoltzers *Octo tonorum melodiae*<sup>26</sup>, war von vornherein nur instrumental ausführbar. Als günstigste, klanglich verschmelzende und zugleich stimmig-durchsichtige Disposition ergab sich

Diskantpommer  
 Zink + Blockflöte  
 Altposaune + Regal  
 Tenorpommer  
 Tenorposaune + Regal.

<sup>24</sup> Hrsg. von J. Wolf in DDT Bd. 34, Nr. LXXVI.

<sup>25</sup> Der Vollständigkeit halber seien folgende hier nicht behandelte, aber aufgeführte Werke genannt: Dufay, „*Ave regina caelorum*“; Ockeghem, „*Intemerata Dei mater*“; Josquin, „*Benedicta es*“; Senfl, „*Ave rosa sine spinis*“ und eine Anzahl kleinerer Werke der Reformationszeit (Stoltzer, Walter, Schroeter, Resinarius).

<sup>26</sup> Hrsg. von H. Albrecht in *Das Erbe deutscher Musik*, Reichsdenkmale Bd. 22, Nr. 20.

Während diese betont farbige Disposition natürlich möglich ist, muß doch angemerkt werden, daß einige Belege eher in die Richtung einer uniformen Besetzung reiner Instrumentalmusik<sup>27</sup> mit ein bis zwei Bläserfamilien weisen. Neben Stoltzers bekanntem Brief an Herzog Albrecht über die Besetzung seines 37. Psalms mit Krummhörnern (wobei die Möglichkeit der Ausführung im Hinblick auf den Ambitus des Basses und den absoluten Umfang aller Stimmen außer dem Diskant noch nicht ganz geklärt ist) sei hier vor allem auf die „Instrumentations-Angaben“ in der bekannten Kopenhagener Handschrift Gl. kgl. saml. 1872 hingewiesen<sup>28</sup>.

Die geschilderten aufführungspraktischen Versuche sind geeignet, die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft erneut auf die konkreten Einzelfragen wie auf die grundsätzliche Problematik der Erforschung der historischen Klangwirklichkeit und der Umsetzung dieser Forschung in die Praxis zu lenken — Probleme, die hier kaum angedeutet werden können. Die Musikwissenschaft hat, soweit sie historische Wissenschaft ist, die selbstverständliche Verpflichtung, die historischen Klangstile mit allem Nachdruck zu erforschen und, vom Einzelergebnis zur umfassenden Übersicht fortschreitend, darstellend zu rekonstruieren. Ebenso selbstverständlich ist sie bei diesen Bemühungen ausschließlich auf die historischen Quellen angewiesen — primäre Zeugnisse wie die (für die hier in Frage stehende Zeit seltenen) Instrumentations-Angaben in Verbindung mit erhaltenen Instrumenten und Instrumentenbau-Traktaten, sekundäre Zeugnisse wie Inventarverzeichnisse, Aufführungsberichte und Theoretikerzitate, indirekte Zeugnisse aus der bildenden Kunst —, von deren methodisch exakter Interpretation wir vor allem bei den Zeugnissen aus der bildenden Kunst noch weit entfernt sind<sup>29</sup>. Das erste Ziel wird stets die Erhellung der konkreten Musiziersituation eines konkreten Werks sein, und erst aus der Zusammenschau einer Vielzahl solcher exakt nachgewiesener Musiziersituationen und ebenso exakt erschlossener Musiziermöglichkeiten und -anschauungen kann sich ein genaues und umfassendes Bild historischer Klangstile, „wie sie wirklich gewesen sind“, entfalten<sup>30</sup>.

Die Probleme der praktischen Aufführungsversuche alter Musik in unserer Gegenwart sind anders gelagert. Das Ignorieren der wissenschaftlichen Bemühungen und Ergebnisse ist dem Praktiker für jede Epoche, an die uns kein unmittelbarer und ununterbrochener Traditionszusammenhang mehr bindet, unmöglich; während aber der Historiker auf die Rekonstruktion des konkreten Einzelfalles und erst von da aus auf das Gesamtbild zielt, kann der Musiker nur von einer Gesamtvorstellung her den Einzelfall gestalten. Der Historiker ist, wenn er die klanglichen Realitäten einer Epoche erkennen will, am musikalischen Kunstwerk zunächst nicht interessiert; der Musiker dagegen ist an nichts anderem interessiert als an der zugleich ästhetisch sinnvollen und historisch gerechtfertigten Darstellung eben des Kunstwerks. Der Historiker bemüht sich in selbstgewählter und not-

<sup>27</sup> Und ausdrücklich instrumental auszuführender Vokalmusik wie Stoltzers Psalm und die in Anm. 28 genannten Werke.

<sup>28</sup> Nr. [58] (Zählung nach dem Diskant-Stimmbuch, original Nr. 2 einer fragmentarischen Zählung): ein sechsstimmiges „*Hoc largire*“ „*auff krumhörner*“; Nr. [156]: ein achttimmiges „*Laudate Dominum*“, anonym: „*4 zincken 4 pusaun*“. Ich beabsichtige, die Instrumentalsätze der Hs. demnächst genauer zu untersuchen. Vgl. ferner die Instrumentations-Vorschläge speziell zu Stoltzers Instrumentalsätzen bei L. Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzers Octo Tonorum Melodiae*, AfMw XIV, 1957, S. 27; zu der Kopenhagener Hs. und ihren Instrumentalsätzen den (sehr vorläufigen) Aufsatz von J. Foss, *Det kgl. Cantoris Stemmebøger A. D. 1541*, Aarbog for Musik 1923, erschienen 1924, S. 24 ff.

<sup>29</sup> Eine Zusammenstellung der wichtigsten Argumente gegen die noch immer gern geübte bedenkenlose Gleichsetzung bildlich dargestellter und realer Musiziersituationen in der Renaissance gibt P. Egan in ihrer Rezension von A. G. Hess, *Italian Renaissance Paintings with Musical Subjects*, *Journal of the American Musicological Society* IX, 1956, S. 47b ff.

<sup>30</sup> Diese historisch-philologische Arbeit ist natürlich unabhängig von der Frage, ob man die klangliche Realität eines musikalischen Kunstwerks für konstitutiv oder akzidentuell hält. — Die schwierigste Frage der historischen Untersuchung, die nach der psychologischen und physiologischen Grundlage des vokalen und instrumentalen Musizierens einer historischen Epoche, ist wohl auch unter günstigsten Bedingungen (detaillierte Äußerungen der Theoretiker, rezente Traditionen) nur hypothetisch zu beantworten. Für das 15. und 16. Jahrhundert ist sie vorläufig gänzlich unbeantwortbar.

wendiger Askese zunächst und immer wieder um die Rekonstruktion; der historisch gebildete Musiker kann seine Bemühung um das alte Werk nur rechtfertigen, indem er von der Rekonstruktion, dem Schreckbild des historizistisch-musealen Kunstbetriebs, zur Interpretation mit all ihrer Problematik von einfühlender Versenkung in den Geist der Zeiten und doppelter Zeitgebundenheit (doppelt in der Bedingtheit des historischen Erkenntnisstandes und der Bedingtheit der eigenen Person) vorstößt. Das bedeutet konkret, daß der Musiker sich nicht mit der Wiederholung einzelner historischer Möglichkeiten klanglicher Realisierung begnügt<sup>31</sup> und damit den angenommenen oder bewiesenen Fällen einen neuen „einzigartigen Fall“<sup>32</sup> hinzufügt, sondern daß er künstlerisch gegenwärtig, aber mit den Mitteln des historischen Musizierstils die innere und äußere Struktur des Werks zu erhalten sucht. Die wichtigen und verdienstvollen Versuche im Westdeutschen Rundfunk Köln scheinen, den Experimenten Wilibald Gurlitts folgend<sup>33</sup>, einen großen Schritt auf diesem Wege voranzugehen. Die Musikwissenschaft hat allen Grund, sich sehr ernsthaft mit ihnen auseinanderzusetzen, denn Wissenschaft und Praxis sind hier zur gegenseitigen Ergänzung, Klärung und Korrektur aufeinander angewiesen.

### *Das Autograph von C. Ph. E. Bachs Doppelkonzert in Es-dur für Cembalo, Fortepiano und Orchester (Wq 47, Hamburg 1788)*

VON ERWIN R. JACOBI, ZÜRICH

Im Juni 1958 erschien im Bärenreiter-Verlag meine Ausgabe dieses Spätwerkes des „Hamburger“ Bach (BA 2043). Als Vorlage hatte mir der zeitgenössische Stimmensatz in der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek gedient, von Bachs quasi autorisiertem Kopisten, dem Tenoristen Michel, geschrieben. Meine vor Erscheinen der Ausgabe durchgeführten und ergebnislos verlaufenen Nachforschungen nach dem Autograph des Werks (vor allem in den Staats- und Universitätsbibliotheken Berlin, Hamburg, Marburg und Tübingen) hatten mir als Grundlage für meine Behauptung gedient, „daß heute der obenerwähnte zeitgenössische Stimmensatz in Brüssel wohl als einzige authentische Quelle des Konzertes zu gelten hat“<sup>1</sup>. Vor wenigen Wochen wies mich W. Gerstenberg darauf hin, daß möglicherweise das „verschollene“ Autograph sich im Restbestand der Bibliothek der Berliner Sing-Akademie befinde. Wie ich inzwischen feststellen konnte, besitzt dieses Institut tatsächlich die autographe Partitur; es handelt sich um eine äußerst klare und schöne Niederschrift von 93 Seiten zu je 12 Systemen in folgender Anordnung: 1. Horn, 2. Horn, 1. Flöte, 2. Flöte, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Flügel (= Cembalo), Fortepiano, Fundament. Auf dem Titelblatt lesen wir: „Partitur des Doppelkonzertes aus Es dur von C. Ph. E. Bach. Im Jahr 1788 verfertigt“; rechts oben steht: „Von Madam Levy zum Geschenk am 8 Oktober 1813.“ (Es handelt sich um Sara Levy, Großtante von Felix Mendelssohn, Schülerin W. F. Bachs sowie Verehrerin und Patronin C. Ph. E. Bachs in Berlin<sup>2</sup>.) Links oben ist die Signatur des jetzigen Eigentümers vermerkt: ZD 1473<sup>a b</sup>. Unterhalb der letzten Partiturzeile ist geschrieben: „Diese Partitur ist von der eigenen Hand des Componisten.“ (Titelblatt und

<sup>31</sup> Die Vielfalt verschiedener Möglichkeiten ist offenbar das einzige, was für die Aufführungspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts bisher sicher feststeht.

<sup>32</sup> Schering, *Aufführungspraxis*, S. 3.

<sup>33</sup> Über die bekannten historischen Konzerte in der Kunsthalle Karlsruhe 1922 und der Musikhalle Hamburg 1924 vgl. die Berichte von F. Ludwig und H. Bessler in *ZfMw* V, 1922/23, S. 434 ff., und VII, 1924/25, S. 42 ff.

<sup>1</sup> S. Vorwort, S. III, Ende von Absatz 1.

<sup>2</sup> S. MGG VIII, Sp. 684.



Vermerke sind nicht von der Hand C. Ph. E. Bachs, wie mir G. v. Dadelsen bestätigte; die letzteren stammen von der Hand Zelters, wie mir Dir. M. Lange von der Sing-Akademie mitteilte.)

Interessant ist, wie der Komponist ausdrücklich den Baß, das „*Fundament*“, von den übrigen Streichern absondert und direkt unter die Soloinstrumente setzt, wohin er in diesem Stil logischerweise auch durchaus gehört, laufen doch die Baßstimmen beider Soloinstrumente meistens unisono oder in Oktaven mit dem Fundament-Baß. Sehr sinnvoll ist in diesem Stil auch die Anordnung der beiden Hörner über den beiden Flöten und ebenso diejenige der Flöten direkt über den beiden Violinen, da Flöten und Violinen oft (im Tutti immer) zusammengehen, während die Hörner durchweg Füllstimmen sind. (Meine Ausgabe bringt die heute allgemein übliche Anordnung, ohne Rücksicht auf Stilmerkmale.)

Ein Vergleich des Michelschen Stimmensatzes mit der autographen Partitur ergab keinerlei Abweichungen von praktischer Bedeutung im Notenbild (wie bei der Zuverlässigkeit dieses Kopisten nicht anders zu erwarten war); dagegen konnten einige Unklarheiten bei Phrasierungsbögen beseitigt werden. Der Unterzeichnete hofft, daß bei einer eventuellen späteren Neuauflage seiner Ausgabe diese Kleinigkeiten Berücksichtigung finden werden.

So erfreulich es für den ausübenden Musiker ist, daß die Richtigkeit des Brüsseler Stimmensatzes durch den Vergleich mit dem Original bestätigt werden konnte, so bedauerlich erscheint es dem Wissenschaftler, daß infolge der vielleicht ungenügenden Nachforschungen das Autograph selber nicht vor Erscheinen der ersten gedruckten Urtext- und Partiturgabe vorgelegen hat.

### *Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte in Kalkar (6. und 7. Juni 1959)*

VON HELMUT KIRCHMEYER, DÜSSELDORF

„Die Grenzen von heute sind nicht gewachsen als Früchte eines bewußten Nationalismus oder natürlicher Umstände, sondern sie sind ausschließlich Konsequenz dynastischer Machtkämpfe, die sich im Lauf der Jahrhunderte konsolidiert haben. Die Landesgrenzen von heute sind also mehr oder weniger zufällig, sofern man als Historiker überhaupt von Zufällen reden darf.“ Noch auf keiner Tagung der „Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte“, der K.-G. Fellerer vorsteht, ist die Unmöglichkeit, bei einer Beschäftigung mit rheinischer Musik nationale Grenzen zu beachten, so deutlich zu Tage getreten und ausgesprochen worden wie beim diesjährigen Kongreß in Kalkar am Niederrhein, der vorwiegend der Erforschung gerade der Grenzlandprobleme diente und von dem Utrechter Musikwissenschaftler M. A. Vente mit einem Grundsatzreferat in obiger Weise eingeleitet wurde. Über Kalkar, einer Kleinstadt von 25 000 Einwohnern, liegt heute noch der Hauch des niederrheinischen Mittelalters. Da es Mitglied der Hanse war, reichten die wirtschaftlichen Beziehungen über die Niederlande und Flandern nach Südengland und Skandinavien. In der Begegnung von Spätgotik und Renaissance erlebte die Stadt den künstlerischen und wirtschaftlichen Höhepunkt im 15./16. Jahrhundert und krönte ihn mit dem Bau der St.-Nikolai-Kirche, deren Kunstschätze, vor allem an eichenen (!) Schnitzaltären, einmalig im ganzen Bundesgebiet sind. Hier also, wo der internationale Künftleraustausch (Meister Loedewich, Jan Joest, Heinrich Douvermann) Tradition war, diskutierten rheinische Musikfreunde und Musikwissenschaftler aus Holland, Belgien und Deutschland die Grenzlandprobleme durch, um wieder einmal festzustellen — wie schon seinerzeit in Schleiden —, daß kulturelle und sprachliche Bewegungen nicht vor Schlagbäumen haltmachen. Vente legte

mittels Sprachgeschichte, allgemeiner Kulturgeschichte und spezieller Musikgeschichte exakt den Stand der heutigen Grenzraumforschung fest und berücksichtigte dabei besonders die Ausstrahlungen der niederrheinischen Orgelbaukunst im Hinblick auf Sweelinck.

Im Vergleich von niederrheinischer und französischer Praxis wies Hans Klotz (Köln) nach, daß Sweelinck deshalb keine Spielanweisungen in seine Orgelstücke hineingeschrieben hat, weil er deren Technik seinen Schülern mündlich überliefern konnte, während die französischen Orgelmeister bereits für den Druck arbeiteten und auf genaue Fixierungen ihrer Wünsche angewiesen waren. Übrigens enthalten die individuell gestalteten Orgeln dieser Zeit für jedes Stück einzelne Registrieranweisungen. Sehr wichtig wurde das Referat des Viersener Volksliedforschers Ernst Klusen, das sich mit zwischen Holland und Deutschland wandernden Melodien beschäftigte. Die hier gebotene Textdemaskierung — „O Tannenbaum“ als bewegte Klage über einen Bäcker, der frevlerischerweise die Brötchen zu klein backt, oder nationalistische Kampflieder wie „Es braust ein Ruf“ und „Stolz weht die Flagge schwarz-weiß-rot“ als holländische Moritatengesänge auf Texte, die ihrem kriegerischen deutschen Inhalt Hohn sprechen! — war eine lehrreiche Studie über die Beschränktheit nationalistischer Propaganda und gleichzeitig auch darüber, daß oftmals der Ausdrucksgehalt der Melodie dem des Textes widerspricht und dann umgeprägt wird. Ferner sprachen Heinrich Schmidt (Düsseldorf) über die Kulturgeschichte Kalkars, Heinz Blumen (Krefeld) über Chorbegegnungen zwischen Holland und Niederrhein und Heinz Wiens (Köln) über Musik und Musikpflege im Herzogtum Kleve. Karl Dreimüllers Referat zur musikalischen Landschaftsforschung gab dann Gelegenheit zu besonders lebhafter Diskussion über Methodenfragen. An ein „Rheinisches Tonkünstlerlexikon“ kann wohl erst die nächste Generation denken, doch wies K.-G. Fellerer auf die im nächsten Jahr für die Herausgabe geplante vorbereitende Veröffentlichung in Form einer Art „Ehrenpforte“ nach Mattheson hin, in der eine große Zahl rheinischer Komponisten biographisch und bibliographisch erfaßt und vorgestellt werden soll. Ein Hauptproblem bilde dann noch die Frage, wie man die vielen in der Tagespresse erschienenen heimatkundlichen Beiträge erfassen kann, weil diese Quellen nur ungenügend archiviert worden und teilweise untergegangen sind. Eine Lösung wurde nicht gefunden.

Wie üblich, umrahmten kulturelle Veranstaltungen die Tagung. Man hörte vom Collegium musicum der Kölner Universität unter der Leitung von Herbert Druх eine Missa von Johannes de Cleve und fünf Motetten von Johannes de Castro.

## *Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

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

### Nachtrag Sommersemester 1959

**Freiburg/Schweiz.** Prof. Dr. F. Br en n : Musikalisches Spätbarock und Vorklassik (2) — Grundriß der Harmonik (1) — Ü: Die Stilwende um 1750 (1) — Ü: Quellen zum Graduale und Antiphonar (1) — Ü: Das Lied in der Schule (1).

### Wintersemester 1959/60

**Aachen.** Technische Hochschule. Lehrbeauftr. Dr. F. Ra a b e : Jazz (Entstehung, Entwicklung und Bedeutung) (2).

**Basel.** Prof. Dr. Leo Sch ra d e : Die Musik des späten Mittelalters und der Renaissance (3) — Musikalische Revolutionen in der Moderne: Vom Impressionismus zur elektronischen Musik I

(1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesungen (2) — Pros: Palaeographie der Musik III (2).  
Lektor Dr. E. Mohr: Harmonielehre III (1) — Formenlehre: Sonate und Rondo (mit Ü) (1).

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Bach-Händel-Epoche II (2) — Ü: Die Bach-Händel-Epoche II (2) — Ü zur marxistischen Methodik der Musikwissenschaft (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Musik der griechischen Antike (2) — Ü: Musik der griechischen Antike (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick (2) — Musik der Wiener Klassik (2) — Ü: Musik der Wiener Klassik (1).

Oberassistent A. Brockhaus: Probleme der Musikästhetik (2) — Musik in der Sowjet-Union (1) — Musik des 20. Jahrhunderts in Westeuropa (1).

Assistentin Dr. A. Liebe: Pros (2) — Christoph Willibald Gluck (1).

Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter: Das deutsche Volkslied (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Europäische Volksmusikinstrumente (2).

— — — *Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Deutsche Musikgeschichte von Luther bis Bach (3) — S: Form- und Stilprobleme in der Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Einführung in Wesen und Formen des „Gregorianischen Chorals“ (mit Assistenten) (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Chor (2) — Instrumentalkreis (durch Dr. A. Forchert) (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Probleme des musikalischen Hörens (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Geschichte der europäischen Musikinstrumente seit 1600 (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Musik der Türken (2) — Ü: Ballade und Heldengesang in Europa und dem Vorderen Orient (2) — Ü: Anleitung zum musikethnologischen Arbeiten (2) — Ü: Colloquium für Doktoranden (1).

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

— — — *Technische Universität.* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Die Opern des Schönberg-Kreises (2) — J. S. Bachs Orchesterwerke (2).

Prof. Dr. K. Forster: Die Symphonien Anton Bruckners (1).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Musik und Raum (2).

Dr. Th. M. Langner: Zeitgenössische Kirchenmusik (2).

**Bern.** Vorlesungen verspätet gemeldet.

**Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Geschichte der Oper (2) — Ü zur Mensuralnotation (1) — Haupt-S: (2) — CM voc., instr. (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Die musikalische Klassik II (2) — Colloquium über Gegenwartsfragen der Tonkunst (1) — Ü zu Beethovens 9. Sinfonie (2) — Akad. Streichquartett: Beethoven (3).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt (Der zweistimmige Satz) (1).

Dr. E. Platen: Formenlehre (1) — Generalbaß-Ü (1).

**Braunschweig.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Geschichte der Clavichord-, Clavicembalo- und Hammerklaviermusik, 1. Teil (2) — S-Ü: Analyse bedeutender Werke des Vorlesungsthemas (2) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

**Darmstadt.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Hucke: Mozarts Opern (2).

Prof. Dr.-Ing. K. Marguerre: Hochschul-Chor (2) — Orchester (2).

**Erlangen.** Prof. Dr. B. Stäblein: Geschichte des Liedes vom Barock bis zur Jetztzeit (2) — Beethovens Fidelio und Mozarts Zauberflöte (1) — S: Lektüre mittelalterlicher Musikschriftsteller (2).

- Prof. Dr. R. Steglich: Betrachtung musikalischer Meisterwerke (1).
- Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Geschichte der mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) — Arnold Schönberg und seine Schule (1) — S: Musik und Musiklehre der Ars nova (2) — CM voc. (2).
- Dozent Dr. F. Krautwurst: Meister des deutschen Liedes in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (1) — S: Die deutschen Liederbücher des 15. Jahrhunderts (2).
- Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper II (bis Mozart) (2) — Ü zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü über Josquin Desprez (2) — CM instr. (mit Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) (2) — CM voc. (mit Dr. H. Hucke) (2).
- Prof. Dr. F. Gennrich: Musikalische Textkritik an Denkmälern der Musik des Mittelalters (2) — Die Mensuralnotation des 14. und 15. Jahrhunderts (2).
- Prof. Dr. W. Stauder: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Ü zur Geschichte der Musikerziehung (2).
- Freiburg i. Br.** Dozent Dr. R. Hammerstein: Geschichte des deutschen Liedes (2) — S: Ü zur Vorlesung (2) — CM: Chanson, Lied, Madrigal.
- Dozent Dr. R. Dammann: Die Musik im 16. Jahrhundert (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Ü zur Paläographie: Tabulaturen (2).
- Freiburg/Schweiz.** Prof. Dr. F. Brenn: Geschichte der musikalischen Gattungen und Formen I: Gregorianische Melodie- und Formenlehre (1) — Ü zur antiken, gregorianischen und mittelalterlichen Melodik (1) — Ü: Das Lied in der Schule (Fortsetzung) (1) — Ludwig van Beethoven (2) — Ü: Beethovens Klaviersonaten (2).
- Göttingen.** Prof. Dr. W. Boetticher: Die Musik der Renaissance (2) — Pros: Stilkritische Untersuchungen an L. v. Beethovens Sinfonien (2) — S: J. S. Bachs Spätwerk (2).
- Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Geschichte der Kirchenmusik II: Die Reformationszeit (1).
- Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — II (2) — III (1) — Kontrapunkt I (1) — II (2) — Ü zur Chor- und Orchesterleitung II (1).
- Graz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Ü: Bibliographische Ü (2).
- Halle.** Prof. Dr. M. Schneider: Musikgeschichte der Renaissance (2) — Ü dazu (1).
- Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musik der Gegenwart (1) — Johannes Brahms (1) — Musikgeschichte des Altertums (1) — Ü zur Musik der Gegenwart (1) — Ü zu Johannes Brahms (1) Ober-S (2).
- Dr. W. Braun: Einführung in die Musikwissenschaft (2).
- Hamburg.** Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (3) — S: Zur Geschichte der Messe (2) — CM instr. (3) — CM voc. (2).
- Prof. Dr. F. Feldmann: Das Liedschaffen Robert Schumanns (2) — Colloquium (2).
- Prof. Dr. W. Heinitz: Tonalitätsprobleme (1) — Phrasierung und Artikulation (1).
- Dozent Dr. H. Hickmann: Afrikanische Musik (2) — Ursprung und Entwicklung der Instrumentalmusik in den außereuropäischen Ländern (1) — S: Ausgewählte Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft (mit Transkribierung) (2).
- Dr. H. Becker: Pros: Das Instrumentalkonzert im 17. und 18. Jahrhundert (2).
- Dr. H. Reinecke: Zur Methodenlehre der musikalischen Akustik (2).
- Hannover. Technische Hochschule.** Prof. Dr. H. Sievers: Musik und Gesellschaft. Kulturgeschichte des deutschen Musiklebens (1) — Die musikalischen Formen im 19. Jahrhundert (1) — CM instr., CM voc. (je 2).
- Heidelberg.** Univ.-Musikdir. Privatdozent Dr. S. Hermelink: Musikgeschichte von Bach bis zu den Wiener Klassikern (2) — S: Ü zur Sinfonie J. Haydns (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

- Innsbruck.** Prof. Dr. W. Fischer: Geschichte der Instrumentalmusik (4).  
 Prof. Dr. H. v. Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte V (das 18. Jahrhundert) (4) — Mensuralnotation (1) — Ü zur Musikgeschichte (2).  
 Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre I/II, Kontrapunkt I/II (je 1).
- Jena.** Lehrbeauftr. Oberassistent Dr. J. Krey: Georg Friedrich Händels Oratorien (2).
- Karlsruhe.** Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: J. S. Bach. Struktur-Analyse der Hauptwerke (mit Schallplatten) (1) — Praktisches und Ästhetisches zum Verständnis der neuen und elektronischen Musik (mit Bandaufnahmen und Schallplatten) (1) — Musikstunde (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).
- Kiel.** Prof. Dr. W. Wiora: Die Philosophie der Musik von Herder bis Nietzsche (2) — Einführung in musikalische Kunstwerke (Symphonien von Brahms und Bruckner) (1) — S: Nietzsche und Wagner (mit Prof. Dr. W. Bröcker) (2) — Ü über neue Methoden der systematischen Musikwissenschaft (2) — Einführung in musikalische Kunstwerke (Wagner und Bruckner) (2).  
 Prof. Dr. A. A. Abert: Die Anfänge der Oper (2) — S: Ü zur Theorie der Oper im 17. Jahrhundert (Lektüre) (2).  
 Prof. Dr. H. Albrecht: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis Bach (2).  
 Prof. Dr. K. Gudewill: Geschichte der Klaviermusik vor Bach (2) — Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (2) — Ü Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1) — Ü: CM voc. (1 1/2) — CM instr. (2).
- Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Europäische Musikinstrumente (3) — Ober-S: Ars antiqua (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — CM (mit Dr. H. DruX): Offene Abende (2).  
 Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der Sinfonie I (2).  
 Prof. Dr. Marius Schneider: Die rhythmischen Systeme II (2) — Musikanschauung und Symbolbildung in den alten Kulturen II (1) — Mitte-S: Ü zur Strukturanalyse (2) — Transkriptions-Ü (2).  
 Privatdozent Dr. H. Hüsch: Musik im Zeitalter Lullys und Purcells (2) — Unter-S: Ü zum Syntagma musicum des Michael Praetorius (2) — Mensuralnotation I (2).  
 Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).  
 Lektor Dr. K. Roeseling: Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Kontrapunkt II (1) — Analysen musikalischer Werke (1).  
 Lektor Prof. H. Schroeder: Ü zur Modulation (1) — Kontrapunktische Ü (Fuge und Choralvorspiel) (1).  
 Lektor Dr. H. DruX: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: R. Wagner, Die Meistersinger (1) — CM instr., voc. (2) — Kammermusikzirkel (2).
- Leipzig.** Prof. Dr. H. Bessler: Der neuzeitliche Stilwandel und die Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).  
 Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musikalische Völkerkunde (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musikalische Völkerkunde I (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur modernen Musik (2).  
 Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Einführung in die Musikgeschichte (Quellen- und Literaturkunde) (2).  
 Dr. H. Grüß: CM voc., instr. (je 2).  
 E. Klemm: Notationskunde (2) — Geschichte der Musikästhetik (2).  
 Dr. E. Paul: Gregorianik (2).  
 Dr. P. Rubardt: Holz- und Metallblasinstrumente (2).  
 Dr. P. Schmiedel: Grundlagen des Tonsystems in der Konsonanz (2).
- Mainz.** Prof. Dr. A. Schmitz: Bach und Händel (2) — Ü: Niederländische Messe, Motette und Chanson des 15. Jahrhunderts (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) —

Probleme der musikalischen Romantik (Colloquium) (1) — Musikwissenschaftliches Colloquium für Schulmusiker (2).

Prof. Dr. A. Wellek: Musikästhetik (1).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Musik in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1) — Die Sonaten für Klavier und Violine von Mozart und Beethoven (Ü) (1) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Madrigalchor), CM instr. (Orchester) (je 2).

**Marburg.** Prof. Dr. H. Engel: Mozarts Symphonien und Konzerte (2) — J. S. Bach (2) — Die Großmeister Italiens von 1500 bis zur Gegenwart (1) — Deutsche Dichtung und Musik in ihren wechselseitigen Beziehungen (1) — S: Die Meßkompositionen von 1600 bis 1900 (2).  
Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Die Anfänge der abendländischen Musik (1) — Vorführung und Erläuterung ausgewählter Werke der Musikkultur (2) — S: Mensuralnotation (1) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).

**München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Schubert (3) — Ü für Anfänger (2) — Ü: Heinrich Schütz (2) — Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Der Tropus und seine Bedeutung für die mittelalterliche Musik (2 vierzehntägig).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Mittel-S: Notationskunde I (Mensuralnotation) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Satzlehre der klassischen Vokalpolyphonie (Palestrinasatz) (2) — Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Vokales Ensemble (16. Jahrhundert) (2).

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

Dr. Th. Göllner: Aufführungsversuche: Organa um 1200, Frühe englische Mehrstimmigkeit, Meßzyklen des 14. Jahrhunderts, Dunstable und Dufay (je 2).

Dr. W. Osthoff: Ü zur Vorgeschichte der Oper (15./16. Jahrhundert) (2).

— — — *Technische Hochschule.* Dr. F. Karlinger: Die Kulturgeschichte des Konzerts (2).

**Münster.** Prof. Dr. W. F. Korte: Barocke Instrumentalmusik (3) — Pros: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Haupt-S: Ü zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Musik unserer Zeit (II) (2) — S: Die Kantaten J. S. Bachs (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Entwicklungsgeschichte der Tasteninstrumente unter besonderer Berücksichtigung der Orgel (1) — Einführung in die Harmonielehre (Fortsetzung), Ü im zweistimmigen Satz, Modulations-Ü, Bestimmungs-Ü I/II, Einführung in die Funktionstheorie (je 1) — CM instr. (2), — CM voc. (1) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführung (14tägig).

Lehrbeauftragt. Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Die feststehenden Choralgesänge der Messe (mit praktischen Ü) (2).

Lehrbeauftragt. Kantor W. Klare: Die Geschichte des evangelischen Kirchengesangbuches (1) — Praktisch-liturgische Ü: Die hohen Festtage des Kirchenjahres und ihre liturgische Gestaltung (1).

**Rostock.** Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (1).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Musik des Mittelalters (2) — S: Ü zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Pros: Ü zum deutschen Minnesang (mit Dr. W. Salmen) (2) — Doktoranden-Colloquium: Besprechung von Arbeiten (mit Dr. W. Salmen) (1).

Privatdozent Dr. W. Kolneder: Debussy und der musikalische Impressionismus (1) — Geschichte der Orchestermusik ab 1750 (2).

Privatdozent Dr. W. Salmen: Der Musiker im 19. und 20. Jahrhundert (1).

Univ.-Musikdir. Dr. W. Müller-Blattau: Notationskunde II (1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Akad.-Orchester (2) — Musiklehre (2) — Dirigier-Ü (1).

**Stuttgart.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. A. Feil: Typen des europäischen Musiktheaters (2).

Prof. Dr. H. Matzke: Der Musikinstrumentenbau der Gegenwart (technisch und musikalisch, mit Demonstrationen und Schallplatten) (2).

**Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Einführung in die musikhistorische Analyse (2) — Mozarts „Don Giovanni“ (1) — Ober-S: Ü zur zeitgenössischen Theorie der Sonate (2) — CM: Chor (2).

Prof. Dr. G. Reichert: Die italienische Musik im Zeitalter Petrarca's (1) — Pros: Ü zur Quellenkunde der mehrstimmigen Musik im Mittelalter (2).

Dozent Dr. G. von Dadelzen: Musizierformen im Zeitalter des Barock (1) — Ü: Studien zur Beschreibung musikalischer Kunstwerke (2) — CM: Orchester (2).

Lektor Dr. B. Meier: Kirchenmusikalische Liturgik: Das Officium (2) — Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2) — Kontrapunkt I (2) — II (1).

**Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Ludwig van Beethoven (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Entwicklungsgeschichte der Meßkomposition bis 1600 (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Fr. Chopin (2).

Dozent Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen (2) — Die Musik im außereuropäischen Kulturleben (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. O. Wessely: Anfänge und Frühzeit des Oratoriums (2) — Notationskunde III (2).

Lehrbeauftragter Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (1).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre III (3) — Kontrapunkt III (3) — Theoretische Formenlehre I (1) — Instrumentenkunde I (1).

Lektor F. Schleiffelder: Kontrapunkt IV (2) — Formenlehre II (2) — Instrumentenkunde II (2).

**Würzburg.** Dozent Dr. H. Beck: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (1) — W. A. Mozart (1) — S: Musikwissenschaftliche Quellenkunde (Einführung in Notationen, Handschriftenkunde, Editionstechnik) (2) — Pros: Harmonielehre (1) — CM voc. (Akad. Chor), CM instr. (Akad. Orchester) (je 2).

**Zürich.** Prof. Dr. Kurt von Fischer: Die niederländische Musik von Ockeghem bis Josquin (1450—1520) (1) — Die deutsche Musik von Reger bis Schönberg und Hindemith (1) — CM voc. (Werke des späten und frühen 16. Jahrhunderts) (1) — Ringvorlesung: Italien im 14. Jahrhundert: Geschichte, Kunst, Literatur, Musik (mit anderen Professoren zusammen) (1) — Pros: Notationskunde: Die Mensuralnotation zwischen 1450 und 1600 (2) — S: Ü zum Stil und zur Satztechnik der Niederländer (2).

Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Pros: Ü zum europäischen Volkslied als Einführung in die wissenschaftliche Volksliedkunde (2).

Privatdozent Prof. Dr. F. Gysi: Einführung in die Kirchenmusik (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Musiksoziologie (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Geschichte der frühen Mehrstimmigkeit (1) — Pros: Ü zu dieser Vorlesung (1).

Lehrbeauftragter P. Müller: Pros: Kontrapunkt I: Einführung in die Vokalpolyphonie des XVI. Jahrhunderts (Palestrinastil) mit Ü (1).

Prof. Dr. W. Hardmeier: Musikalische Akustik (1).

## Besprechungen

The New Oxford History of Music, Band I. London, Oxford University Press 1957 (15 Bildtafeln, 322 Musikbeispiele).

Dieser erste, von E. Wellesz besorgte Band der enzyklopädisch angelegten New Oxford History of Music trägt den Titel „*Ancient and Oriental Music*“. Obwohl er editions-technisch und inhaltlich als hervorragend zu bezeichnen ist (die Mitarbeit namhafter Autoren bürgt für die Qualität der Einzelabhandlungen), kann man sich des Gefühls nicht erwehren, daß man ein noch vollkommeneres Resultat durch Angleichung und Abrundung des Materiales, das hier hart im Raum nebeneinander steht, erzielt hätte, ein Resultat, das dem Stand und den Tendenzen der heutigen Wissenschaft besser entsprochen hätte. Ein solcher Band soll naturgemäß kein zyklisches Werk sein, aber es berührt doch befremdend, daß (wie hier) historische und vergleichende Forschungsprinzipien so unmittelbar aufeinanderprallen, ohne sich aber leider zu ergänzen. Dazu kommt, daß sich ein großer Teil der Kapitel, die der fernöstlichen Musik gewidmet sind, wie üblich, in der Aufzählung rein historisch interessanter Gegebenheiten erschöpfen, ohne auf die soziologischen Bindungen dieser Musikstile und die folkloristischen Reste der Musik der betreffenden Kulturen einzugehen. Außerdem hätte man erwartet, daß das Problem der vor- und frühgeschichtlichen Musik, im ersten Absatz von M. Schneider zeitweilig beleuchtet, einer Sonderbetrachtung für würdig gehalten worden wäre, insbesondere was das Instrumentarium anbelangt. Denn „*die Herausarbeitung der Kulturbeziehungen, Wanderungen und Entlehnungen im Nebeneinander des Raumes und im Nacheinander der Zeit können wir — wenn überhaupt — nur von der Vor- und Frühgeschichtsforschung erhoffen*“ (M. Schneider). Dieses Nebeneinander im Raum (und Nacheinander der Zeit) trifft aber nun auf den vorliegenden Band zu. So stehen rein historische Probleme, wie die der griechischen, römischen oder biblischen (sic) Musik gegen andere, die unter dem Titel „*Musik des Islam*“ z. B. auch den Stand der derzeitigen Musik behandeln oder behandeln sollten. Davon abgesehen hätte man eine einheitliche Formulierung gewünscht, so daß etwa der „*Music of India*“ (womit vorwie-

gend Altindien gemeint ist) eine „*Music of Palestine*“ (nicht aber eine „*Music in the Bible*“) entsprochen hätte (warum nicht „*Music in the Koran*“?), und einer „*Music of Ancient Egypt*“, entsprechend dem Kapitel über „*Music of post-biblical Judaism*“, eine Übersicht über die Musik des Niltals (modernes Ägypten, Nubien, Sudan). Endlich fehlt, um ganz konsequent zu sein, ein Absatz „*Music of Africa*“. Ein gemeinsamer Arbeitsplan und eine verbindende Überarbeitung der Einzeldarstellungen hätten dem Werk entschieden noch mehr Wert verliehen, als es jetzt darstellt.

Der Titel in der vorliegenden Form (*Ancient and Oriental*) schließt also Elemente zusammen, die an sich nichts oder wenig miteinander zu tun haben oder besser in der Formulierung „*Oriental (ancient and modern)*“ behandelt worden wären, allerdings unter Ausschluß der griechischen und römischen Musik. Die Einheitlichkeit des Werkes hat natürlich unter dieser Diskrepanz zu leiden. Diese kritischen Glossen betreffen aber nun keinesfalls den Wert der Einzeldarstellungen, wenn man sie als in sich geschlossene Werke ansieht. Das hat aber wieder zur Folge, daß jeder Autor eine größere Verantwortung übernimmt, als wenn seine Arbeit einen Beitrag zu einem Gesamtopus darstellen würde.

Der erste Absatz mit dem nicht sehr glücklichen Titel „*Primitive Music*“ stammt aus der Feder von Marius Schneider. Die dem Autor offenbar aufgezwungene knappe Form bringt es mit sich, daß man die Fülle der Belege vermißt, an die man bei ihm sonst gewohnt ist. Ausgezeichnet sind die Abschnitte II und III, in denen ein Fachmann wie Laurence Picken zunächst gesondert über China (und zwar unter beschränktem Einschluß der folkloristischen Musik), dann über die Musik in der Mongolei, im chinesischen Turkestan, in Tibet, Korea, Japan, Annam, Kambodja, Siam, Burma, Java, Sumatra und Bali Zusammenfassendes sagt, wenn natürlich auch die musikalischen Eigenarten eines Landes wie Japan oder das Musikleben Javas und Balis bei einer so zusammengerafften Schau zu kurz kommen müssen. Fast ausschließlich historisch ausgerichtet ist der Beitrag von Arnold Baké über indische Musik, der sich insbesondere dem klassischen System zuwendet.

Henry George Farmer zeichnet verantwortlich für die Musik des Islam, auf welchem



Gebiet er immer noch der unbestrittene Meister ist, aber auch für die der altmesopotamischen und altägyptischen Kulturen. Der Absatz über die sumerische und babylonische Musik berichtigt manche Übertreibungen, die sich noch bei F. W. Galpin fanden (*The Music of the Sumerians and their immediate successors, the Babylonians and Assyrians*, Cambridge 1937), und bringt Ordnung in die Chronologie, die bei diesem Teilgebiet der musikwissenschaftlichen Forschung besonders schwierig ist. Ergänzendes zum organologischen Problem des altmesopotamischen Instrumentariums bringt neuerdings W. Stauder in seinem Farmer offenbar noch unbekanntem Buche über *Die Harfen und Leiern der Sumerer* (Frankfurt a. M. 1957).

Die Musik des alten Ägyptens wird leider allzu sehr aus dem Gesichtswinkel griechischer Autoren betrachtet, obwohl genügend authentische ägyptische Belege vorliegen. Griechische Beobachter müssen selbst kritisch gesehen werden und können vom alten Ägypten doch eben nur Dinge aussagen, die wir im Lichte der ägyptologischen Forschung zu kontrollieren haben. Über gewisse philologische Ableitungen Farmers (z. B. S. 262) ließe sich streiten (man vergleiche dazu unseren Beitrag „*Musikalische Fachausdrücke*“ zu W. Helck — E. Otto, *Kleines Wörterbuch der Ägyptologie*, Wiesbaden 1956), jedoch beeinträchtigen sie nicht den Wert der Publikation, die im allgemeinen dem letzten Stand der ägyptologisch-musikwissenschaftlichen Forschung entspricht. Die Ausdeutung verschiedener Tanzdarstellungen (S. 266) und die noch von C. Sachs inspirierten Auslegungen, die sich daran knüpfen, sind allerdings überholt. Auch wird das Auftreten der Schulterharfe (nach Garstang) nicht mehr in das Mittlere Reich verlegt, sondern viel später angesetzt. Über die von Farmer auf S. 267—269 gebrauchten Namen für Musikinstrumente ist unterdessen gearbeitet worden. Die quellenmäßig belegten termini, übersichtlich in unserer *Musicologie pharaonique* zusammengefaßt (Kehl 1956), widersprechen häufig der Terminologie Farmers, der oft noch auf Sachs und Loret zurückgeht. Was endlich Harfenspiel und -technik anbelangt, so fehlen die sich an die Entdeckung des Idugraves anschließenden Erkenntnisse (S. 279).

Auf S. 263 der Farmerschen Publikation wird gelegentlich der Besprechung ägypti-

scher Cheironomie einiger Veröffentlichungen des Ref. ehrenvoll gedacht, allerdings mit der einschränkenden Bemerkung „*Why a singer should have to convoy such signs to an accompanist to obtain such elementary accomplishments is not explained.*“ Gemeint ist, daß die Mehrzahl der Darstellungen Cheironomen (nicht Sänger) zeigt, die entweder Grundton oder Quinte angeben. Es gelang zu beweisen, daß es sich um die Sichtbarmachung der gespielten oder gesungenen Töne handelt. Ist es doch auffallend, daß in einer Musikszene etwa vier Instrumentalmusiker dargestellt sind, für die ebensoviel Cheironomen Winkzeichen ausführen. Nach unseren Begriffen hätte ein einziger Cheironom genügt, um eine ganze Gruppe ausführender Musiker zu „dirigieren“. Wenn hier mehrere auftreten, so sollen sie, nach dem Willen des pharaonischen Bildners, die Töne körperlich, d. h. durch ihre Gesten darstellen, Winkzeichen, die der jeweils zu einem Cheironom gehörende Musiker gerade im Begriff ist auszuführen. Dieser Schluß ist durch die hier nicht weiter auszuführende altägyptische Kunstauffassung bedingt. Er berechtigt uns, in diesen Darstellungen die allerersten Versuche zu sehen, Töne, Klänge oder Intervalle nicht graphisch, sondern bildlich darzustellen, zu „notieren“. Daß es sich häufig um die gleichen Töne handelt, beweist, daß die Musikszene ebenso häufig die gleiche musikalische Situation darstellen. Das Winkzeichen für „Quinte“ war der „Tenor“ altägyptischer Litaneirezitationen.

„*Music in the Bible*“ (über die Formulierung dieses Titels s. o.), von Carl H. Kräling und Lucetta Mowry bearbeitet, stellt eine willkommene Ergänzung zu den in MGG erschienenen Beiträgen über jüdische Musik dar. Eine wichtige Informationsquelle ist von den Autoren leider noch nicht benutzt worden, da sie wohl bei der Drucklegung in England noch nicht bekannt gewesen ist: die ausgezeichnete Arbeit von Hans Seidel über *Horn und Trompete im alten Israel unter Berücksichtigung der „Kriegsrolle“ von Qumran*, erschienen in der wissenschaftlichen Zeitschrift der Universität Leipzig, Jahrgang VI, 1956/57, Heft 5.

Der folgende Abschnitt „*The Music of post-biblical Judaism*“ wurde vom besten Sachkenner dieses Teilgebietes, Eric Werner (Cincinnati), besorgt. Wieweit seine Folgerungen, die bei dem heutigen Stand der

Forschung noch die weitesten Perspektiven eröffnen, nach gründlicher Durchforschung der koptischen Sakralmusik verändert oder erweitert werden können, bleibe dahingestellt.

Hans Hickmann, Hamburg

Isobel Henderson, *Ancient Greek Music*.  
J. E. Scott, *Roman Music*.

(Da altphilologische Veröffentlichungen nicht jedem Leser der *Mf* gegenwärtig sein dürften, weise ich auf die gewichtige Besprechung von Winnington-Ingram im *Gnomon* 30 [1958], 243 ff. hin.)

Die griechische Musik legt durch ihre historische Stellung und ihre Überlieferungsart nahe, daß sie mit dem Rüstzeug der Altphilologie erforscht wird. Die im eigentlichen Sinn musikalischen Fragen lassen sich aber nicht ohne Heranziehen der musikethnologisch-volkskundlichen Arbeitsmethode verfolgen. Man sollte daher beide Verfahren miteinander verbinden. In der Regel jedoch erhält eines von beiden das Übergewicht. Die vorliegende Darstellung ist philologisch-historisch ausgerichtet. I. Henderson ist in dieser Arbeitsweise zu Hause, sie erweist sich als gründliche Kennerin sowohl der sich auf Musik beziehenden Quellen als auch allgemein im Bereich des Altertums. Die Abhandlung bringt wertvolle allgemeine Bemerkungen und Einzelbeobachtungen; sie regt durch ihre kritische, wenn auch mitunter allzu kritische Haltung an. Wichtig ist die ausdrückliche Feststellung (wonach sich auch die Darstellung richtet), daß die griechische Musik sich im Verlauf der Zeit, von Homer über das 5. vorchristliche Jahrhundert und den Hellenismus bis zur Spätantike, öfters und wesentlich verändert hat. Demnach sei es nicht zulässig, von den späteren Quellen (seit dem 4. Jahrhundert v. Chr.) — und gerade diese haben den Hauptanteil in der Überlieferung — ohne strenge kritische Sichtung auf die musikalischen Gegebenheiten und Zustände der uns am meisten angehenden älteren Epochen (8. bis 4. Jahrhundert) zu schließen.

Treffend sind die Bemerkungen über den Charakter der zwischen den festen Ecktönen (*hestotes*) des Tetrachords liegenden beweglichen Töne (*kinumenoí*). Da sie nicht rational faßbar seien und unsere heutige Notenschrift andersartige Tonrelationen impliziere, sei es nicht zulässig, für ihre Wiedergabe unser Fünfliniensystem zu verwenden

(345, 387). Die Verf. wendet deswegen bei der Übertragung der 1. Delphischen Hymne ein Diagramm an, das vermeidet, den Charakter der *Kinumenoí* durch eine nur scheinbar sichere, feste Deutung zu fälschen (Ex. 313; vgl. auch Ex. 318). (Allerdings verweist sie 364<sup>2</sup>, auch 370<sup>1</sup>, auf Schallplattenaufnahmen, ohne auf die damit verbundene Problematik hinzuweisen, so daß der weniger selbständige Leser in die Irre geführt wird.) Dankenswert sind bei der erfreulicherweise ausführlichen Behandlung der Notenschrift und der überlieferten musikalischen Aufzeichnungen die ihre Bedeutung für unsere historische Kenntnis einschränkende Bemerkungen (363, 364<sup>1</sup>, 367). Auch das Fehlen der Voraussetzungen für die sichere Beurteilung der Akzentfrage und ihres Zusammenhanges mit der Melodie wird mit Recht betont (367<sup>1</sup>, 375). Das Euripides-Fragment soll zwischen 250 und 150 v. Chr. geschrieben sein (337; 374<sup>2</sup> wird auf die Bibliographie S. 496 f. verwiesen, wo aber der Titel der Arbeit von E. G. Turner fehlt). Der frühchristliche Oxyrhynchos-Papyrus wird zu Unrecht ausgeschaltet (373 f.); die orientalische Herkunft der Melodie ist nicht eindeutig erwiesen. Die Melodien zum Sonnen- und zum Nemesis-Hymnus des Mesomedes und zum Musen-Hymnus hält H. aus mehreren Gründen nicht für alt, sondern für eine byzantinische Rekonstruktion (372 f.). Zwei unbekannte und noch unveröffentlichte Papyrusfragmente mit Aufzeichnungen in griechischer Notenschrift sind S. 374 genannt.

Der Tonarten- und Tonsystemkomplex (*harmoniai, systemata, tonoi, tropoi, gene*) wird eingehend behandelt. Der Tenor der Ausführungen wird durch ein berechtigtes *non liquet* bestimmt. Da aber H. verschiedentlich — auch in den übrigen Abschnitten — Vermutungen, Alternativen, Einschränkungen damit verbindet, sich stark im Hypothetischen bewegt, erhält die Handbuchdarstellung etwas Unübersichtlich-Weitläufiges und verliert sich oft in Diskussionen, die man lieber in einer Zeitschrift lesen würde. (Vgl. dagegen die zwei sowohl über den Wissensbestand als auch über die Probleme klar orientierenden Darstellungen des Gegenstandes in englischer Sprache, *Oxford Classical Dictionary*, 1949, und *Grove's Dictionary*, 1954.) Oft begegnet man einer Skepsis, besonders spätantiken Autoren gegenüber, die von einer Gläubig-

keit an die Allmacht des modernen (besser: nicht mehr modernen) kritisch-ablehnenden philologischen Verfahrens herrührt. 382<sup>2</sup> wird z. B. an Heraclides Ponticus bemängelt, daß er „ignorantly“ Äolisch und Hypodorisch einander gleichsetzt; anschließend aber (383) erfährt der Leser, daß Pindar in der 1. Olympischen Ode zwischen Äolisch und Dorisch nicht unterscheidet. Warum wird nicht auch er „ignorant“ genannt? Wohl nur, weil dies dem *sophós* Pindar nicht gut anstehen würde. (Vgl. auch Ausdrücke wie *stupidity* 347<sup>2</sup>, *irrelevant nonsense* 349, *fossilization of the doctrine of melopoeia* 375).

Zu wenig kritisch hingegen geht die Verf. mit der antiken und der eigenen Terminologie um. Der Terminus „Heterophonie“ wird z. B., ausgehend von der Platon-Stelle *Nomoi* 812 D, öfters verwendet (338 f., 340, 398). Was jedoch die Verf. darunter versteht, wird nirgendwo gesagt. Ich vermute, es schwebt ihr die durch Stumpf in die moderne Musikwissenschaft eingeführte Bedeutung des Terminus vor. Ob und inwiefern aber diese Heterophonie auch als die Platons angenommen werden darf (die berühmte, aber für uns heute nicht klare Stelle wäre eines Kommentars würdig), erfährt der Leser nicht. — Die Verf. schließt — was selbstverständlich ist — die moderne Harmonie und Polyphonie aus und glaubt daraus folgern zu dürfen, daß Zusammenklang im griechischen Altertum nur in Gestalt „der“ Heterophonie möglich war. Aber selbst angenommen, daß der moderne Heterophoniebegriff auch für die Antike Gültigkeit hat, sind denn mit dieser Alternative — Heterophonie oder harmonische Polyphonie — alle Möglichkeiten der Musik als Zusammenklang erschöpft? Im einzelnen hätte man einen Erklärungsversuch des Terminus „*proschorda*“ gern gesehen, sowie auch des Wortes „*poikilmata*“, das kaum als „*rhythmic complications*“ wiedergegeben werden kann (338). Die Stelle über das Zusammenwirken von Gesang und Instrumenten aus § 28 der unter dem Namen Plutarchs überlieferten Schrift *De Musica* hätte herangezogen werden sollen (*krusis hypoten oden*). Man vermißt eine eingehendere Darstellung der Instrumente (vgl. dazu 380<sup>6</sup>), eines der Forschungsgebiete, worüber sich noch am ehesten etwas Zuverlässiges aussagen läßt. — Auf die Bezeichnung für hoch-tief (*oxys-barys*) wird nicht ausdrücklich aufmerksam gemacht (nur beiläufig er-

wähnt 345<sup>1</sup>, 355). Die Wiedergabe der Platon-Stelle *Staat* 398 E durch *high, middle, low* ist mir nicht verständlich (348). Zu vermerken ist noch, daß der überaus wichtige musikalische Begriff des *Nomos* nicht erörtert wird. Was sich bei den genannten Punkten nachteilig bemerkbar macht, ist die schmale musikwissenschaftliche Basis der Darstellung.

Im Zusammenhang mit Platon heißt es (385) „*music ... expressed the words*“. Diese Formulierung ist nicht am Platz. Die Einheit von Musik und Sprache, die *Musike* (340, auch 336), entstand nicht etwa dadurch, daß die musikalische Komponente das, was wir heute unter „Ausdruck“ verstehen, hinzufügte. Platons Text berechtigt nicht zu einer solchen Interpretation. Ein Analogon für das Wort „Ausdruck“ findet sich dort — und überhaupt im älteren Griechisch — nicht.

Die ungenügende Beachtung des Terminologischen und der Reinheit im Formulieren führt auch zur Trübung des Gesamtbildes durch die Tendenz, die antiken Sachverhalte in moderne Vorstellungsweisen zu übertragen. Ausdrücke wie „*orchestration*“ (339), „*accompaniment*“ (für *krusis*, 339), „*testing a pianoforte*“ (357), „*programe music*“ (369), „*oboe*“ (für *aulos*, 377), „*patron saint*“ (382), „*school boys*“ (384), „*hysterical shrieking*“ (385), „*instrumentation*“ (390), „*psychiatry*“ (bei Homer, 402), das Heranziehen von Gongoras „*poetic pictures of country life*“ (378), um homerische Szenen zu erhellen, — solche Übertragungen entspringen wohl dem Wunsch, die Darstellung lebendig zu machen: ein Scheinleben, das den Tod des Darzustellenden bewirken kann.

Der Rhythmus wird leider nicht behandelt (beiläufige Bemerkung S. 371). Hier aber zeigt sich ein Widerspruch innerhalb der Darstellung: H. geht von der Feststellung aus, daß die Musiktheorie, besonders die spätere, nichts mit der Praxis gemein habe und deswegen für uns nicht von Bedeutung sei (336 und *passim*) — eine grundsätzlich zweckmäßige Erwägung, die aber in den einzelnen Fällen differenzierter, weniger dogmatisch hätte angewandt werden sollen. Diese Praxis, die Musik, stellt H. mit Recht fest, war aber in der frühen und der klassischen Zeit mit dem Vers innig verbunden (340, 376). Nun wendet die Verf. ihre Aufmerksamkeit in erster Linie der nach ihrer eigenen Aussage für uns kaum aufschluß-

reichen Musiktheorie zu und versucht statt dessen nicht, die Musik in ihrer Einheit mit dem Vers ins Auge zu fassen. Aber diese Einheit äußert sich vor allem im Rhythmus. Und daß die Behandlung dieses musikalischen Rhythmus den Philologen überlassen bleiben soll, vermag ich nicht einzusehen. Ein Vorstoß von der Seite des Rhythmus her müßte notwendigerweise zu einer Auseinandersetzung nun auch mit Wesentlichem führen. Diese Gelegenheit läßt sich aber die Verf. entgehen. (Das Buch des Rezensenten, *Der griechische Rhythmus; Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949, hätte in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden sollen, sei es auch nur, um abgelehnt zu werden. Dort wird auch, besonders im Anhang, die methodische Bedeutung der Volksliedkunde für die Erforschung der altgriechischen Musik erörtert. Diese Zugangsmöglichkeit darf, soviel ich sehe, heute nicht länger mehr, ebensowenig wie die musikethnologische Methode, außer Acht gelassen werden. Man vermißt weiter die Erwähnung u. a. der wichtigen Untersuchungen von E. Jammers, *Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters*, AMf VI, 1941, und von H. Grieser, *Nomos; Ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Heidelberg 1937.)

Die Stelle über die Zahl der Silben und den Rhythmus aus dem Ottobonianus 59 ist mir unklar (371). H.s Deutung scheint mir unrichtig; sie beruft sich lediglich auf Wilamowitz. — Die Stelle aus den Fröschen des Aristophanes: *ei—ei—ei—eilissusa* (394, vgl. auch 386) bezieht sich m. E. nicht auf Melodisches, sondern auf Rhythmisches (vgl. dazu Georgiades, *Der griechische Rhythmus*, S. 57) — Es sei auf einige das Verständnis erschwerende Druckfehler aufmerksam gemacht: 359 Z. 17 muß es „row no. 1“ statt „row no. 3“ heißen, 374 Z. 12 „(IV)“ statt „(f)“, 374<sup>6</sup> wohl „II,1“ statt „II,6“.

Unser Bild von der römischen Musik ist vergleichsweise viel fragmentarischer. Die Darstellung kann hier nur mehr oder weniger zufällig überlieferte Einzelheiten des Musiklebens zusammenfügen. J. E. Scott hat eine Fülle solcher Einzelheiten zusammengetragen, nach verschiedenen Gesichtspunkten geordnet und in übersichtlicher Form dargeboten, wobei stets die Quellen und neuere Literatur angegeben sind. Der ganze Beitrag ist methodisch, nüchtern, klar, exakt; er

gibt erwünschte sachliche Auskunft und erfüllt die Aufgabe eines Handbuchs.

Thrasybulos G. Georgiades, München

Jaques Chailley: *Précis de Musicologie*. Ouvrage collectif, publié sous la direction de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. Presses Universitaires de France. Paris. 1958. 431 S.

Unter Mitarbeit von 24 Musikgelehrten bietet hier der Verf. eine Anleitung, wie man Musikwissenschaft studieren soll. Das Vorwort wendet sich mit praktischen Ratschlägen an die Anfänger, denen nicht nur geraten wird, was sie lesen sollen, sondern auch wie: Schlagworte in Büchern unterstreichen (man muß hinzufügen, aber bitte nur in eigenen!), Zettel für Titel und Inhalte, für vorübergehenden und dauernden Gebrauch zu verwenden. Bibliographie und Bibliotheksbenutzung, musikalische Völkerkunde und kapitelweise Musikgeschichte bis zur Gegenwart, als Anhang Analyse, Akustik, Physiologie, Instrumentenkunde, Orgel, Tanz, Jazz, Philosophie und Ästhetik und eine Anweisung für die Typographie bilden den Inhalt. Den Kapiteln sind jeweils Literaturangaben beigegeben. Sie sind recht unterschiedlich; neben sehr guten Übersichten finden sich merkwürdige Dinge, wenn beispielsweise etwa (416) unter „*Enérgétisme*“ in der Musikästhetik Mersmanns *Angewandte Musikästhetik* ausgerechnet mit Schering, *Das Symbol in der Musik*, zusammengestellt wird, der bekanntlich Mersmanns Energetik in den schärfsten Ausdrücken verdammt hat und nun wirklich mit „*Enérgétisme*“ nichts zu tun hat! So wäre noch manche Zitation, oft auch nach dem Wert des Zitierten, zweifelhaft. Es fehlen oft wertvolle deutsche Arbeiten. Aber im allgemeinen ist diese Einführung sehr brauchbar, und wir könnten uns ein ähnliches Werk für unsere deutschen Studenten wünschen.

Hans Engel, Marburg

Karl Laux: *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion*. Mit 165 Notenbeispielen und 98 Abbildungen. 463 S. Henschelverlag Berlin 1958.

Der von Karl Laux vorgelegte stattliche Band über die russische und die sowjetische Musik behandelt das erste Jahrtausend russischer Musikgeschichte auf 8 Seiten, die Zeit vom 17. bis über die Schwelle des 19. Jahrhunderts auf 24, die Epoche von Glinka

über Skrjabin bis Mjaskowski auf 243 und das Musikleben in der Sowjetunion auf 148 Seiten. Aus diesen Proportionen ergibt sich der Plan des Verf. Laux ist weit davon entfernt, eine Musikgeschichte zu schreiben; zwei Gründe verbieten es ihm: 1. die westeuropäische Musikgeschichte hat noch nicht im entferntesten die Quellen erschlossen, und was man östlich der Weichsel erarbeitet hat, ist ihr nur in ungenügendem Umfange zugänglich; 2. die Begeisterung, aus der jede echte Geschichtsschreibung quillt und in die sie mündet, ist im vorliegenden Falle durch das sowjetische Musikleben entzündet: was vorangeht, ist Voraussetzung mehr oder weniger im Sinne der Vorstufe, und aus dieser Perspektive heraus verlieren sich die in die tiefere Vergangenheit führenden Fäden schnell in skizzenhaften Andeutungen.

Man erwarte nichts vom Verf., was zu geben nicht in seiner Absicht liegt; man suche nicht Aufschlüsse über gewisse theoretische und technische Probleme der Frühzeit, etwa über die (nur ganz kurz gestreifte) Krjukin-(Häkchen-)Notation, über die Dreitonreihen mit ihren charakteristischen Merkmalen und ihr Verhältnis zum antiken Tonsystem, über die Tonschriftreform Schaidurows, über die Chomonie, die Anenaiken. Der Arbeitsplan schließt von vornherein auch jeglichen Forschungsversuch auf dem Gebiete entstehungs- und entwicklungsgeschichtlicher Problematik aus; Fragen wie die nach Byzanz oder gar nach Hellas werden gar nicht angeschnitten. Angesichts dieser planvollen Selbstbeschränkung ist es um so verdienstlicher, daß das Problem der Mehrstimmigkeit unter Berufung auf Beljajews *Early Russian Polyphonie* und Kastalskis Untersuchungen kurz behandelt wird. Heißt es aber nicht den Mund etwas voll nehmen, wenn man einen zweistimmigen Gesang polyphon nennt, in welchem weit über die Hälfte aller Intervalle Primen sind? Ist es doch schon eine Art *contradictio in adjecto*, von zweistimmiger Polyphonie zu reden. Gleichwohl ist die Darstellung der mit Notenbeispielen belegten frühen Mehrstimmigkeit instruktiv. Für eine durchaus archaisch wirkende Art von Dreistimmigkeit wird ein um 1700 zu datierendes Manuskript herangezogen.

Die besondere Problematik der musikgeschichtlichen Entwicklung in Rußland wird wesentlich durch zwei sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigernde Faktoren be-

stimmt: durch die Größe des Riesenlandes und, europäisch gesehen, durch seine periphere Lage. Einmal werden die den deutschen Betrachter besonders interessierenden und ihm am ehesten zugänglichen westlichen Einflüsse durch weniger kontrollierbare, teilweise weit hergeholte Einwirkungen aus allen möglichen Himmelsrichtungen überspielt und unterspült, zum anderen zeigt sich jedoch die fast zu allen Zeiten bemerkbare Auseinandersetzung mit dem europäischen Westen als ein tief im russischen Musiker wurzelndes Anliegen. Es braucht deshalb dem Verf. aber keineswegs widersprochen zu werden, wenn er (übrigens unter Verwendung sowjetischer Forschungsergebnisse) den im 17. Jahrhundert besonders lebhaft einsetzenden fremdländischen Einfluß auf die Pracht- und Prunkliebe der Fürsten zurückführt, zumal er sie sehr richtig mit entsprechenden westeuropäischen Verhältnissen vergleicht; daß man holländische Orgelbauer „duldet“, war sehr vernünftig, daß man ihrer bedurfte, war ein gesundes Symptom, und daß man die Kunst des Orgelbauens, -spielens und des Komponierens für Orgel dem bodenständigen Musikleben einzuverleiben wußte, beweist die Stärke des kulturellen Zeugungsvermögens.

Das Phänomen Westeuropa hat während vieler Jahrhunderte für Rußland ein ganz anderes Gesicht, als jedes vergleichbare Einflußphänomen für die deutsche Musik, weil Rußland einerseits dank seiner räumlichen Ausdehnung und seelisch-geistigen Vielgestaltigkeit über ein nahezu unbegrenztes Aufsaugungsvermögen verfügt, andererseits den einströmenden Stilelementen schon rein quantitativ eine so gewaltige Substanz entgegenzusetzen hat, wie kein nur-europäisches Land. Dabei läßt Laux es mit Recht dahingestellt, ob es sich bei in Rußland ebenso wie in Deutschland zu beobachtenden Erscheinungen wie dem zunftmäßigen Zusammenschluß der Singer oder der Glockenmusik im früheren mittelrussischen Nowgorod einfach um Duplizität der Fälle oder um einen westlichen Einfluß handelt.

Die Musik des 17./18. Jahrhunderts wird unter den Leitgedanken „*Eigenwuchs und Importmusik*“ gestellt. Im Hinblick auf die Gesamtsituation der europäischen Musik mußte sich die Auseinandersetzung Rußlands mit dem Auslande zunächst Auge in Auge mit dem Musikland Italien vollziehen. Die vielfältige Harmonik, wie sie das Stimmengewebe im motettischen und im konzertie-

renden Stile durchsättigte, mußte auf den russischen Musiker, der eine schlichtere und härtere Schreibweise gewohnt war, verführerisch wirken. Der musikgeschichtliche Augenblick dieser in manchem Betracht entscheidenden geistigen Begegnung zwischen Ost und West konnte gar nicht günstiger sein. Die komplizierte Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts hätte in Rußland unmöglich den Widerhall finden können wie die jüngere konzertierende Schreibweise. Sie ermöglichte breite und lapidare Wirkungen, wie sie dem russischen Musiker entsprachen; die spezifisch westliche Tonkunst konnte sich weder von einer vorteilhafteren noch zugänglicheren Seite präsentieren. Man hat jedoch lange Zeit zu wenig beachtet, daß sich die russischen Musiker schon frühzeitig auch für die deutsche Musik erwärmten. Es ist nicht von ungefähr, daß man einst in Rußland, worauf Laux hinweist, unter deutsch und ausländisch dasselbe verstand. Schütz' *Orpheus und Eurydike* (Moskau 1673) wird wiederholt bedeutsam erwähnt. Dem Verhältnis Rußlands zu Deutschland ist ein eigenes Kapitel gewidmet.

Die Bedeutung Berlins für Glinka, diejenige Heidelbergs und Mannheims für Borodin sieht Laux im Lichte dieser deutsch-russischen Beziehungen, die für beide Teile wichtig wurden. Richard Wagner ließ Borodin zum Musikdramatiker werden, ohne seinen Stil fühlbar zu beeinflussen; Dehn bestärkte Glinka in seinem Bestreben, russisch zu komponieren. Hier berührt Laux den Nerv des Problems. Wenn später Rimski-Korssakow die neue Musik des Westens studierte, ohne die Fühlung mit seinem Volke zu verlieren, ist dies die nämliche Erscheinung. Sie ist ebenso bezeichnend für den Gebenden wie für den Empfangenden. Die unerschütterliche Stellung der deutschen Klassiker, das wachsende Ansehen Richard Wagners, das Wirken deutscher Musikpädagogen und Interpreten in Rußland, diese Themen werden in der Darstellung zur Folie, gegen welche sich der Eigenwuchs der russischen Musik kräftig abhebt. Ernsthaft wird versucht, umstrittenen Persönlichkeiten vom Range eines Skrjabin gerecht zu werden; beachtlich ist die Feststellung, daß dieser Komponist heute in der Sowjetunion hochgeschätzt werde: seine Setzweise wird unter Berufung auf Zofia Lissa zur geschichtlichen Vorform der Zwölftontechnik gerech-

net. Laux betont mit gutem Grunde das Rechnerisch-Physikalische des synthetischen siebentönigen Quartenakkords Skrjabins. Wiederum kommt er in diesem Zusammenhang um die deutsche Entwicklung nicht herum. Hindemiths Wesen und Wandlung werden zurückhaltend, aber mit positivem Akzent gewürdigt. Schönberg wird kurz gestreift.

Das Tschaikowski gewidmete Kapitel ist betitelt *Der Klassiker*. Mit dem Bemühen, ihn vom odium des „europäisierten Salonrussen“ zu befreien, stößt der Autor ein wenig offene Türen ein: der journalistisch beflissene Bekker kann mit diesem seinem Urteil über Tschaikowski heute nicht mehr ernst genommen werden. Allerdings ist die Charakterisierung Tschaikowskis als des Klassikers insofern inkonsequent, als später von den Klassikern in der Mehrzahl gesprochen wird, zu denen der Autor Glinka, Rimski, Ljadow, Tanejew rechnet. Der Begriff des Klassischen ist sicherlich als Rang-, nicht als Stilbezeichnung gemeint. Stilistisch könnte höchstens Glinka samt seiner Atmosphäre als klassisch gelten. Das eindringliche Tschaikowski-Kapitel ist geeignet, den Komponisten namentlich dem Laien näherzubringen. Ein Einwand soll jedoch nicht völlig verschwiegen werden. Laux stützt sich bei seiner Erörterung der f-moll-Sinfonie auf das vielzitierte an Nadeschda gerichtete authentische Programm und polemisiert gegen diejenigen, die diese Inhaltsangabe nicht für voll nehmen. Der Komponist selbst will mit dem, was er sich an Worten über sein Werk abquält, ja nur den Wunsch der Freundin erfüllen, den abzulehnen ihm sein Herzenstakt verbietet. Er stellt fest, daß er es nicht verstehe, die Gefühle in Worte zu fassen, deren Widerhall seine Musik sei; die Eigenart der Instrumentalmusik beruhe darauf, daß sie sich nicht zergliedern lasse; in der Regel pflege er deshalb auch die Frage, ob der Sinfonie ein Programm zugrunde liege, zu verneinen. Ist das nicht deutlich genug? Während L. diesem Briefe größten Zeugniswert beimißt, schreibt er jedoch später, was Tschaikowski über seine Opern äußere, dürfe man nicht allzu ernst nehmen. Richtiger ist es, beides ernst zu nehmen, sowohl das über die Sinfonie wie das über die Oper Gesagte, die Musik selbst aber noch viel ernster . . .

Die geistesgeschichtliche Um- und Innenwelt der russischen Musik läßt L. lebendig

werden, indem er manchen Seitenblick auf Dichter wie Puschkin, Gogol, Tolstoi, Gorki fallen läßt. Seine Darstellung gewinnt im übrigen einen volkstümlich-instruktiven Zug, indem er auch von der filmischen Produktion der Gegenwart auf die Vergangenheit zurückblendet. Auch auf allgemein bekannte Opern, etwa *Zar und Zimmermann*, wird zu ähnlichem Zwecke Bezug genommen. Das Hauptanliegen des der sowjetischen Musik gewidmeten zweiten Teils der Darstellung ist, dem deutschen Leser die östlichen Vorgänge teils als Umwälzung, teils als Erneuerung verständlich zu machen. Stark in den Vordergrund ist der Beschluß von 1948 gerückt, der damals in der Welt Aufsehen erregte. Seine Interpretation wird geradezu zum Angelpunkte der Würdigung, in welcher Schostakowitsch, umgeben von Prokofjew, Chatschaturjan, Kabalewski, Chrennikow und vielen mittleren und kleineren Komponisten, die ihm gebührende beherrschende Stellung einnimmt.

Dieses Buch schrieb ein Musiker, ein Musikforscher und, nicht zuletzt, ein Pädagoge. Der reiche Notenteil ist wertvoll, weil er viel an weniger Bekanntem vermittelt, und die zahlreichen Abbildungen, die manchem Leser Neues bieten, veranschaulichen nicht nur das Gesagte, sondern tun das Ihrige zur Schaffung der Atmosphäre und des Milieus, aus dem heraus die musikgeschichtlichen Schilderungen erwachsen sind. Verdienstlich sind die Zusammenfassung, das resümierende Urteil und die Literaturübersicht am Schlusse fast jedes Einzelabschnittes. Ein Personen- und ein Sach- und Ortsregister erleichtern Benützung und Auswertung. Die als Ganzes überaus sympathische Publikation ist nicht am grünen Tische, sondern aus lebendiger Erfahrung entstanden, aus einer guten Kenntnis von Land und Leuten, und sie ist daher imstande, Tore zu öffnen. Seit langem besteht ja kein Zweifel, daß die Einbeziehung aller östlichen Vorgänge in unser musikgeschichtliches Weltbild eine dringende Forderung der Zeit ist.

Der auf dem Gebiete der Musik und der Bildenden Kunst führende Henschelverlag hat das Buch geschmackvoll und gediegen ausgestattet. Walther Vetter, Berlin

Anton Bauer: Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. (Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern

der Tonkunst in Österreich. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, unter Leitung von Erich Schenk. Band 2), Graz-Köln 1955, Hermann Böhlaus Nachf. 156 S.

Nachschlagewerke sind innerhalb der Operngeschichte noch immer dünn gesät und darum besonders verdienstvoll und begrüßenswert. Das Standardwerk auf diesem Gebiet, die vortrefflichen *Annals of Opera* von Alfred Loewenberg, haben leider nur einen großen Fehler, nämlich den der wegen der Umfangbeschränkung bewußt in Kauf genommenen Unvollständigkeit; sicher hätten die Besitzer von Fachbibliotheken — und nur für solche kommt ja ein derartiges Werk in Frage — sich gern auch zwei oder drei so dickleibige Bände zugelegt, um in Loewenbergs ungemein präziser Darstellung einen noch umfassenderen Überblick über das Welt-Opernrepertoire zu gewinnen. Vollständigkeit wäre allerdings auch bei einem solchen Umfang kaum zu erreichen gewesen, und es ist daher gut, wenn das weite Feld der Opernstatistik gleichzeitig auch in regional begrenztem Rahmen bearbeitet wird.

Daß gerade in der alten Opernstadt Wien, die zweifellos innerhalb des deutschen Sprachgebietes über das reichste Opernrepertoire verfügt, damit begonnen wurde, ist hoch erfreulich. Der Verf. der vorliegenden Schrift hat es sich zur Aufgabe gemacht, alle „in Wien vom Jahre 1629 . . . bis zur Gegenwart aufgeführten musikalischen Bühnenwerke im weitesten Sinne“ (d. h. unter möglichst weitherziger Auslegung des Begriffes „Singspiel“) im Rahmen des Erreichbaren vollständig zu erfassen. Wie weit ihm dies gelungen ist, vermag wohl niemand so leicht zu entscheiden. Rund 4870 Titel sind eine stattliche Zahl (selbst wenn man in Rechnung stellt, daß viele Werke doppelt oder gar mehrfach gezählt werden; darüber unten Näheres), und sollten dem Verf. wirklich einige entgangen sein, so könnte man ihm kaum einen Vorwurf daraus machen. Nicht Vollständigkeit oder Unvollständigkeit des Gebotenen also können hier zur Diskussion stehen, sondern nur die Anlage des Werkes, ihre Eignung für den praktischen Gebrauch als Nachschlagewerk und die Zuverlässigkeit der Angaben.

Der Verf. hat (im Verzeichnis A) die Titel alphabetisch angeordnet und laufend durchnumeriert. Diese Anordnung hat den Vorteil, daß auch der Laie jeden beliebigen

Titel sofort finden kann (sofern nicht, wie z. B. bei den Nr. 3052—3054, wo der „Nachtbummler“ zwischen dem „Nachtwächter“ und der „Nachtwandlerin“ erscheint, das Alphabet etwas aus den Fugen geraten ist), zieht dann aber im chronologischen Verzeichnis D (S. 145 ff.) ein unschönes und unübersichtliches logarithmentafelartiges Gebilde nach sich: hier werden hinter jeder (fett gedruckten) Jahreszahl die dorthin gehörenden Nummern aus dem Titelverzeichnis A aufgereiht — 1805 z. B. sind es 62, 1946 gar 65 — wodurch man wohl das Bild einer verwirrenden Vielzahl von Werken, aber keinen Eindruck von der geistigen Atmosphäre, die sie verbreiten, erhält. Die Ref. möchte daher doch der von Loewenberg gewählten chronologischen Anordnung des Hauptverzeichnisses den Vorzug geben, wenn der Benutzer hierbei auch genötigt ist, das alphabetische Titelverzeichnis häufiger heranzuziehen.

Eine Schwierigkeit für den Gebrauch ergibt sich noch aus der oben erwähnten Doppelzählung zahlreicher Werke. Es ist eine bekannte Tatsache, daß Opern bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus in verschiedenen Städten, ja in verschiedenen Theatern einer und derselben Stadt unter verschiedenen Titeln auftreten konnten, von der Veränderung fremdsprachiger Titel bei Übersetzungen ganz zu schweigen. Wenn sich der Verf. also schon vorgenommen hat, grundsätzlich jede Aufführung unter dem Titel, unter dem sie erschienen ist, ins alphabetische Verzeichnis einzuordnen, so hätte er gewissenhaft überall Verweise anbringen müssen. Das hat er aber nur höchst selten getan, und so kommt es, daß manchen Werken überhaupt nur der Eingeweihte mit List und Tücke auf die Spur kommen kann. *Belinis I Capuleti e i Montecchi* z. B. findet man unter Nr. 673: *Die Capulets und Montagues*, Nr. 2982: *Die Montecchi und Capuleti*, und Nr. 3627: *Romeo und Julie*, ohne daß man von einem einzigen Verweis geleitet würde. Mozarts *Figaro* wird zwar nur zweimal angeführt (Nr. 1988: *Die Hochzeit des Figaro*, und Nr. 3135: *Le nozze di Figaro*, im letzteren Falle sogar mit Verweis), dafür erscheinen aber unter dem zweiten Titel nur zwei Daten, die auch schon unter dem ersten erwähnt sind. Dabei wäre eine Scheidung von Aufführungen in deutscher Sprache unter dem deutschen Titel und solche in italienischer unter dem italienischen hier verhältnismäßig einfach durchzu-

führen. Man vergleiche ferner das bei *Così fan tutte* durch die vielen verschiedenen Textbearbeitungen verursachte Durcheinander unter den Nrn. 819, 2736, 3843, 4602, 4777 und 4840 ohne jeden Verweis. Am besten für den Benutzer wäre es m. E. gewesen, wenn jede Oper grundsätzlich nur eine Nummer erhalten hätte, und zwar unter dem Titel, unter dem sie zuerst in Wien erschienen ist; alle weiteren Aufführungen hätten dann anschließend unter ihren Titeln und mit Angabe der Übersetzer oder Bearbeiter folgen, an der diesen Titeln zukommenden Stelle im Alphabet aber ohne eigene Nummer, nur als knapper Verweis auftreten können.

An den Anfang seiner Schrift stellt der Verf. ein nicht weniger als 104 Namen umfassendes Verzeichnis der Wiener Theater, von denen allerdings mehr als zwei Drittel heute nicht mehr bestehen; sie sind durch ein Sternchen gekennzeichnet. Darauf folgt ein Lageplan der Theater in Wien, was die nicht-Wiener Benutzer des Werkes dem Verf. besonders danken werden. In den Verzeichnissen der Komponisten und der Librettisten arbeitet B. wiederum mit Nummern, Loewenberg hingegen, übersichtlicher, mit Jahreszahlen (bei den Komponisten außerdem sogar mit Titeln). Man darf jedoch bei dieser Gegenüberstellung nicht außer acht lassen, daß die beiden Autoren verschiedene Ziele verfolgten: Loewenberg plante mit seinem Werk „*a skeleton history of opera*“, B. dagegen wirklich nur ein für eine mehr mechanische Handhabung bestimmtes „*Verzeichnis der Erstaufführungen*“. Trotzdem scheint es unbegreiflich, daß Loewenbergs Band im Literaturverzeichnis B.s nicht angeführt, ja, daß er dem Verf. offenbar gar nicht bekannt gewesen ist. Immerhin ist die 1. Auflage 1943 erschienen, hätte also, wenn man die Schwierigkeiten der Kriegs- und ersten Nachkriegszeit einrechnet, wenigstens von 1950 an greifbar sein müssen. Der Benutzer der beiden Werke stellt nun laufend Abweichungen zwischen ihnen fest, und da in den Fällen, in denen er die Angaben an Hand der Spezialliteratur nachprüfen kann, stets Loewenberg recht hat, ist er geneigt, diesem grundsätzlich mehr zu vertrauen. (Beispiel: die zur Wiener Aufführung von Glucks *Iphigenie auf Tauris* 1781 hergestellte deutsche Übersetzung stammt nicht, wie es bei B. unter Nr. 2145 heißt, von Sander, sondern, wie Loewenberg, Spalte 372, angibt, von Alxinger. Sander war der



Textbearbeiter für die Berliner Aufführung 1795, dessen Übersetzung Alxinger später für Änderungen an der seinigen benutzte.)

Dies führt zur Frage nach der Zuverlässigkeit des Verzeichnisses, die die Ref. nach ihren Erfahrungen damit und den Stichproben, die sie gemacht hat, leider nicht ganz positiv beantworten kann. Es handelt sich hier nicht allein um Einzelheiten, wie etwa die ins Jahr 1705 gesetzte Aufführung der erst 1709 in Genua uraufgeführten Oper *Dafni* (nicht *Dafne*) von E. d'Astorga (Nr. 847) oder die überraschende Anführung einer der Forschung bisher unbekanntenen opera semiseria *Faust* (*Margarethe*) von Barbier und Carré mit der Musik von Meyerbeer (Nr. 1359) oder um die unendlich vielen falschen Namen (297: *Grün* statt *Grun*, 484 u. ö.: *Cammerano* statt *Cammarano*, 2146: *du Rollet* statt *du Roulet*, 1318: *Roito* statt *Boito*, 1222: *Lentzner* statt *Bretzner*, 1455: *Le finto gemello* statt *Le finte gemelle*, 2026: *Ghibelinnen* statt *Ghibellinen*), von denen einige auch Druckfehler sein können, sondern um die Frage: Was für Quellen hat der Verf. benutzt, und vor allem: wie hat er sie benutzt? Daß Theaterzeitungen und besonders die für den täglichen Gebrauch hergestellten Tageszeitungen und Theaterzettel Irrtümer enthalten, ist nicht verwunderlich; dann ist es aber Sache des Autors einer wissenschaftlichen Veröffentlichung, diese Fehler auf Grund eigener Forschungen und Fachkenntnisse auszumerzen. Auch kann man von ihm erwarten, daß er fehlende Angaben aus der gängigen Fachliteratur ergänzt. Es besteht z. B. kein Grund, die Opern Jommellis bis auf eine ohne Textdichter zu zitieren, wenn man diese Lücken aus der Jommelli-Biographie von H. Abert mühelos hätte ausfüllen können.

Einer der schon im Vorstehenden gelegentlich gestreiften, wesentlichsten Fehler der Schrift ist die Inkonsequenz der Angaben: hier sind Verweise angebracht, dort fehlen sie — manchmal (z. B. bei *Figaro* und *Zauberflöte*) ist die Uraufführung als solche, d. h. als *UA*, gekennzeichnet, meist aber wird auch sie nur als Erstaufführung (*EA*) bezeichnet — in manchen Fällen werden die komplizierten Textverhältnisse sehr klar wiedergegeben (z. B. Nr. 2917: „*Mignon* nach dem Roman von Goethe bearbeitet von Carré und Barbier, deutscher Text von Gumbert“), in anderen fallen entweder die Dich-

ter unter den Tisch (z. B. bei Nr. 2869 *Medea*, wo als Verfasser des Textes nur der deutsche Bearbeiter Treitschke angegeben ist) oder die Bearbeiter (beim *Figaro* z. B. Knigge, bei Nr. 1611 *Die Gans von Cairo* V. Wilder). Inkonsequent ist auch die Anordnung gleichnamiger Opern; bei den vier Vertonungen von *Adille in Sciro* (Nr. 26—29) ist jedenfalls kein Prinzip zu erkennen.

Ein besonderes Problem bilden, wie auch der Verf. im Vorwort betont, die Gattungsangaben (Loewenberg wußte wohl, warum er sie weggelassen hat!), denn nicht selten wird ein und dasselbe Stück auf dem Titelblatt des Textbuches anders bezeichnet als in der Partitur, und auf dem Theaterzettel der ersten Aufführung erscheint gelegentlich noch ein dritter Name, zu dem sich auf dem der nächsten noch ein vierter gesellen kann. Die Angaben in B.s Verzeichnis besagen also nur, daß die Werke in den Quellen, die der Verf. jeweils benutzt hat, diese oder jene Bezeichnung tragen; bei den zahlreichen mehrfach zitierten Opern ist der Wechsel des Untertitels mitunter höchst instruktiv.

Was man aber auch immer an Einzelheiten an der vorliegenden Schrift auszusetzen haben mag — man muß in jedem Falle anerkennen, daß der Verf. eine große („entsagungsvolle“, wie er selber sagt) und nützliche Arbeit geleistet hat; der ungeheure Reichtum und die Mannigfaltigkeit des Wiener Theaterlebens seit mehr als 300 Jahren hätten wohl kaum imponierender zum Ausdruck gebracht werden können, als es durch diese Zusammenstellung des gewaltigen Materials geschehen ist. Vielleicht ist es möglich, in einer 2. Auflage die Fehler und Ungenauigkeiten der ersten zu beseitigen und die Angaben mit denjenigen in Loewenbergs 2. Auflage abzustimmen. Die Musikforschung ist stärkstens an Nachschlagewerken dieser Art interessiert!

Anna Amalie Abert, Kiel

Festheft Wilibald Gurlitt zum 70. Geburtstag. Archiv für Musikwissenschaft. 16. Jahrgang 1959, 1/2. 260 S.

Wenn von einer wissenschaftlichen Festschrift erwartet werden darf, daß der Inhalt charakteristisch für die Mitarbeiter sei, aber auch für den, dem sie gewidmet ist, so muß man anerkennen, daß Wilibald Gurlitt in der Festschrift zu seinem 70. Geburtstag nicht nur apostrophiert wird, sondern daß die Beiträge manches von seinem Lebens-

werk spiegeln. Ein großer Teil ist — unmittelbar oder entfernt, ausgesprochen oder nicht — auf Gurlitts Bachstudien oder die Wiederentdeckung der musikalischen Rhetorik bezogen, auf die Einsicht in den Zusammenhang zwischen historischen Satztechniken und Klangstilen oder die Forderung, die Musikanschauung früherer Epochen nicht nur als Reflexion über die Praxis, sondern als deren Fundament zu begreifen.

J. Lohmann (*Der Ursprung der Musik*) versucht in einer Abhandlung, der noch ein zweiter Teil folgen soll, eine philosophische Interpretation und „terminologische Korrektur“ (173) der Thesen O. Gombosis über *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*. Die antiken „Oktavformen“ (systemata) sind als „Bedeutungen“ oder „Funktionen“ (dynameis) zu verstehen, die in den (fälschlich) so genannten „Transpositionsskalen (tonoi) — den „Positionen“ (theseis) der „Bedeutungen“ — verwirklicht werden. Das systema teleion interpretiert L. als „Zirkel“ (165): der tiefste Ton A sei dem höchsten a' gleich, so daß die Reihe der sieben Oktavformen (systemata) am Ende in den Anfang zurückkehre. Daß die sieben systemata in der Grundoktave f—f' (nicht e—e') als tonoi verwirklicht werden —, also die Funktion eine Position erhält — ist nach L. als „Transformation“ (metabole), nicht als „Transposition“ zu verstehen: die mese des einen tonos verwandelt sich in die hypate des anderen usw. Die Interpretation stützt sich allerdings auf eine fast unmerkliche Umdeutung des Zirkels der sieben systemata im systema teleion zum chromatisch-enharmonischen Quintenzirkel (156); denn nur dann, wenn die Grundoktave f—f' aus zwölf festen „Plätzen“ (topoi) besteht (154), die in den einzelnen tonoi zwar ihre Funktion, aber nicht ihre Tonhöhe wechseln, ist die Verwirklichung der systemata in den tonoi als „Transformation“ zu begreifen. Einerseits vernachlässigt L. die Kommaunterschiede mancher theseis. Andererseits ist eine thesis kein fester „Platz“, der nur die dynamis wechselt, sondern ist immer thesis einer dynamis. Thesis und dynamis sollen sich nach L. „wie der Lautkörper eines Wortes zu seiner Bedeutung“ verhalten (162). Das Analogon der thesis aber ist nicht der Laut, sondern das Wort, der Laut als Bedeutung; in einer thesis sind dynamis und phtongos verbunden wie Bedeutung und Laut in einem Wort.

In einer text- und quellenkritischen Studie untersucht R. Hammerstein (*Instrumenta Hieronymi*) den als Dokument frühmittelalterlicher „Phantastik“ berüchtigten Pseudo-Hieronymus-Brief. H. fragt nicht nur, wie frühere Interpreten, nach dem empirischen Gehalt der Instrumentendarstellungen und -beschreibungen, sondern versteht die Verbindung und Durchkreuzung von sachlicher Deskription, Etymologie und Allegorese als Zeugnis einer vergangenen Musikanschauung.

In einer Untersuchung der Introitustropen des Weihnachtsfestes unterscheidet H. Husmann (*Sinn und Wesen der Tropen*) die Tropierung der ersten Introitusversikel als „Einleitungstropen“ von der Tropierung der folgenden Abschnitte als „Mitteltropen“ (139); zu den Einleitungstropen zählt er auch die Introduktionen zum Psalmvers und zum Gloria patri (144). Die Einleitungstropen machen „den eigentlichen Grundbestand der Tropen aus“ (147), denn in manchen Handschriften sind sie ohne die sonst mit ihnen verbundenen Mitteltropen überliefert (146). Entstanden sei der Tropus als Sonderfall der liturgischen Aufforderung: als „Aufforderung, einen bestimmten liturgischen Gesang auszuführen“ (137).

Im ersten Teil seiner Abhandlung über *Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert* beleuchtet H. Anglès einige kritische Punkte der Mittelalterforschung: die „toledanische Neumennotation“ des 6. oder 7. Jahrhunderts (6), die „mozarabischen cancioncillas“, die älter sind als die ersten überlieferten provenzalischen Troubadourlieder (7), und die problematischen Autorennamen zu polyphonen Sätzen des Codex Calixtinus (10). Im zweiten Teil sammelt A. die Zeugnisse über die Tätigkeit deutscher Sänger und Instrumentalisten an spanischen Höfen im 14. Jahrhundert.

C. A. Moberg (*Die Musik in Guido von Arezzos Solmisationshymne*) widerlegt zunächst die These vom „numinosen Charakter“ des „Ut queant laxis“: Die Johanneshymne war weder ein magisches „Mittel gegen Heiserkeit“ noch ein spezieller „Sängerhymnus“, sondern — als Paraphrase des Evangelientextes — eine liturgische Hymne. Irrig sei auch die Annahme einer Präexistenz der Solmisationssilben; der scheinbar konstruierte Vokal- und Konsonantenwechsel komme auch in anderen Hymnen-

strophen vor und sei ein im Charakter der lateinischen Sprache begründeter Zufall. Schließlich versucht M. zu zeigen, daß die Solmisationshymne die Umarbeitung einer älteren Melodie des „*Ut queant laxis*“ sei und daß Guido im Zusammenhang mit der Umarbeitung das Melodiebildungsprinzip des Äquivokalismus (der Gleichsetzung von Vokalen und Tönen) entwickelt habe. M.s komplizierte Argumentation kann vielleicht einfacher gefaßt werden, wenn man den Äquivokalismus und die Anlehnung an ein Melodiemodell als zwei Melodiebildungsprinzipien versteht, die von Guido in verschiedenen Verbindungen und wechselseitigen Korrekturen gebraucht worden sind. Guido übernahm offenbar aus der von M. zitierten Modellmelodie (198) vier Halbzeilen mit den Anfangstönen *c—d—f—g*. Sie stehen im Modell über den Silben *Ut-Re-Mi-La*, in Guidos Fassung über *Ut-Re-Fa-Sol*. Die im Modell noch zufällige Verbindung des Silbenwechsels an den Halbzeilenanfängen mit einer aufsteigenden Folge der Anfangstöne (*c—d—f—g*) wurde von Guido — in pädagogischer Absicht — durch Umdisposition der dritten und vierten Halbzeilenformel systematisiert. Die Anfangstöne über *Mi* und *La* in den beiden von Guido ergänzten Halbzeilen entsprechen dem Schema des Äquivokalismus (*I = e* und *A = a*), mit dem andererseits die aus der Modellmelodie übernommenen Töne zu *Ut*, *Fa* und *Sol* nicht übereinstimmen. Man könnte also schließen, daß der Äquivokalismus als zweite Stufe pädagogischer Rationalisierung zu verstehen sei: In der Solmisationshymne entsprechen fünf Vokale (Silben) in unregelmäßiger Folge fünf Tönen im Sekundabstand, im Äquivokalismus dagegen fünf Vokale in alphabetischer Folge.

K. von Fischer (*Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation*) präzisiert seine von G. Reaney skeptisch beurteilte These, die Longanotation sei französisch und die Brevisnotation italienischen Ursprungs. Der französische Einfluß sei „nicht so zu verstehen, daß die Italiener die in Frankreich ja auch nur noch selten (und gerade nicht in weltlichen Liedern) anzutreffende Longanotierung nachgeahmt hätten. Es handelt sich vielmehr um den Versuch einer Umschrift der italienischen in die französische Notation“ (97). Die italienischen *Divisiones secundae* entsprechen den französischen „*quatre prolacions*“; die *Divisio-*

*nes tertiae* aber, für die ein französisches Äquivalent fehlte, wurden im *Modus longarum* geschrieben; sie sind in *Augmentation* notiert, also diminuiert zu lesen. Zweifelhaft aber ist, ob man von einer Umschrift in die französische Notation sprechen sollte oder ob die Longanotation nur als technisches Mittel französischer Provenienz zu verstehen ist, das zur Klärung der italienischen Notation gebraucht wurde, ohne daß die italienische Notation zur französischen geworden wäre. Einerseits ist die Gleichsetzung der *Divisiones secundae* mit den *quatre prolacions* problematisch, denn Bezugseinheit der *Mensuren* ist in den *Prolacions* die *Minima*, in den *Divisiones* aber die *Semibrevis*. Andererseits kann man die Longanotation der *Divisiones tertiae* (*Octonaria* und *Duodenaria*) aus der inneren Logik des italienischen Systems verstehen; die *Minimen* und die *Semibreven* der zweiten Teilung waren in der *Octonaria* und der *Duodenaria* — verglichen mit den *Minimen* und *Semibreven* der *Quaternaria* und der *Senaria perfecta* — schon immer diminuiert zu lesen, so daß durch die Longanotation — die Umschrift der *Breven* in *Longen* und der *Semibreven* der ersten Teilung in *Breven* — nur die längeren Notenwerte, die nun gleichfalls diminuiert zu lesen sind, den kürzeren angepaßt wurden.

H. Bessler (*Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*) zeigt, daß die profane Ensemblesmusik hohen wie niederen Stils im 15. und 16. Jahrhundert nicht nur „*Darbietungsmusik*“, sondern auch „*Umgangsmusik*“ sein konnte: Die genaue Interpretation einer reichen Sammlung von Bildern läßt erkennen, daß seit 1430, dem Anfang der „niederländischen Epoche“, Liebhaber an der Profanmusik teilnahmen, „zuerst im Adel, nach 1460 auch im Bürgertum“ (43). Das Resultat der Studie besagt, daß die „niederländische Epoche“ (1430 bis 1600) nicht einmal in der Profanmusik als Renaissance zu verstehen sei: Wie die Messen- und Motettenkomposition noch als „*opus perfectum et absolutum*“ (Listenius) eine „dienende Kunst“ blieb, so waren auch die hoch entwickelten Formen der Profanmusik wie das Madrigal noch „*Umgangsmusik*“ oder konnten es sein.

H. Ostoffs stil- und quellenkritische Untersuchung der unter Josquins Namen überlieferten Magnificatkompositionen (*Das Magnificat bei Josquin Desprez*) führt zu

dem Ergebnis, daß nur zwei der Werke als echt gelten können und wahrscheinlich um 1490 in Rom entstanden sind. Ein drittes Magnificat ist nur in einer peripheren Quelle Josquin zugeschrieben und erscheint stilistisch zu entwickelt, um ein frühes, aber kompositorisch zu mangelhaft, um ein spätes Werk von Josquin sein zu können. Ein Magnificatfragment erweist sich als unvollendeter Textierungsversuch einer zyklischen Instrumentalkomposition.

A. Schmitz (*Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts*) unterscheidet zwei Typen der durchkomponierten Passion: einen „motettischen“ deutschen und einen oberitalienischen Typus, dessen homorhythmischer Akkordsatz auf der Falsobordone-Tradition beruht. Merkmale der „motettischen“ Passion sind die Verarbeitung des choralen Lektionstones und die Imitationstechnik; da homorhythmischer Akkordsatz „nur zur Hervorhebung besonderer Textstellen angewendet“ wird (236), ist er als „Figur“ (Noema) und nicht, wie im oberitalienischen Falsobordone-Typus, als Prinzip des Tonsatzes zu verstehen.

K. G. Fellerer (*Agrippa von Nettesheim und die Musik*) interpretiert die Kapitel 17 und 18 als „*De vanitate*“ und die Kapitel 24 und 25 als „*De occulta philosophia Liber II*“ des Cornelius Agrippa. Den Humanisten Agrippa stört es, daß man in der Vokalphonie den Text nicht verstehe (81); den Mediziner interessiert die ethische Bedeutung und Wirkung der Modi (79); der Naturphilosoph schwankt zwischen Spekulationen über die *Musica mundana* und *humana* (84) und Ansätzen zu einer empirischen Physiologie und Psychologie des Hörens (83).

W. Blankenburg (*Der Harmoniebegriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung*) untersucht das Fortwirken der Begriffe *Musica mundana* und *Musica humana* im 17. Jahrhundert. Zwischen *Musica mundana* und *Musica humana* lassen sich „nicht immer scharfe Trennungslinien ziehen“ (50); „musikalische Zahlenordnung und Wirkung stehen in ursächlichem Zusammenhang“ (53). Der Ursachen-Begriff muß allerdings scholastisch interpretiert werden: In der Wirkung kehrt die Ursache in einem anderen Seinsmodus wieder wie eine Konzeption in einem Werk; die Wirkung ist also ein Analogon der Ursache. So vermittelt der Analogiebegriff (verstanden als Teilhabe des

einen am anderen) zwischen den nach unseren Vorstellungen grundverschiedenen Kategorien des Abbilds und der Kausalität.

H. H. Eggebrecht (*Zum Figur-Begriff der Musica poetica*) versucht am Beispiel der chromatischen Gänge den Begriff der musikalisch-rhetorischen Figur genauer zu bestimmen. Ein chromatischer Gang kann Affektfigur (*Pathopoeia*), aber auch Sinnfigur (*Passus duriusculus*) sein. Gilt der chromatische Halbton als *Relatio non harmonica*, als Querstand „einer Stimme gegen sich selbst“ (Chr. Bernhard), so kann er zur Sinnfigur des Begriffs der Sünde oder, wie in den „*Kleinen geistlichen Konzerten*“ von Schütz, des Leidens Christi um unserer Sünden willen werden (58). Aber was ist eigentlich eine barocke Sinnfigur? Zweifellos keine Allegorie in dem verflachten Sinn eines durch Konvention festgesetzten Zeichens. Kein ästhetisches Symbol im Sinne der klassizistischen Kunsttheorie: „Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit“ (Goethe). Aber auch kein theologisches Symbolum, das nicht nur etwas bedeutet, sondern etwas bewirkt. Und sogar mit den Tropen der antiken Rhetorik scheint die musikalische Sinnfigur weniger gemeinsam zu haben als mit der seltsamen Hieroglyphik und Allegorik des 16. und 17. Jahrhunderts, die eine Bilderschrift nicht nur entschlüsselte, sondern sich grübelnd in die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten zwischen Zeichen und Bedeutung vertiefte.

In einer Studie über die Goldberg-Variationen vergleicht J. Müller-Blattau Bachs reiche Variationstechnik mit dem schlichten Handwerk der (über einem ähnlichen Baß konstruierten) 12 Variationen des Oheims Johann Christoph Bach. Eine Untersuchung der Gliederung zeigt, daß in den 10 Gruppen der 30 Goldberg-Variationen fast immer ein Kanon mit einer kontrapunktischen Variation (oder einem Charakterstück) und einer Variation im Dreivierteltakt zusammengefaßt wird, in der Bach „den Raum der beiden Manuale vorzugsweise für die Bewältigung technischer Probleme ausnutzt“ (211). M.s Kritik an Busonis Ausgabe wäre an einer Stelle zu ergänzen: Im Fugato der Ouvertüre ist nicht, wie Busoni meinte, „der Rhythmus durdiweg streng viertaktig“, sondern der Satz ist in 8+8+6+10 Takte gegliedert; T. 23 wird der Baß statt des Diskants zur führenden Stimme.

H. Erpf (*Über Bach-Analysen*) konfrontiert die Themenabgrenzungen und Formgliederungen in drei Analysen (Riemann, Werker und Czaczkes) der F-dur-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, um zu zeigen, daß verschiedene Auslegungen „durchaus vereinbar sein können, d. h. daß die künstlerische Form gleichzeitig mehrere Deutungen zuläßt“ (74) — „denn das Kunstwerk ist vieldeutig“ (75). Verschiedene Abgrenzungen des Themas sind möglich, aber kaum sinnvoll, denn in Takt 4 ist das Ende des Themas mit dem Anfang des obligaten Kontrapunkts verschränkt. Und da Riemann mit „Dreiteiligkeit“ die Tonartendisposition, Czaczkes mit „Zweiteiligkeit“ aber die Gruppierung der Themeneinsätze meint, ist der Unterschied der Analysen auf äquivoken Gebrauch des Ausdrucks „Teil“ und nicht auf die Vieldeutigkeit des Kunstwerks zurückzuführen — man wird ein Gedicht nicht schon darum „vieldeutig“ nennen, weil es in drei Strophen, aber in zwei Perioden gegliedert ist.

Chr. Mahrenholz (*Grundsätze der Dispositionsgestaltung des Orgelbauers Gottfried Silbermann*) analysiert die Dispositionen der 27 bekannten mehrmanualigen Orgeln Silbermanns. Er betont Silbermanns „rationale Systematik“ (174): 8 Register im Haupt- und 7 im Oberwerk bilden einen immer wiederkehrenden „festen Kern“ (177, 179). Doch bedeutet „Systematik“ nicht „Schematismus“; denn die Ergänzungen des „Kerns“ lassen zwar einerseits, besonders im Oberwerk, eine „stufenweise Erweiterung“ nach einem festen Plan erkennen (179, 181), andererseits aber eine differenzierte Wechselwirkung zwischen den Dispositionen im Haupt- und Oberwerk (182).

W. Gerstenberg (*Über Mozarts Klaviersatz*) beschreibt den Klaviersatz Mozarts als Differenzierung eines „ornamentalen Klaviersatzes“. Mozarts Flügel verbinde das „Registerprinzip des Barock“ (109) mit der Kantabilität des Clavichords, und so sei auch die virtuose Figuration der Konzerte nicht als Gegensatz, sondern als andere Erscheinungsform der kantablen Ornamentik der Sonaten zu verstehen (111). Die Differenzierung des Satzes bedeute, daß einerseits der Solo-Tutti-Kontrast „sich beim späten Mozart in einen individuellen musikalischen Dialog verwandelt und auflöst“ (112) und andererseits die stereotypen Figuren des traditionellen Accompagnements

zu Entwicklungsmotiven umgeformt werden (115).

H. H. Stuckenschmidt (*Deutung der Gegenwart*) versteht die Entwicklung seit 1890 als Dialektik von „Ausdruck“ und „Form“, von „Romantik“ und „Antiromantik“. Die „Zusammenschau“ von Neoklassizismus und Dodekaphonie aber muß misslingen — Zwölftontechnik bedeutet nicht „Antiromantik“ (249).

W. Fortner (*Komposition als Unterricht*) formuliert die Konsequenzen, die im modernen Kompositionsunterricht aus dem Geschichtsbewußtsein der Gegenwart gezogen werden. Im traditionellen Kompositionsunterricht wurde die Geschichte als ein Fortschreiten zu der „im Vollbesitz ihrer Mittel befindlichen Kunstübung der Gegenwart“ (H. Riemann) verstanden; die pädagogischen Disziplinen vom vokalen über den instrumentalen Kontrapunkt bis zur Harmonielehre bedeuteten eine Rekapitulation des geschichtlichen Progresses. Der moderne Kompositionsunterricht dagegen begreift die historischen Satzstile nicht als bloße Stufen einer Entwicklung, sondern als Typen oder Systeme, die für sich bestehen. Sie werden für den Kompositionsschüler zu Modellen, an denen er „die Idee von Melodik, Rhythmik, Stimmverknüpfung gewinnen“ kann (104), ohne sich an bestimmte Techniken zu binden; er lernt nicht ein „Handwerk“, sondern sammelt „Erfahrung“.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956. Hrsg. v. Walther Vetter. Jg. 1. Leipzig: Edition Peters 1957.

Als das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1941 mit dem 47. Jahrgang sein Erscheinen einstellen mußte, war ein Stück bester Tradition innerhalb der deutschen musikwissenschaftlichen Publizistik abgebrochen. Fast ein halbes Jahrhundert hatte das Petersjahrbuch die Entwicklung unseres Faches fruchtbar und vielseitig anregend begleitet. Es kam also nahezu einer Ehrenpflicht gleich, ein nunmehr neu erstehendes Jahrbuch in diesen bewährten Traditionszusammenhang zu stellen. Schon äußerlich, im vertrauten grünen Umschlag, knüpft das Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft an jene Überlieferung an, erst recht aber in seiner inneren Struktur. Wiederum begegnet man jener weisen Beschränkung auf nur wenige, nach Qualität und Thematik sorgfältig zu-

sammengestellte Beiträge, die jedem Band des alten Petersjahrbuches sein eigenes Gesicht gab. In welchem Rahmen sich die Thematik weiterer Beiträge des neuen Jahrbuchs bewegen soll, deutet der Hrsg. schon jetzt in seinem Geleitwort an: Vergleichende Musikwissenschaft und Musik der Gegenwart sollen besondere Berücksichtigung finden.

Mit programmatischer Betonung nimmt der vorliegende erste Jahrgang seinen Ausgang von der Antike, mit einer Besinnung auf „das geistige Heimatland der abendländischen Kultur: Hellas“ (so führt der Hrsg. den Beitrag von C. Sachs *Musen und Töne* ein). Es ist ein geistvoller, mit Parallelen aus dem Fernen Osten gestützter Versuch des Verf., eine unmittelbare Verbindung der griechischen Musen mit einer Tonleiter aufzuspüren. Auf die Bedeutung der in neuerer Zeit vor allem von der englischen Virginalmusik angeregten *Spielfiguren in der Instrumentalmusik* hatte H. Bessler bereits 1953 in seinem Bamberger Kongreßvortrag *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik* (Kongreßbericht, 1954, S. 238) beiläufig hingewiesen. Nunmehr spinnt er das Thema in historischer Sicht und zugleich im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft weiter aus, stellt z. B. in einer Parallelentwicklung zwischen Ost (China um 750) und West (8.—12. Jahrhundert) Spielfiguren bei heterophon musizierenden Spielgruppen fest, deren Vorhandensein im europäischen Bereich ja bereits von A. Schering aus Miniaturen erschlossen wurde (*Aufführungspraxis alter Musik*, 1931, S. 11 ff.). Wesen und Funktion der instrumentalen Spielfiguren werden dann bei den Virginalisten, im Präludium der Bachzeit, in Schuberts Liedbegleitung, bei Chopin und Schumann weiter verfolgt. *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen*, Doppelleistungen oder, wie er sie nennt „Komplementärfälle“ sind der Gegenstand eines Beitrages von F. Feldmann, der sich allerdings bewußt in der Hauptsache auf Tinctoris, Adam von Fulda und Nucius beschränkt, weil er das Problem unter ganz bestimmten Gesichtspunkten, der Figurenlehre, der parallelen Stimmführung, der Redicta und der Zahlensymbolik sehen will. Mit *Verschmelzung und Konsonanz* beschäftigt sich H. Husmann. Weder ist, so ergeben seine scharfsinnigen Untersuchungen, Konsonanz das Fehlen der Dissonanz noch diese das Fehlen

der Konsonanz, beide sind vielmehr selbständige, von einander unabhängige Erscheinungen und Verschmelzung ist „eine physiologisch gesicherte Grundeigenschaft der Konsonanzen“. Aus dem heutigen Aufstieg der Universalgeschichte entwickelt endlich W. Wiora vielversprechende, ja kühne Gedanken *Zur Grundlegung der allgemeinen Musikgeschichte*, die sich nach seiner Vorstellung wie die Menschheitsgeschichte „in vier übermusikalische Stadien oder Weltalter“ gliedern lassen sollte, innerhalb derer die Musik des Abendlandes dann freilich eine Sonderstellung beanspruchen müßte.

Den Aufsätzen folgt nach dem Vorbild des Petersjahrbuches eine von Heinz Wegener zusammengestellte Totenliste, die vom Berichtsjahr bis zum Jahr 1941 zurückreicht und — dies als Neuerung — durch eine Liste der fünfzigsten und späteren Geburtstage im Zeitraum 1952—1956 ergänzt wird. Über den Ertrag dieser Listen für jede künftige musikbiographische Arbeit kann kein Zweifel bestehen, nur könnte er auf die Dauer durch die aus der Totenschau des Petersjahrbuchs vertraute Namhaftmachung erreichbarer Nekrologe noch gesteigert werden. Anzumerken wäre zu Martin Friedland, dessen 75. Geburtstag S. 152 gemeldet wird, daß er 1940 ein Opfer des Luftangriffs auf Rotterdam geworden ist.

Willi Kahl, Köln

Wissenschaft und Praxis. Eine Festschrift zum 70. Geburtstag von Bernhard Paumgartner. Atlantis-Verlag, Zürich o. J. 160 Seiten.

Die Festschrift ist dem Musiker Paumgartner und dem Mozartforscher, dem Pädagogen und dem Berater der Salzburger Festspiele gewidmet. H. J. Moser apostrophiert Paumgartner als „Musikforscher zwischen Tonkunst und Wissenschaft“ und als „Tonkünstler zwischen Musik und Forschung“; mit guten Anekdoten umschreibt er den Satz, daß man Musikforscher kaum sein könne, ohne auch Musiker zu sein.

Karl Böhm berichtet über seine Aufführung des *Idomeneo* (zusammen mit Oscar Fritz Schuh); der moderne Stil der Inszenierung ist als Versuch zu verstehen, auch in der Oper (wie im Schauspiel) statt dekorativer Wirkungen die Beziehungen zwischen den Personen zu betonen, den Blick statt der Geste.

E. Roth (*Auf den Spuren Mozarts Anno 1829*) schildert die „Pilgerfahrt“ des Organisten und berühmten Verlegers Novello nach Salzburg und Wien. Wenn die Reisetagebücher so gut geschrieben sind wie Roths Erzählung, sollte man sie übersetzen. — O. E. Deutsch teilt einen unbekanntenen Brief Leopold Mozarts an seine Tochter mit. — M. v. Zallinger (*Tradition und Schlamperei. Zur Ausgabe der Zauberflöte*) demonstriert durch einen Vergleich des Autographs der *Zauberflöte* mit der Partiturausgabe der Edition Peters 1943 die Notwendigkeit der neuen Gesamtausgabe. — Th. Müller (*Grundsätzliches zur Interpretation der Violinwerke W. A. Mozarts*) verfehlt die Originaltreue gegen Exzesse der Virtuosität. Doch wird der Streit niemals zu lösen sein, wenn die Originaltreue zur Buchstabenorthodoxie erstarrt, statt musikalisch zu argumentieren. Daß z. B. manche Geiger in Takt 64 des Violinkonzerts KV 216 ein Forte statt des vorgeschriebenen Piano spielen, beruht nicht auf einer „*Mißdeutung der Mozartschen dynamischen Vorschriften*“ (122), sondern auf der Gewohnheit, Soloeinsätze zu betonen; und entscheidend ist an der zitierten Stelle nicht das Forte oder Piano, sondern ob die Anapäst-Figur der Solovioline an die des Orchesters bruchlos anschließt oder ob die Kontinuität einem akzentuierten Neuansatz geopfert wird. Wenn Müller die „*Erhaltung des Mozartschen Schriftbildes*“ der „*Vollstreckung seines Willens*“ gleichsetzt (127), so formuliert er ein Prinzip der „*Werktreue*“, von dem Wilhelm Fischer sagt (13), daß es „*eine verheerende Wirkung geübt hat*“: „*Was soll man dazu sagen, . . . wenn erstrangige Geiger und Dirigenten Bachsche Violinkonzerte mit den dürftigsten Stärkeunterschieden im Stechschritt herunterexerzieren, wenn sich ein namhafter Organist brüstet, Bachs großes Präludium mit der Tripelfuge in Es ohne die geringste Tempo- und Stärkeschwankung im brüllenden Forte herauszuschmettern!*“

M. Hürlimanns *Bemerkungen eines Liebhabers zur heutigen Situation der Musikkritik* formulieren Probleme, die ein Kritiker (sofern er kein Ignorant oder Dogmatiker ist) zwar kennt, aber aus Resignation oft verschweigt: Daß Spontaneität durch Verwaltung ersetzt wird; daß eine Avantgarde, die zur Institution erstarrt, ein Widerspruch in sich ist; daß das Konzertrepertoire in

einem Zirkel von „*Angebot und Nachfrage*“ zusammenschrumpft, den man auch dann kaum durchbrechen kann, wenn man ihn kennt: Gespielt wird, was bekannt ist, also verlangt wird, und bekannt ist, was gespielt wird. — E. Preußner (*Musik und Menschenerziehung*) zitiert die Klassiker der Pädagogik, um zu zeigen, was Erziehung sein kann und soll. Aber er beschwört eine tote Vergangenheit, wenn er (als ob nichts geschehen wäre) mit Pestalozzi fordert, daß eine Schule „*mit dem Guten und Bildenden, das das häusliche Leben in sich selbst hat*“, nicht „*im offenen Widerspruch stehen*“ dürfe. Man wird sich des Traditionsbruchs bewußt, wenn man bedenkt, daß das von Schelsky entworfene Bild der „*skeptischen*“ Generation noch zu positiv ist, weil für den Positivist Schelsky die bestehende Gesellschaft, wenn nicht die beste der möglichen, so doch das einzige Maß der Dinge ist, an das die Soziologie als empirische Wissenschaft sich halten kann.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Beiträge zur Musik im Rhein-Maas-Raum, hrsg. v. Carl Maria Brand und Karl Gustav Fellerer (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Heft 19), Köln 1957, Arno Volk-Verlag, 71 S.

Das vorliegende Heft enthält sieben Referate, die 1956 anlässlich der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Schleiden (Eifel) vorgetragen worden sind. Eine kurze Übersicht über das Musikleben des Kreises Schleiden aus der Begrüßungsrede von Oberkreisdirektor Dr. F. Gerardus ist neben dem Programm der musikalischen Veranstaltungen in das Geleitwort aufgenommen worden. Die kurz zuvor beendete Restauration der 1770/71 von Christian Ludwig König erbauten Orgel in der katholischen Schloß- und Pfarrkirche zu Schleiden (der Abnahmebericht von H. Hulverscheidt steht auf S. 53 des Heftes) lenkte das Interesse auf die Orgelgeschichte des Rheinlands. In der Studie *Die Orgel des 16. Jahrhunderts in Nordbrabant und am Niederrhein* von M. A. Vente (Utrecht) wird Meister Hendrick Niehoff († 1560) als der Schöpfer der klassischen niederländischen Renaissance-Orgel und Wegbereiter für den Orgelbau der späteren Jahrhunderte bezeichnet.

Vom rheinischen Orgelbau im 18. Jahrhundert berichtet H. Klotz (Köln). Die Arbeiten der Orgelbauerfamilien Stumm und König(s) werden auf Material, Disposition, Mensuren und Prinzipalbesetzung hin untersucht und ihre besonderen Merkmale herausgestellt. Klotz meint, beim Bau der Orgel in St. Katharinen zu Frankfurt/Main (H. J. Stumm und Söhne 1778/79) müsse ein obertonfeindlicher Orgelsachverständiger mitgewirkt haben. In der Tat war dieser (nach Th. Peine, *Der Orgelbau in Frankfurt am Main und Umgebung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 1956) kein Geringerer als Abbé J. G. Vogler, dessen Simplifikationssystem jedoch nicht gänzlich auf diese Orgel angewandt wurde.

Die übrigen Beiträge sind verschiedenen Themen gewidmet. J. Smits van Waesberghe behandelt die 700jährige Geschichte der „Chorales“ der *Servatiuskirche in Maastricht*. Dem Leben und Schaffen eines der letzten im Dienste eines deutschen Fürsten stehenden niederländischen Musikers, Gilles Hayne (1590—1650), hat J. Quitin (Lüttich) eine Studie gewidmet. Besonders interessant sind die Ausführungen von R. Haase (Solingen) über *Johann Heinrich Scheibler und seine Bedeutung für die Akustik*. Scheibler hat vorzügliche Stimmverfahren zur Erzielung der gleichschwebenden Temperatur entwickelt, und auf seinen Vorschlag hin wurde 1834 der Kammerton *a'* auf 440 Doppelschwingungen festgelegt. Diese „Krefelder Stimmung“ wurde in Deutschland erst 1885 durch die „Französische Stimmung“ verdrängt, während man 1939 bei der Wiedereinführung der Stimmung mit 440 Doppelschwingungen („amerikanische Stimmung“) von Scheiblers Leistung offenbar keine Kenntnis besaß. Den vielseitigen Inhalt des Heftes beschließt ein von J. Alf, Düsseldorf, zum Gedächtnis des 100. Todestages von R. Schumann gehaltener Vortrag über *Schumann-Pflege und Schumann-Tradition im Rheinland*.

Friedrich Wilhelm Riedel, Wien

Don Pietro Damilano: Giovenale Ancina. Musicista Filippino. (1545—1604). Leo S. Olschki. Firenze 1956. 145 S., 113—145 Notenbeilage.

Ancina ist der Herausgeber der Sammlung *Tempio armonico della Beatissima Vergine*, Rom 1599. Eine zweibändige Biographie von Ferrante (Neapel 1856, 1870) über ihn

existierte bereits. 1545 in Fossano in Piemont geboren, studierte Ancina in Montpellier Medizin, wurde Arzt beim Grafen Madruzzo im Val d'Aosta, ging 1574 nach Rom und trat zehn Jahre später, zusammen mit seinem Bruder, in die Congregazione dei Preti dell'Oratorio, eine Gründung Neris, ein, keine Versammlung von Fratres, sondern eine freie Vereinigung von Weltpriestern, die in Gemeinschaft lebten. 1586—1596 war Ancina in Neapel als Prediger tätig. Er wollte das „heidnische Rinascimento“ bekehren und ganz Italien im Geiste der Gegenreformation erneuern. Nach Rom 1596 zurückgekehrt, wurde er 1602 zum Bischof von Saluzzo ernannt. Seinen Predigten untermischte er „viele und verschiedene geistliche Unterhaltungen von vokalen und instrumentalen Musikstücken“. Er soll in Tanzvergünstigungen eingedrungen sein, geistliche Lieder angestimmt und die Hörer zu Tränen gerührt haben. Er starb 1604 und wurde 1889 selig gesprochen.

Der Verf. wendet sich gegen Alaleona, der eine geistliche Umdichtung Ancinas, ein Kontrafaktum (*travestimento spirituale*) „*Ero cosi dicea*“ (in: „*Pietro cosi dicea*“) absprechend beurteilt hat. (*Le laudi spirituale*, RMI, XVI). Er verteidigt die Kontrafakturen als solche, indem er Casimiri zitiert. Dessen Argumentation ist aber nicht sehr glücklich, da er meint, sehr viele Volksmelodien seien auf Teilen von gregorianischen Weisen gebaut, so daß der musikalische Inhalt selbst sehr weltlicher Lieder eine Umdichtung ins Geistliche rechtfertige. Kontrafakturen gab es in allen religiösen Bewegungen, ihr Zweck ist immer, beliebte Melodien zum Träger der zu verbreitenden Texte zu machen: die Melodien sind dabei entweder neutral, eben nur Wortträger, oder ihr Affektgehalt oder ihre Bewegung kommen in gewisser Weise dem neuen Text und Gedanken entgegen. Der Verf. stellt der genannten „häßlichen Kontrafaktur“ bessere als Beispiele entgegen. Von Ancina haben sich nur fünf Kompositionen erhalten, neben Umdichtungen, der Sammlung und Niderschrift von *Lamentationes Hieremiae Prophetiae* (Bibl. Vallicelliana, Rom), mit Kompositionen von Cavalieri, Isorelli, Sebastiano Festa und anderen Manuskripten, die seinen Namen tragen, deren Verfasserschaft aber zweifelhaft ist, wie die *Otto libri di musica*. Fünf der vierzig Kompositionen stammen nach dem Verf. von Animuccia



aus dessen 2. Buch *Laudi*, 1570. Es bleiben als Kompositionen Ancinas nur fünf Sätze im *Tempio armonico*, der 90 Kompositionen mit 40 angegebenen Namen der Komponisten enthält. Der Verf. bespricht sie und veröffentlicht sie mit 13 Sätzen anderer Komponisten im Anhang. Leider handelt es sich nicht um eine wissenschaftlich korrekte Wiedergabe, sondern um eine Bearbeitung mit Tempovorzeichen, Dynamik und fortwährendem Taktwechsel (wie sie Leichtenritt und Riemann vor 40 Jahren versucht haben). Zwar gibt der Takt Probleme auf. Der Verf. versichert zweimal (S. 81 und 111), daß die originalen Stimmbücher der dreistimmigen Sätze keine Taktstriche haben! Hält er das für merkwürdig? Akzidentien will er keine gesetzt haben, doch glaube ich nicht an das folgende:



Ein so alterierter Sekundakkord kommt sonst nicht vor. Das *b* in XVII, im Sopr. II im 2. Takt, S. 142 ist falsch, eventuell ein Druckfehler im Original!

Die Beschreibungen der Kompositionen gehen von der unrichtigen Voraussetzung aus, daß polyphone Musik keinen Ausdruck habe, sondern der homophone Stil allein diesen ermögliche. Die Sätze gehören zum Stil der weltlichen Canzonette, welche die Nachfolge der Villanesca (Villanella) alla napoletana angetreten hat, indem sie die Technik des Madrigals mit dieser verknüpft, den Satz lockert und verfeinert, aber selbst noch mit den älteren Quintenparallelen spielt. Es ist nicht einzusehen, wieso z. B. die Sätze von Isorelli (X) die „neuen Tendenzen“ vertreten sollen. Der erste dieser Sätze beginnt mit und enthält Quintenparallelen, der dritte ist ein motettisch-imitatorischer Satz. Natürlich sind die Gesetze der Kirchentonarten nicht mehr voll gültig (sie waren es eigentlich nie, denn die Kirchentonarten sind, streng genommen, nur im einstimmigen Gesang möglich, und die Cameraten haben nicht so unrecht, wenn sie im Sinne von Plato von einer Mischung der Tonarten im mehrstimmigen Satz sprechen). Auch modulieren die Sätze und benützen an Schlüssen der Halbsätze Dominanten usw. Doch ist der kirchentonartige Charakter keineswegs verschwunden. Der Stil dieser geistli-

chen Canzonetten kommt dem Musizieren der Liebhaber entgegen, wie er in den Sammlungen und Kompositionen von Quagliati und Simone Verovio vertreten ist: zwei Oberstimmen und Baß, der auch gespielt werden kann. Die Sätze des Ancina sind ausdrucksvoll und hübsch, auch sicher in der Technik. Mehr läßt sich nicht sagen. Irgendeine Bedeutung kommt ihnen nicht zu. Interesse verdient Ancina nur vom kirchengeschichtlichen Standpunkt aus.

Hans Engel, Marburg

Heinrich Kätzel: Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert, dargestellt am Beispiel der Stadt Hof. (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. Heft 9). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957. 146 S.

Die aus einer Erlanger Dissertation von 1951 hervorgegangene Arbeit lenkt zum ersten Male seit Christian Geyers Untersuchungen über die Hofer Gesangbücher (1898) die Aufmerksamkeit auf eine Stadt, deren Rolle in der deutschen, speziell mitteldeutsch-protestantischen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts schon durch Namen wie Caspar Löner, Nicolaus Medler, Heinrich Faber und Nicolaus Decius als untersuchenswert ausgewiesen ist. Obwohl der überwiegende Teil der Quellen verloren ist, gelingt es dem Verf., ein lebendiges, umfassendes und an wertvollen Details reiches Bild des geistlichen, schulischen und bürgerlichen Musiklebens in einem wirtschaftlich und kulturell blühenden, bürgerlich-humanistisch-protestantisch geprägten Gemeinwesen im Spannungsfeld der geistigen Zentren Wittenberg, Leipzig und Nürnberg zu zeichnen.

Unschätzbare Hilfe leisten dabei für die vorreformatorische Zeit die Kirchenordnung Johann Linthners (1479), für das Reformationsjahrhundert die Chronik und die liturgischen Schriften des Magisters Enoch Widmann. Für das 15. Jahrhundert ergeben sich, abgesehen von einem in der Abschrift Widmanns erhaltenen Gradual-Sommerteil, auf den der Verf. leider nicht näher eingeht, hübsche Belege für den vorreformatorischen deutschen Gemeindegang und besonders anschauliche Schilderungen vorchristlicher, christlich umgedeuteter Volksbräuche, wie wir sie auch anderweitig kennen (vgl. etwa Max Herold, *Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten*, Gütersloh 1890, S. 59 f.). Die Hauptdokumente aus dem 16. Jahrhundert

(Kirchenordnung und Gesangbuch von Löner und Medler 1529, Hofer Gesangbuch 1561) sind verloren, jedoch liegen Neuschöpfungen (deren Verhältnis zu den Vorbildern freilich nicht mehr abzuschätzen ist) in Widmanns Ordo (1592; expressis verbis als Bollwerk gegen den einsetzenden Verfall der liturgischen Formen gedacht), den bekannten späteren Drucken (vgl. die oben genannte Arbeit Geyers und das *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*) und zwei weiteren bisher nicht untersuchten handschriftlichen Quellen (einem Gesangbuch und einem Vesperale-Fragment 1561) vor. Danach scheint die Hofer Liturgie ganz zum konservativsten Zweig der Nürnberger Quellengruppe zu gehören.

Für jeden Sonn- und Festtag ist eine Vigil vorgesehen, Marien- und Apostelfeste werden (bis in das 18. Jahrhundert hinein) weitergefeiert, und die lateinische Sprache nimmt einen sehr breiten Raum ein. Wichtig ist ferner das ausführlich mitgeteilte Figural-Repertoire für das ganze Kirchenjahr (der Verf. teilt diese Liste dankenswerterweise ungekürzt mit), das einerseits die Macht der konservativen protestantischen Tradition (Werke von Josquin, Isaac, Senfl u. a., auch die Pseudo-Obrecht-Passion fehlt nicht), andererseits aber eine nicht selbstverständliche Aufgeschlossenheit gegenüber den „moderni“ (vor allem Lasso und Victoria) augenfällig demonstriert. Die lateinische Motette herrscht hier fast absolut. Die Quellen dieses Repertoires scheinen für die ältere Schicht Wittenberger, für die jüngere vor allem die gängigen Nürnberger Drucke der Zeit (Lindners Sammelwerke werden genannt) gewesen zu sein, doch bringt auch einmal ein heimkehrender Bürger der Stadt aus dem hohen Norden Eccards *Geistliche Lieder* (1597) mit und verehrt sie „zur schulen“ (S. 49). Auführungspraktisch bemerkenswert ist der dreifach chorisches alternierende Choralvortrag, zu dem auch der Chor der „Maidleinschule“ herangezogen wird.

Die weltliche Musikpflege kulminiert in Enoch Widmanns Gründung eines collegium musicum (1586), das offenbar an Nürnberger Vorbildern orientiert ist (vgl. hierzu neuerdings Uwe Martin, *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Ledners Strophenliedern*, Diss. Göttingen 1957, masch.-schriftl.; eine größere Arbeit desselben Verf. über die bürgerlichen Musikgesellschaften des 16. Jahrhunderts ist in Vorbereitung). Leider haben sich über das Repertoire der

Gesellschaft keine Nachrichten erhalten; neben der dominierenden Vokalmusik scheint auch Instrumentalmusik gepflegt worden zu sein.

Der Musikunterricht am berühmten Hofer Gymnasium stand auf ungewöhnlich hoher Stufe. Zeitweilig wurde den oberen Klassen, über den elementaren Lehrstoff der üblichen Schultraktate weit hinaus, eine gewisse Kenntnis der Kompositionslehre nach einer teilweise noch erhaltenen Hs. von Heinrich Fabers *Musica practica et poetica* (und analog hierzu ein ungewöhnlich detailliertes theologisches Wissen) vermittelt. Auch an den bescheideneren Bildungsinstituten, der deutschen Lorenzschule und der „Maidleinschule“, wurde wenigstens ein guter Gesangunterricht erteilt, damit die Schüler in der Kantorei mitwirken konnten. Orgelbau und musikalische Tätigkeit der Stadtpfeiferei, dazu eine Fülle nicht ungewöhnlicher, aber reizvoller und lebendiger Einzelheiten aus dem übrigen geistlichen und bürgerlichen Musikleben runden das Bild einer musikalisch offenbar recht aktiven Gemeinde ab.

Der Verf. hat durch seine quellenkundlich sorgfältig fundierte Arbeit zwei der zentralen Thesen Schünemanns (*Geschichte der deutschen Schulmusik*) — daß nur ein sehr kleiner Teil des Volkes in der Musik unterwiesen worden sei und daß der protestantische Konservatismus eine stetige Erneuerung und Verjüngung des musikalischen Repertoires verhindert habe — wenigstens für die Stadt Hof entkräften können. Ob darüber hinaus diese Stadt wirklich als „typisch für ein städtisches Gemeinwesen im Jahrhundert vor dem Dreißigjährigen Krieg gelten darf“ (S. 5), ist freilich eine andere Frage, die nur durch umfassende Vergleiche zu beantworten wäre. Der Verf. hat solche Vergleiche nicht durchgeführt (insofern erfüllt das Werk nicht ganz den Anspruch seines Titels), was indessen aus der ursprünglichen Anlage der Arbeit als Dissertation erklärlich und mit der Lückenhaftigkeit der Quellen und der verstreuten lokal- und kirchengeschichtlichen Vorarbeiten entschuldbar ist. Vieles, was nicht behandelt oder nur angedeutet wird, hätte man sich gleichwohl ausführlicher dargestellt gewünscht: so das Verhältnis der Hofer Kirchenordnungen zu benachbarten Liturgien, vor allem Nürnbergs und Sachsens, und zu den kodifizierenden und systematisierenden Hauptordnungen in Nord und Süd (Bugenhagen, Brenz, auch Butzer?); die mutmaßliche Herkunft des Figural-Re-

pertoires; das genaue Verhältnis des handschriftlichen Liederbuchs und des Vesperbuch-Fragments zu den späteren Hofer Drucken einerseits und zu eventuellen Vorbildern andererseits; das Verhältnis des gymnasialen Musikunterrichts zu dem anderer Lateinschulen; das Verhältnis des Hofer Collegium musicum zu den älteren Musikgesellschaften.

Einige kleinere Anmerkungen: S. 36 Anm. 36 Nr. 21: lies „flos“ (nicht „fleo“). S. 38: „Es wird schier (nicht „hier“) der letzte Tag herkommen“. S. 51: Die dreifache Aufteilung des Chores wird kaum mit dem Streben nach klanglicher Abwechslung zu erklären sein — das würde eine ästhetische Haltung gegenüber dem Choral und der musikalischen Seite des Gottesdienstes voraussetzen, die in dieser Form doch wohl unwahrscheinlich ist. Eher dürfte der Wunsch entscheidend gewesen sein, die Liturgie feierlicher zu gestalten und Gott in möglichst reicher und vielfältiger Form zu dienen — auch dies ein traditionsgebundener Zug einer allgemein sehr traditionsgebundenen Kirchenordnung. S. 68: ein Cymbalum ist nicht „eine Art Becken“, sondern ein kleines Glockenspiel (cymbala) oder eine kleine Glocke.

Trotz solcher Anmerkungen bleibt es das Verdienst des Verf., eine zuverlässige Grundlage für weitere Spezialstudien gelegt und das lebendige Gesamtbild eines besonders reichen und umfassenden städtischen Musiklebens im Bereich und im Zeitalter der Reformation entworfen zu haben.

Ludwig Finscher, Göttingen

Reinhold Sietz: Henry Purcell, Zeit — Leben — Werk. Leipzig 1955, VEB Breitkopf & Härtel. 236 S.

Von allen Zweigen der Musikgeschichtsschreibung ist die Biographik am stärksten national begrenzt. Wenn sich aber deutsche Forscher ihre Helden doch jenseits der (Sprach-) Grenzen suchten, so wandten sie ihren Blick zumeist nach Süden. So konnte es geschehen, daß der Großmeister der englischen Musik vom Ende des 17. Jahrhunderts, dem Händel in vielen Werken so stark verpflichtet ist, Henry Purcell, beinahe bis zu seinem 300. Geburtstag warten mußte, ehe er eine ausführliche Biographie in deutscher Sprache erhielt.

Es war ein guter Gedanke von Reinhold Sietz, diese fühlbare Lücke in der deutschen musikwissenschaftlichen Literatur mit sei-

nem Buch schließen zu wollen, und sein Vorhaben ist ihm glänzend gelungen. Abgesehen von Erwähnungen des englischen Meisters in allgemeinen Musikgeschichten und Darstellungen einzelner Gattungen, bestand die Purcell-Literatur in deutscher Sprache bisher nur aus einigen wenigen Abhandlungen (meist Dissertationen) über Einzelprobleme (zu ergänzen wäre zum Literaturverzeichnis der vorliegenden Schrift noch: Stella Favre-Lingorow, *Der Instrumentalstil von H. Purcell*, Bern 1950). Dafür konnte sich der Verf. auf ein reichhaltiges englisches Schrifttum stützen; in der Vorrede hebt er vor allem die grundlegend wichtige Biographie von J. A. Westrup hervor, der er „in vielen Einzelheiten verpflichtet“ sei.

S. kam es in seinem Werk nicht auf neue Quellenstudien an. Er gründet seine Darstellung von Purcells Leben auf die Literatur, vor allem auf die Ergebnisse Westrups, die von Purcells Werken in erster Linie auf diese selbst, wie sie in den 26 Bänden der Purcell-Gesamtausgabe und der Novello-Ausgabe der Kirchenmusik vorliegen (inzwischen, 1957, ist ein verschiedene Oden und Kantaten enthaltender 27. Band der Gesamtausgabe herausgekommen), und strebt danach, auf Grund dieser Fakten den deutschen Lesern, Fachleuten wie Liebhabern, ein möglichst lebensvolles Bild des Meisters und seines Schaffens in seiner Zeit zu geben.

Die Schilderung des Lebens nimmt dabei einen verhältnismäßig geringen Raum ein, da darüber nur wenig bekannt ist. In diesem Kapitel ersetzt S. aber geschickt den Mangel an Mitteilungen über Purcell selbst durch eine lebendige, auf die verschiedensten zeitgenössischen Berichte gestützte Beschreibung der Umwelt. Er behandelt eingehend Purcells Lehrer und Kollegen, die Dienstvorschriften der Institutionen, denen der Meister angehörte, das höfische, kirchliche und öffentliche Musikleben sowie die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit, so daß das Leben des Meisters trotz des spärlichen Flusses direkter Nachrichten darüber in diesem Spiegel doch anschaulich hervortritt.

Die durch viele Beispiele erläuterte, für alle Gattungen gleich eingehende Werkbetrachtung bringt eine Fülle treffender Einzelhinweise. Von den kirchenmusikalischen Werken werden z. B. rund drei Fünftel wegen irgendwelcher bemerkenswerter Eigenschaf-

ten (besonders eindringlicher Textausdeutung, hervorragend durchsichtigen Satzes, satztechnischer oder klanglicher Feinheiten usw.) gesondert angeführt, die Oden und Kantaten alle der Reihe nach, je nach ihrer Bedeutung kürzer oder länger, besprochen. Das ist für den Spezialisten, der das Buch mit der Gesamtausgabe neben sich durchstudiert, außerordentlich instruktiv, birgt aber die Gefahr in sich, daß der nicht so ausgerüstete Leser nur „Teile in der Hand behält“. Man vermißt hier eine (gerade für das Verständnis des Meisters, der von der Sprache Schützens zu der Händels überleitet, besonders wesentliche) Zusammenfassung des Allzuvielen unter wenige große, aus der Chronologie oder dem musikalischen Stil, dem Ausdruckswillen oder dem Inhalt oder woher immer gewonnenen Gesichtspunkte, so wie sich das für die Gebiete der Orchester- und Kammermusik durch die Gliederung in Ouvertüren und Tänze, Fancies und Triosonaten von selbst ergibt. (Zu den *In Nomines* wäre zu bemerken, daß die Herkunft des *cantus firmus* 1949 durch die Arbeiten von G. Reese und mehreren englischen Forschern geklärt wurde.)

Bei den großen dramatischen Werken ist eine Einzeluntersuchung selbstverständlich am Platze und erweist sich als sehr fruchtbar. Die zusammenfassende Formbetrachtung am Ende dieses Kapitels erfüllt einen Teil der oben geäußerten Wünsche. Besonders wichtig schiene es mir aber bei den Schauspielmusiken, abschließend einen Überblick über die Art der Szenen zu geben, die Purcell in Musik taucht. Gewiß stimmen diese Szenentypen weitgehend mit denen überein, die St. Evremond in seinen vom Verf. (S. 98) zitierten Ausführungen angibt, aber dazu kommt in der englischen Praxis und so auch bei Purcell eben doch noch das weite Reich des Wunderbaren mit seinen Hexen-, Geister-, Elfen- und Beschwörungsszenen, dessen musikalische Einkleidung, neben der von sakralen Szenen aller Art, gerade so überaus charakteristisch für die Rolle ist, die der Musik auf der englischen Bühne zugeordnet war. Diese Kunst ist für den Engländer nicht, wie für den Italiener, Sprache des realen Lebens, der realen Leidenschaften und individuellen Empfindungen, sondern vorwiegend „*a message from another world*“ (Dent). Als solche steht sie grundsätzlich an der Peripherie der Dramen und dringt von dort aus verschie-

den weit in die Handlung vor, doch bezeichnenderweise nie bis in die Rollen der Hauptpersonen. So betrachtet scheint mir die Übernahme der Bezeichnung „*Halboper*“ aus der englischen Literatur („*semi-opera*“) nicht sehr glücklich, denn ein Drama, in dem die Musik gerade am Kern des Geschehens keinen Anteil hat, bleibt auch bei stärkster musikalischer Ausschmückung eben doch immer ein Schauspiel und wird nicht zur Oper. Aus diesem Grunde möchte Ref. auch dem Verf. beipflichten, wenn er bezweifelt, daß Purcell, wäre er nicht so früh gestorben, eine nationale Oper geschaffen hätte, aber nicht, weil ihm „*die rücksichtslos alles auf sich konzentrierende Herrschergewalt Lullys*“ fehlte, sondern weil er als Engländer trotz seiner dramatischen Begabung gar nicht das Bedürfnis nach einer engeren Verbindung von Musik und Drama empfand — das Verhältnis von 53 Schauspielmusiken (einschließlich der sog. „Halboperen“) gegen eine vollgültige Oper zeigt dies aufs deutlichste.

In einem letzten Kapitel ordnet der Verf. Purcell in die einheimischen und fremdländischen musikalischen Strömungen seiner Zeit ein und charakterisiert ihn treffend als typischen Vertreter der ganz auf die Praxis gerichteten, fest im Herkommen wurzelnden und doch nicht reaktionär eingestellten Musikanschauung seiner Heimat. Mit den Einflüssen der französischen und den immer stärker anbrandenden der italienischen Musik setzt er sich souverän auseinander, ohne sich je an sie zu verlieren. Sicherlich hat Frankreich „*nur Form und Geist seiner Orchestermusik und der Tänze*“ beeinflusst; andererseits folgt seine Vokalmusik weitgehend dem italienischen Vorbild, und trotzdem hat er, ähnlich wie seine Altersgenossen in Deutschland, durch bestimmte Stileigentümlichkeiten wie z. B. die sehr sorgfältige Textbehandlung, die aus der englischen Vokalmusik stammende rhythmische, melodische und harmonische Vielfalt auch schon einfach liedhafter Gesänge, die Vorliebe für ostinate Bässe, für polyphonen oder wenigstens scheinpolyphonen Satz und für eine kühne, Altes und Neues vereinigende Harmonik, sein Gesicht, das Gesicht eines großen englischen Komponisten, gewahrt.

S. stellt das alles auf Grund profunder Kenntnisse vom Schaffen des Meisters anschaulich dar; seine warme innere Anteilnahme am Stoff ist stets zu spüren, doch

artet sie nie in kritiklose Heldenverehrung aus. Überflüssig scheinen Ref. lediglich die zahlreichen Hinweise auf Anklänge an Werke des 18. und 19. Jahrhunderts (von Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Johann Strauß (!), Brahms) — im Zusammenhang mit der Musik einer so viel älteren Epoche eine ziemlich fruchtlose Reminiszenzenjägeri! Sehr begrüßenswert ist das ausführliche Werkverzeichnis, hingegen vermißt man ein einigermaßen zuverlässiges Verzeichnis von Neuausgaben. Die drei Titel, die sich der Gesamtausgabe und der Novello-Ausgabe auf S. 213 anschließen, lassen sich schon an Hand eines Lexikons leicht auf etwa das Dreifache erweitern; erwähnt seien aus der Fülle der fehlenden Veröffentlichungen an älteren nur die *Fünf geistlichen Chöre* in Chorwerk 17, 1932, an neueren die Spielmusik zum *Sommernachtstraum* I und II in Hortus musicus 50 und 58, 1951.

Durch acht Abbildungen, darunter zwei Bilder des Meisters selbst, ein Faksimile und drei Illustrationen von der Krönung Jakobs II., werden die Ausführungen des Verf. anschaulich ergänzt.

Anna Amalie Abert, Kiel

Reginald Nettel: *The Orchestra in England. A Social History.* Jonathan Cape. London 1956. 272 S.

Die vorliegende dritte, revidierte Ausgabe des trefflichen Buches enthält eine lebendige Darstellung der Entwicklung der Orchestermusik in England. Die ersten Anfänge des instrumentalen Zusammenspiels lagen in den *Consorts*, Vereinigungen von Laien und Berufsmusikern, die *whole* genannt wurden, wenn die Instrumente einer Familie angehörten, *broken*, wenn die Besetzung gemischt war. Mit einer Annonce von Banister in der London Gazette 1672 begann die Zulassung von Hörern gegen Entgelt, während die Liebhaber private Konzerte veranstalteten. Ein wiedergegebener Plan eines Konzertsaales aus Thomas Mace *Musick's Monument* setzt das Orchester in den Mittelpunkt, eine Idee, die heute wieder aufgegriffen wird. Barockorchester unter Purcell, etwa in der Musik zum Geburtstag der Königin Mary, deren Verse besprochen werden, kennen nun Flöten, Oboen, Trompeten, Pauken, Streicher und Cembalo. Mißverständlich ist es, „*hautboy*“ als den englischen Namen, Oboe als den italienischen

des Instruments zu erklären, denn „*hautboy*“ ist die ursprünglich französische Form. Das Wort „Barock“, meint der Verf. wäre vielleicht unglücklich, Dryden gebrauche das gute englische Wort „*heroic*“. Händels *Concerti grossi* werden nicht nur im historischen Zusammenhang erwähnt, sondern auch analysiert und besprochen, was etwas aus dem Rahmen fällt! Dabei werden die Händelschen Konzerte ausdrücklich empfohlen, denn sie stünden heute hinter Bachs Konzerten zurück, sie würden besprochen, weil sie noch nicht so gut bekannt seien wie die Bachschen — eine bemerkenswerte Feststellung im Lande der Händeltradition! Nach Händel treten englische Komponisten mit Werken hervor, von denen der Verf. Boyce und seine Symphonien erwähnt.

Das Konzertleben wurde gefördert durch J. Chr. Bach und Abel. Bach wird als hervorragender Lehrer erwähnt, der England huldigte, als er „*God save the king*“ und das schottische Lied „*The Yellow-haired Laddie*“ in seinen Konzerten als Themen verarbeitete. Haydns Besuche in London, der zunächst vom Orchester Salomons leiseres Spiel verlangte, das Händelfest von 1784 mit 525 Mitwirkenden und die Gründung der *Philharmonic Society* in London 1813 werden geschildert. Aus den Satzungen der Gesellschaft ist die Bestimmung hervorzuheben, daß im Orchester, dem nur Berufsmusiker angehörten, keine Ränge unterschieden werden sollten und deshalb die Spieler vom Leiter des Abends ihren Sitz zugewiesen erhielten. Beethoven hatte enge Beziehungen zu der Gesellschaft, ihr ist die „*Neunte*“ als Eigentum auf Bestellung übergeben worden, und für sie hatte Beethoven, nach dem Brief an Moscheles vom 18. (nicht 14! S. 115) März 1827, „*eine ganze skizzierte Symphonie*“ in seinem Pult liegen — nicht aber auf dem Tisch und nicht „*a symphonie fully sketched*“ — sondern „*a whole symphony sketched!*“ (116). „*Promenade Concerts à la Musard*“, bei denen Ouvertüren mit Quadrillen und Bläusersoli abwechselten, wurden 1838 von Unternehmern gegründet. Der Franzose Jullien hat dann seit 1840, außer mit seinen Quadrillen, mit Beethoven-Konzerten Erfolg.

Der fast militärische Erzieher der Orchester wurde in London Michael Costa. Sein Orchester hatte 15, 14, 10, 9, 9 Streicher, doppelte Holzbläser usw. Sein erstes Konzert 1846 war ein Triumph, nie waren im

Lande große Symphonien und Ouvertüren so „wunderbar“ ausgeführt worden. Wagners sechs Konzerte 1855 fanden erst Widerstand. *Musical World* schrieb: „Wir halten Wagner für überhaupt keinen Musiker. Schau dir Lohengrin an, noch das beste Stück; es ist Gift, starkes Gift . . .“ und *Sunday Times* erklärte: „Wagner ist ein verwegener Charlatan — der gewöhnlichste Balladenschreiber würde ihn in der Erfindung einer Molodie beschämen, und kein Engländer, der mehr als ein Jahr Harmonie gelernt hat, würde sich finden, ohne Gehör und Erziehung so gemeine Dinge zu schreiben.“ Allerdings wurde das Vorurteil bald korrigiert: „Anstatt seine Musik dunkel, unverständlich und gesucht, ungleich allem, was zuvor gehört wurde, zu finden, entdeckten die Hörer, daß sie klar, einfach, melodios und durchaus nicht hart zu spielen und zu verstehen war.“ (*Illustrated London News*). Dagegen schrieb Chorley: „Die Tannhäuserouvertüre ist eines der seltsamsten Stücke von Flickwerk, das durch Selbsttäuschung für eine vollständige und bedeutende Schöpfung gilt. Die Instrumentation ist unausgeglich, wirkungslos, dünn und geräuschvoll (1).“

Bedeutender Organisator war Charles Hallé (nebenbei gesagt: ein Deutscher, Karl Halle, aus Hagen!). Im August 1848 hat Chopin in Manchester gespielt und ist wenig verstanden worden. Das entsprach dem Geschmack der Stadt. Hallé übernahm die *Gentlemen's*-Konzerte, reorganisierte sie, ebenso die Chöre; die Ausstellung 1856 verhalf ihm zu Mitteln für seine Pläne; nachher wurde das Orchester entlassen. Hallé und Freunde aber organisierten 30 Konzerte, die vollen Erfolg brachten. In London verlangte der Tod von Bennet 1875 eine Neubesetzung des Direktorpostens der Philharmonischen Gesellschaft. Hans Richter war der große Dirigent, der nun das englische Musikleben befruchtete. Die Wagner-Festspiele 1855, Wagner, Richter und Edward Dannreuther dirigierten, die Konzerte unter Richter seit 1879, die Aufführung der *Meistersinger* und des *Tristan* 1882 und 1884 waren Marksteine der Entwicklung. Ein englischer Trompeter gab 1899 eine begeisterte Schilderung vom Dirigenten Richter: „Natürlich schlägt er Takt mit dem Taktstock und er schlägt unmißverständlich; doch hier liegt nicht seine Stärke — sie liegt in seinem Auge und seiner linken Hand! Was für eine wunder-

voll ausdrucksvolle Hand!“ — Daß Richter im Konzert abklopfen mußte, weil er in der *Akademischen Festouvertüre* von Brahms zwei Takte zu früh Allabreve zu schlagen begonnen, zeigt, daß wir noch in den Anfängen der Dirigiervirtuosität stehen: heute wäre das auf dem Podium unmöglich. Richter wurde 1899 in Manchester der Nachfolger von Hallé, nach dessen Tod.

Volkstümliche Konzerte mit einer Blaskapelle wurden unter Godfrey in Bournemouth erfolgreich. 1894 wurde Godfrey dort Direktor des ersten städtischen Orchesters in England. Bantock, sein Nachfolger, führte Nachmittagskonzerte mit ernster Musik ein; Tänze wurden abends verlangt. Bemerkenswert sind Programme mit erzieherischer Absicht für Studenten und Schüler wie die „Entwicklung der Ouvertüre“ oder „des Balletts“; soweit hatte Godfrey die Stadt erzogen. Mit Henry Wood kam zum erstenmal ein Engländer zur Direktion eines großen Orchesters: der *Queen's Hall Promenade Concerts*. Wir erfahren über die Stimmung der Orchester, daß Wood den Kamerton mit 438 Schwingungen einführte, während er unter Händel 422,5, in der Philharmonischen Gesellschaft 1814 423,7, am höchsten im *Imperial Institut* in der „*Strauss Band*“ 1897 mit 457,2 war, und daß Costa mit 452,5 nicht viel niedriger stimmte. Wood war ein unermüdlicher Probierer, der jede Stimme des Materials selbst korrigierte. 50 Jahre leitete er die Promenadenkonzerte, daneben dirigierte er zeitweise die Orchester in Manchester und Liverpool und gab Konzerte in vielen Provinzstädten. 1904 wurde das *London Symphony Orchestra* gegründet, das zuerst Richter leitete; viele große Dirigenten (Nikisch, Steinbach, Colonne) folgten.

Erst allmählich kamen englische Komponisten zur Aufführung, Elgar 1909 mit der *Symphonie in A*, die Philharmonie brachte 1910 sein Violinkonzert. Eine interessante graphische Darstellung (S. 218) zeigt das Hervortreten englischer Komponisten, das Zurückgehen deutscher Werke: 1833 steht es 130 : 40 für Deutschland, 1912 2 : 32. Thomas Beecham gründete 1909 sein eigenes, das Beecham Orchester. Manchester, Bournemouth und Schottland hatten Orchester, andere große Städte nicht: Birmingham bekam danach sein *City Orchestra*. Sechs Konzerte wurden nachmittags für Schulkinder gegeben.

In Liverpool war Adrian Boult mit Konzerten 1914–1915 erfolgreich, während das *British Symphony Orchestra* aus Spielern, die vom Heeresdienst befreit waren, gebildet wurde. Daneben gab es nun das *London Symphony Orchestra* und das *New Symphony Orchestra*, damals *Royal Albert Hall Orchestra* genannt, das *Royal Opera Orchestra* und *Royal Philharmonic Orchestra*, 1924 noch ein *British Woman's Symphony Orchestra*. Das Interesse für Orchestermusik war, wie überall auf der Welt, im Wachsen. Der Eindruck, den das Berliner Philharmonische Orchester 1927 in London gemacht hatte, war so bedeutend, daß das *London Symphony Orchestra* Mengelberg holte, um den Stil des Orchesters zu verbessern. Die Gründung der *British Broadcasting Corporation* (BBC) gab dann die Möglichkeit, ein Orchester von 119 Mann — teilbar in vier weitere Orchestergruppen — zu schaffen, das Boult leitete. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde 1947 dieses Orchester reorganisiert. Queen's Hall wurde 1941 durch eine Bombe zerstört, so daß die Promenadenkonzerte in die Royal Albert Hall übersiedeln mußten, die 8000 Plätze gegenüber dem alten Saal mit 2492 Plätzen bot und die dann auch besetzt war!

Zu den musikalischen Organisationen Englands zählt auch der *Carnegie United Kingdom Trust* (1914), der den Druck von Kompositionen unterstützt. Das Hallé- und das Liverpool-Orchester wurden 1943, das *Birmingham Orchestra* 1944, das *Bournemouth Municipal Orchestra* 1946 mit voller Spielzeit für die Spieler organisiert. Ein Opernorchester fehlt. Auch das Orchester der *Carl Rosa Opera Company* oder *Sadler's Wells* erfüllen solche Aufgaben nicht ganz. An Covent Garden wurde Karl Rankl 1947 als Oberleiter angestellt. Das *Philharmonia Orchestra*, gegründet von Walter Legge, arbeitet für die *Grammophon Company*. Der Gründer ist gegen einen ständigen Dirigenten: das Orchester soll „Stil“ haben, aber nicht „einen Stil“, so daß abwechselnd berühmte Dirigenten das Orchester leiten. Kleinere Orchester, die Mozart und Barockmusik pflegen, sind von Boyd Neel und Karl Haas ins Leben gerufen worden. Ein modernes Konzertgebäude stellt die *Royal Festival Hall* (1951) dar.

So ist das englische Musikleben durch die gewaltige Entwicklung der Orchester gekennzeichnet. Statt der Haus- und Kammer-

musik der früheren Jahrhunderte sind die Riesenkonzertsäle mit den modernen Symphonieorchestern die Pflegestätten der Musik für eine Menschheit geworden, die in Großstädten massiert ist. Was die letzten 180 Jahre an Musik geschaffen haben, wird jetzt den Massen dargeboten: vielleicht ist das Schaffen von einer Periode der Organisation und Interpretation abgelöst. Das verdienstvolle Büchlein zeigt diesen Prozeß in England mit guter Quellenbenützung und in lebendiger Darstellung auf.

Hans Engel, Marburg

Oskar Söhngen: *Wiedergewonnene Mitte? Die Rolle der Kirchenmusik in der modernen Musik*. Verlag Carl Merseburger, Berlin 1956. 24. S.

So klein der Umfang, so groß und grundsätzlich sind die Fragen dieser Schrift, die sich mit der Stilwende in der zeitgenössischen Musik beschäftigt, um den bedeutenden Anteil zu zeigen und zu erklären, den die Kirchenmusik beider großen Konfessionen hierbei zu vermerken hat. Die zentralen Fragen, die sich da erheben: Was ist das sogenannte Christliche in der Musik? Worin besteht die oft erwähnte kultische und liturgische Bindung der neueren Musik? Sind die auffallend stark verwendeten biblischen und liturgischen Texte in der zeitgenössischen Musik als „Glaubensentscheidungen“, als ein „Bekenntnis“ zum Inhalt dieser Texte zu werten? Oder sind sie aus Gründen der literarischen, der ästhetischen Qualität gewählt? — alle diese Fragen müßten im Zusammenhang einer theologischen Grundsatzdiskussion behandelt werden, wie sie hier nicht geführt werden kann. Wir beschränken uns hier auf das kritische Überdenken der von S. behandelten musikwissenschaftlichen und musikgeschichtlichen Thesen bzw. Erscheinungen. Wir entnehmen sie den Hauptabschnitten der Schrift, wobei daran erinnert werden muß, daß alle musikalischen Probleme bei S. eng verflochten sind mit den theologisch-christlichen Fragestellungen.

S. läßt sein Interesse erkennen, in Anlehnung an Beobachtungen und Urteile Arnold Mendelssohns, festzustellen: Innerhalb der modernen Musik hat die Kirchenmusik eine elementare Erneuerung erfahren, und zwar in weit größerem Umfang, als das irgendjemand etwa um 1920 zu hoffen, geschweige denn vorauszusagen gewagt hätte. Das Aus-

scheiden der Kirche als einer öffentlichen, auch einer kulturtragenden Macht, aus der Welt und aus der Gesellschaft sieht er abgelöst durch eine gewaltige Peripetie: ein Umschwung zum Christlichen und Kirchlichen sei erfolgt, eine radikale Gegenbewegung gegen das säkulare, zum Teil auch (nach Mendelssohns Urteil) ziemlich schwache Erbe von Brahms, Pfitzner, Strauss. Vom Mehrheit der schaffenden Zeitgenossen sei der christliche Glaube wieder bewußt ergriffen worden, und zwar zufolge einer dahinter stehenden, „geistlichen Entscheidung“. S. nennt hier die Namen Strawinsky, Honegger, Françaix, Martin, Messiaen, Schönberg, Krenek, Fortner, Burkhard, Driessler, Hindemith. (Die Namen der spezifischen Kirchenmusiker brauchen wir hier nicht zu wiederholen, obwohl in S.s Aufzählung zwei so bedeutende Vertreter wie David und Raphael fehlen.)

Das Zweite, woran S. liegt, ist die Beobachtung, daß die „geistliche“ Musik der Gegenwart nicht (wie im vergangenen Jahrhundert) andächtige Empfindungen oder fromme Gestimmtheit hervorrufen wolle; vielmehr verlange sie nach konkreter Gestalt (worunter in diesem Falle die Formen und Ordnungen der Kirche zu verstehen sind) und überpersönlichen Ordnungskategorien: „Glaubenstatsachen“, Liturgie, Bibel. Das gibt, sagt S., den musikalischen Werken „Anteil am Dienst der Verkündigung“ innerhalb der Kirche. Für Pepping, Micheelsen, Thomas, Distler trifft das gewiß zu. S. führt auch hier A. Mendelssohn als wichtigen, vorausweisenden Zeugen an, der ja der Meinung war, daß „die Theologen, die alt-neue Form des Kultus“ . . . schaffen müssen“. Die dritte Grundthese S.s ist, daß sich hiermit ein ganz Neues (im Grunde freilich Altes) an „Aussagewillen“ und „Aussagekraft“ der Musik vollziehe: Nicht mehr der „humanistische Edelgeist“ oder die „Offenbarungen der Musikpriester“, mögen sie nun Beethoven oder Pfitzner heißen haben. Sie alle, die in einer Linie mit der Programmmusik der Romantik gesehen werden, wollten ja geniale Individuen sein, Anwälte der sogenannten Persönlichkeitswerte, zu denen die heutigen Musiker im Gegensatz stehen, mit ihrem spontanen Verständnis für die „Bedeutungsgeladenheit“ der kultischen Bindungen und der kirchlichen Gemeinschaft.

Dieser Gedanke wird im IV. Abschnitt entfaltet an Hand von Werkgegenüberstellungen.

Das Ergebnis lautet: Musik, die ist, nicht „bedeutet“; Musik, die sich fernhält vom weltanschaulichen Bekenntnis, von der Illustration oder von der Herzenergießung, Musik also, die nichts anderes sein will als gerade Musik. Hier tauchen auch Erörterungen einer „neuen Tonsprache“ auf, mittels deren es möglich scheinen müßte (Abschnitt V), sogar das Textparodieverfahren heute zu erneuern, da ja der „geistliche Stil“ der Musik bei den genannten Musikern kein anderer sei und sein wolle als eben der allgemeine, der „profane, weltliche“. Um S. recht zu verstehen, muß man wissen, daß ihm an der handwerklichen Qualität der geistlichen Musik gelegen ist. Er will also nicht etwa eine schöpferische Dürftigkeit mit frommer Tonüberlagerung kompensiert sehen, wie es gelegentlich bei der „gottesdienstlichen Gebrauchsmusik“ zu beobachten war, die sich eine Schwachheit im künstlerischen Einfall glaubte leisten zu können unter dem Schutze frommer Absichten. S. gibt seiner Freude darüber Ausdruck, daß die „kultische Bindung“ der Musik einen ebenso starken Stil- wie Bedeutungswandel geschaffen habe, eine Rückkehr zum musikalischen Urelement, eine Abschüttelung aller Überfremdung, wie im Bereich der anderen Künste, so auch in der Musik. Eben darum sei es der Kirchenmusik möglich, innerhalb des „Gesamt“ der heutigen Musik, als solche wieder an Raum und Bedeutung erheblich zu gewinnen.

Wir wiederholen: Es wäre zur Gesamtschau S.s hinsichtlich des „Christlichen“ theologisch allerlei anzumerken. Ist aber nicht auch rein musikalisch nach der Tragfähigkeit der S.schen Thesen zu fragen? Was ist denn die gemeinte „Stilwende“ nun eigentlich gewesen? S. sagt es selber: Eine „Rückkehr zu den musikalischen Urelementen: die Polyphonie wurde wiederentdeckt, die Alleinherrschaft der funktionalen Harmonik überwunden und, damit eng verbunden, ein echtes Melos wiedergewonnen. Das rhythmische Element bekam mit einem Male Eigenständigkeit und Vielfalt, . . . die Vokalmusik wurde wiederentdeckt und entsprechend der Bläserklang bevorzugt. Eine neue Einheit der geistlichen und weltlichen Musik kündete sich an, und das handwerkliche Element der Musik bekam seine Ehre wieder“ (S. 19, a. a. O.).

Der fach- und sachkundige Leser wird hier gewiß zunächst zustimmen. Er wird aber



um eben dieser Zustimmung willen sich den anderen Begründungen versagen müssen: als hätte der Stil- und Bedeutungswandel der neueren Musik noch andere Quellen und Motive als eben rein musikalische. Wer die Grundsatzdiskussion der letzten dreißig Jahre kennt, wird sich erinnern, daß sogar seitens der von S. gerne zitierten kirchenmusikalischen Zeugen just nach der Gegenseite argumentiert worden ist: Die Abnützung des Tonmaterials, im Zusammenhang mit der erledigten Herrschaft der harmonisch gestützten Melodie, zusamt aller nuanzenreichen Kunst der chromatischen Pedalisierung (Reger, Strauss), habe wie von selbst nach dem absoluten, musikalischen Element rückfragen lassen, gleichsam aus einer instinktsicheren Reaktion, weil es eben in der „alten Richtung“ gar nicht mehr weitergehen konnte. Bei denjenigen, die die immerhin vorhandene Kraft und Eigenart der überwundenen Epoche selbständig in ihrem Werk noch weiterführen, sie aber stark individuell verarbeiten (wir rechnen Hindemith, Honegger, David, Raphael dazu), hat das rein künstlerische, geistig autonome Gründe. Ihrer mehrere leben ja noch. Man kann sie fragen. Und S. widerspricht sich selbst mindestens insofern, als er der Romantik und ihren mehr oder weniger begabten Abkömmlingen das fragwürdige Indienststellen der Musik zugunsten anderer Kunstgattungen („malerische Musik“) zum Vorwurf macht, gleichzeitig aber den starken christlichen, liturgischen (= theologischen) „Aussagewillen“ der neuen Musik positiv wertet. Was dem einen recht ist, ist dem anderen billig. Was dort verwehrt bleiben soll, muß hier verboten sein. Und wir wären glücklich, wenn hier die sauberen Grundunterscheidungen wieder zur Geltung kämen: Daß nämlich Gesetze der Kunst wirklich Gesetze der Kunst sind, die aus dem Element und dem geistigen Charakter eines völlig eigenständigen Seinsbereichs zu verstehen sind und nicht aus den anscheinend so naheliegenden und plausiblen Querverbindungen von Musik und Glauben, Musik und Religion, Musik und Kult. Gewiß haben in der Geschichte der Musik Verschwisterungen getrennter Bereiche stattgefunden (wobei übrigens daran zu erinnern wäre, daß auch das sogenannte „Kultische“ ein durchaus säkularer Bereich ist!), aber da Musik Kunst ist und nicht Religion, so sind Formen und Gedanken der Musik, unbeschadet des „kultischen“ oder „religiösen“

oder „orphischen“ Urgrundes aller Künste, eben künstlerischen Prinzipien und Kriterien unterworfen und keinen anderen. Daß das die Musiker selber oft nicht wissen oder nicht wissen wollen, ja, daß sie sich, zumal im engeren Bereich der Kirchenmusik, von Seiten der Theologie nur allzu gerne in sachfremde Kategorien hineinmanövrieren lassen — das ändert an der Strenge und Richtigkeit unserer Bestimmung nichts.

Wie verschieden hier, nebenbei bemerkt, die Urteile ausfallen können, und zwar gerade bei Betrachtern derselben Musik, innerhalb der gleichen wissenschaftlichen Fakultät, zeigt ein Vergleich der Aussagen S.s über Orff, Strawinsky, Fortner, Hindemith (S. 16, 23, 24 a. a. O.) mit einem Aufsatz von Adolf Köberle in dem Werk *Prisma der gegenwärtigen Musik: „Musik als Religion?“*, wo auf S. 254 f., mit Bezug auf die gleichen Komponisten, genau das Gegenteil von S.s Thesen zu lesen steht: „... das eine stellt sich doch als Gemeinsamkeit stark heraus, daß hier die Abwendung von der religiösen Weise der musikalischen Wirkung eindeutig vollzogen wird.“ „Man versteht die moderne Musik alsbald viel besser und gerechter, wenn man sie als ... nichtreligiös sein wollende Musik zu sich sprechen läßt. Sie hat es darin zweifellos weiter gebracht als die Theologie ...“

Vielleicht können sich die Theologen zunächst noch unter sich über diese nicht ganz unwesentliche Divergenz des Urteils über denselben Gegenstand unterhalten; der rein auf die musikalische Werkerkenntnis Bedachte hat jedenfalls Grund, sich aus dem wohlüberlegten, sachbedingten Verhältnis nicht abdrängen zu lassen, sofern er nicht dazu beitragen wollte, Verwirrung zu stiften in einem Bereich, der fremder Maßstäbe und Analogien so wenig bedarf als er sie duldet.

Darüber hinaus wären etliche Fragezeichen zu setzen an das, was S. vor allem von Arnold Mendelssohn glaubt übernehmen zu können. Kein Kenner und gerechter Beurteiler von Brahms wird sich das Mendelssohnsche Wort zu eigen machen: „Seine Gefangenschaft ist die im Materialismus seiner Epoche. Nirgends ein religiös-kosmischer Laut.“ Sind solche Sätze nicht eine bedauerliche Verkennung dessen, was Brahms war, wollte und doch — in nicht wenigen Werken geistlicher Musik — auch tatsächlich zur geistigen Gestalt erhob? Wir sehen noch ganz ab von der faktischen „religiösen“ Wirkung

der Werke von Brahms; aber wir würden angesichts gewisser Partien des *Deutschen Requiem*s und der geistlichen Motetten ein solches Urteil doch schon aus Gründen des guten Geschmacks unterlassen. Daß Beethoven und noch mancher andere Meister, der ohne seine Schuld im Schatten einer gewissen aufklärerisch-idealistischen Religiosität aufgewachsen ist, sein persönliches Credo in Worten seiner Zeit formuliert hat, ist nichts weiter als natürlich. Ein Werturteil hierüber kann es nicht geben, wenn wir nicht die unvoreingenommene Begegnung mit seinen kirchenmusikalischen Schöpfungen vereiteln wollen.

Jede Kunst, auch die Musik, hat eine gewisse Möglichkeit der Wahlfreiheit hinsichtlich ihres „Gegenstandes“. Wählt sie sich Texte und Themen aus dem Umkreis des Religiösen, des Kirchlichen, des Kultisch-Liturgischen, so ist das nicht Sach-, sondern Wahlverwandtschaft. Daß hier große Werke ihren Ursprung haben, wer wollte das bestreiten? Die Vermischung oder Verwechslung der je ganz eigenen Sphären ist aber der Musik noch nie gut bekommen. Der Religion auch nicht.

Manfred Mezger, Mainz

Leopold Conrad: *Musica Panhumana. Sinn und Gestaltung in der Musik. Entwurf einer intentionalen Musikästhetik.* Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin 1958. 380 S.

„Im euklidischen Fahrwasser, worin die Statik des Seins als erste Antriebskraft anerkannt wird, treibt die Musikästhetik einem unzureichenden Hafen zu“ (173). Leopold Conrad — überzeugt, daß Logik und feste Form die Musik erstarren lassen — versucht eine Ästhetik zu begründen, die dem „alogischen“, „übergegensätzlichen“, „unräumlichen“, „aperspektivischen“ Wesen der Musik gerecht wird. Die Nomenklatur ist aus den Winkeln des modernen Irrationalismus, von Bergson bis Gebser, zusammengesucht; doch nennt C. seine Ästhetik „intentional“ und versteht sie als Restauration von Einsichten des Mittelalters, die der Rationalismus der Neuzeit verschüttet habe.

Husserls Terminus „intentional“ wird von C. im Eifer der Überzeugung mißverstanden. Die Unterscheidung zwischen realem und intentionalem Gegenstand besagt, grob gesprochen, daß das „Meinen“ eines Gegen-

standes etwas anderes ist als das Urteilen über seine Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit; und Husserls Phänomenologie ist keine Legitimation des Verfahrens, zu „intendieren“, was das Gemüt zu seiner Nahrung braucht, um es dann als metaphysische Wirklichkeit auszugeben.

Die Verwirrung der Begriffe „rational“ und „intentional“ hat allerdings Methode, und auch die musikalischen Analysen sind von ihr betroffen. Daß in einer Arie von Bach der Ton *e* als Auftakt zu *a* und (drei Takte später) als Terz über *c* verschiedene Bedeutungen hat, soll als „irreal“ und „intentional“ gelten (298), beruht aber auf „harmonischer Logik“. Andererseits kann man Riemanns „harmonische Logik“ als „intentional“ charakterisieren, aber nur, wenn man den Ausdruck wie Husserl, und nicht, wenn man ihn wie C. versteht.

C.'s Methode der ästhetischen Interpretation ist sehr einfach. Bekannte Sachverhalte wie etwa, daß das arabische Makam „eine Gesamtheit tonaler und thematischer Eigenschaften in sich faßt“ (Lachmann), ohne an eine bestimmte Form gebunden zu sein, werden zitiert und mit der „intentionalen“ Terminologie übersponnen. Ästhetische Einsichten vermitteln die terminologischen Zusätze nicht. Denn man kann zwar, wenn man häßliche Metaphern nicht scheut, den Liedtypus (im Sinne Wilhelm Fischers) „räumlich“ oder „perspektivisch“ und den Fortspinnungstypus „unräumlich“ oder „aperspektivisch“ nennen; aber es ist Dilettantismus, die Metaphorik für Metaphysik zu halten. Auch ist C., der doch das „Übergegensätzliche“, will, ein Gefangener des verpönten Denkens in Antithesen. Denn er entdeckt das „alogische“ Wesen der Musik immer dort, wo die „musikalische Logik“ versagt oder zu versagen scheint. Wie aller Irrationalismus, der nicht klug genug ist, sich auf die Intuition zu berufen und das Argumentieren zu verschmähen, zehrt auch C.'s „intentionale Ästhetik“ von den Lücken der rationalen Wissenschaft.

Logik bedeutet nach C. ein „räumliches“ und „subjektives“ Denken in festen Gebilden. Sofern also ein musikalisches Thema ein festes Gebilde ist, zeugt es von „logischem“, „räumlichem“ und „subjektivem“ Denken. C. zitiert das *Eulenspiegel*motiv von Strauss und als Gegensatz ein Arienritornell von Bach, das als „subjektfrei“ und „raumungebunden“ gelten soll (85). Die Logik des Alo-

gikers folgt also dem Schema: Schnee ist weiß und kalt; also ist Papier, da weiß, auch kalt.

C., der eine „Musica panhumana“ restaurieren will, scheut sich nicht, von der (musikalischen) „Wirklichkeit“ Arnold Schönbergs zu sagen, sie sei „nicht die des Geistes“ (203), und ihr „Antihumanismus“ vorzuwerfen (102). Aus jeder Note aber, die Schönberg geschrieben hat, spricht eine Humanität, von der ein „Panhumanismus“ nichts weiß, der den Jodler als „ursprungsecht“ rühmt (252), um die moderne Musik als „volkstumsfeindlich“ zu verpönen (205).

Carl Dahlhaus, Göttingen

Heinrich Schenker: Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz. Mit einem Anhang: Figurentafeln. Herausgegeben und bearbeitet von Oswald Jonas. Universal Edition, Wien 1956. 240 und 120 S.

Man wird kaum leugnen können, daß Heinrich Schenker neben Riemann, Halm und Kurth einer der großen Musiktheoretiker der letzten Jahrzehnte gewesen ist, man wird also seine Bücher lesen müssen, obwohl sie eine schwierige und nicht selten auch verdrießliche Lektüre sind; denn nur schwer erträglich ist der Sektiererhochmut Sch.s, der „seine Zeit gekommen“ fühlt, um „das Letztmögliche darüber auszusagen, was die Musik der Großen war“ (16); dem „die Aufgabe zufiel, die hintergründige Welt in der Musik als Erster aufzudecken“ (19); der Bruckner vorwarf, es sei ihm „nicht gegeben, einen ersten Satz mittels einer Hilfskadenz zu eröffnen“ (139); der die Themenkombination in Wagners Meistersinger-Vorspiel als den „Unfug“ abtat, „gleichwertige Motive gegeneinander zu kontrapunktieren“ (97), während doch kaum zu verkennen ist, daß das Preislied-Thema in den Geigen und Celli als Hauptstimme wirkt, das Lehrbuben-Motiv als Kontrapunkt und das Meister-Thema in Tuba und Bässen als Fundament. Aber so leicht es ist, Sch.s Schwächen zu sehen, so schwierig ist es, geniale Einsicht und abstrusen Irrtum in seiner Theorie des „Ursatzes“ und der „Urlinie“ zu unterscheiden.

Sch.s Tonsatzlehre ist eine „Lehre vom Zusammenhang“ (200). Sch. zitiert Ph. E. Bach: „Man muß eine Absicht auf das ganze Stück haben“; Beethoven: „Auch in meiner Instrumentalmusik habe ich immer das Ganze vor Augen“; Brahms: „Mehr aus dem Vollen“

(197 f.). Und die Methode der Reduktion, der Zerlegung des Tonsatzes in einen „Vorder-, Mittel- und Hintergrund“ ist als Suche nach der Ursache des Zusammenhangs in der Musik zu verstehen. „Der musikalische Zusammenhang ist nur zu erreichen durch einen Ursatz im Hintergrund und dessen Verwandlungen im Mittelgrund und Vordergrund“ (31). Ein zweites Problem der Musiktheorie und -analyse, das Sch. zu lösen versucht, ist das der Verbindung und Wechselwirkung von Kontrapunkt, Harmonik, Rhythmik und Form. Der Kontrapunkt soll als das Erste, Ursprüngliche gelten (29). Der „Stimmführungszwang“ ist das Gesetz des musikalischen Zusammenhangs (69). Schon im „Ursatz“ dem „Terzzug“ e'-d'-c' über der „Baßbrechung“ c-g-c, folgt das d' als „erster Durchgang“ einem „Stimmführungszwang“ (41), und die V. Stufe, die Quinte g-d', ist nichts anderes als ein „auskomponierter Durchgang“ (103). Wie die Harmonik, so ist auch die Rhythmik aus den „Zügen“ der „Urlinie“, dem Terz-, Quint- oder Oktavzug der Oberstimme des „Ursatzes“ abzuleiten, denn „die Notwendigkeit, zwischen den Tönen der Züge, deren Zahl verschieden sein kann, drei, fünf oder acht, einen Ausgleich zu schaffen, führt zum erstenmal zu einem musikeigenen Rhythmus. Die Wurzel des musikalischen Rhythmus liegt also im Kontrapunkt“ (65). Im einzelnen ist manches fragwürdig. Daß in einem Walzer von Chopin dissonante Akkorde auf die „betonten guten Takte“ fallen, ist nach Sch. ein Analogon zur Synkopensonanz des „strengen Satzes“ und bedeutet einen „Sieg der absoluten Metrik“, dem auch der Vortrag, durch Betonung der Dissonanz, gerecht werden müsse (184 f.). Doch ist der Akzent auf der Dissonanz gerade das Gegenteil des Akzents auf dem schweren Takt oder Taktteil: die Dissonanz entspricht dem leichten Takt oder Taktteil, mag sie der Konsonanz folgen, wie nach Wiehmayer der leichte Takt dem schweren, oder zu ihr hinführen, wie nach Riemann der leichte Takt zum schweren. Wie die Harmonik und Rhythmik soll schließlich auch die Form durch den „Ursatz“ bestimmt sein und ihm die raison d'être verdanken. Nicht die thematisch-motivische Arbeit, sondern die „Auskomponierung eines Ursatzes“ stiftet nach Sch. den musikalischen Zusammenhang in der Durchführung eines Sonatensatzes; so „obliegt“ etwa der Durchführung des ersten Satzes der VI. Symphonie von Beethoven „einzig eine Höherlegung der

Sept“ (209), d. h.: In der Exposition werden die Stufen I–V des „Ursatzes“ ( $a'–g'$  über  $F–c$ ), in der Reprise die Stufen I–V–I ( $a'–g'–f'$  über  $F–c–F$ ) „auskomponiert“ und in der Durchführung ein „Septdurchgang“ der Mittelstimme des „Ursatzes“ ( $c'–b$  über  $c$ ) in die obere Oktave versetzt ( $b'$ ), um die Reprise der I. Stufe des „Ursatzes“, die Terz der „Urlinie“ ( $a'$ ) zu „erzwingen“.

Nach Sch.s Anspruch ist die Theorie des „Ursatzes“ oder „Hintergrundes“ (25–53) in der „Natur der Musik“ begründet — und wer das Naturgesetz der Musik erkannt hat, braucht sich um die Kontingenz der Geschichte nicht zu kümmern: Der Fehlschluß etwa, daß ohne Kontrapunkt ein „Abstimmen und Sieben der Intervalle gar nicht möglich“ sei und es also „der sogenannten exotischen Musik an einer Diatonie fehlen“ müsse (41), und der Irrtum, daß die Theoretiker des Hexachords „noch keine wirkliche Tonart, kein wirkliches System“ kannten, „da ihnen vor allem die Oktave fehlte“ (102), sind kaum aus Unkenntnis, sondern nur aus der Verachtung des Dogmatikers für die niedere Empirie zu erklären. Die Terz, Quinte und Oktave des „Ursatzes“ beruhen, als „Züge“ der „Urlinie“ wie als Zusammenklänge des „Ursatzes“ ( $e'–d'–c'$  über  $c–g–c$ ), auf der Partialtonreihe als dem Naturvorbild der Musik; der „Ursatz“ ist ein „Abbild der Obertonbeziehungen“ (42), eine „Umwandlung des vertikalen Naturklanges . . . in das Nacheinander einer horizontalen Brechung“ (39).

Ist also die Lehre vom „Hintergrund“ eine Theorie der Natur der Musik, so kann man die Lehre vom „Mittelgrund“ (57–91) als Theorie der harmonischen Stufen verstehen. Sie beruhen auf dem Kontrapunkt (69): Sch. reduziert z. B. die III. Stufe auf eine „Brechung“ der Baßquinte  $c–g$  des „Ursatzes“ durch die Terz  $e$  unter dem  $e'$  der „Urlinie“ und die IV. Stufe auf eine „Brechung“ der Baßquinte  $c–g$  durch die Quarte  $f$  unter dem  $d'$  der „Urlinie“ (63). (Zwar ist der Vorrang der II. vor der IV. Stufe in der Kadenz eine historische Tatsache, doch darf die Subdominante der funktionalen Harmonik nicht der IV. Stufe in der Kadenz gleichgesetzt und zur sekundären Stufe degradiert werden.)

In den Analysen des „Vordergrundes“ (95 bis 182), der ersten „Schicht“ unter der notierten Musik, ist über Einsicht und Irrtum nur am Einzelfall zu entscheiden. Daß Sch.

das 19taktige Hauptthema des ersten Satzes der IV. Symphonie von Brahms auf den „Terzzug“  $g–fis–e$  mit den harmonischen Stufen I–IV–V–I zurückführt (119), ist eine Reduktion, deren Schema so allgemein ist, daß es nichts besagt; daß er im ersten Satz der D-dur-Symphonie Nr. 104 von Haydn das Cis-dur T. 187 als Durchgang eines  $eis$  der Oberstimme zwischen der Quinte  $e$  von A-dur T. 119 und der Terz  $fis$  von D-dur T. 193 interpretiert (143), ist eine Absurdität aus Systemzwang. Andererseits wird man es als Paradigma einer Analyse „weiter Zusammenhänge“ gelten lassen, wenn Sch. im ersten Satz der Es-dur-Sonate op. 81a von Beethoven den Dominantseptakkord T. 87 auf den Dominantseptakkord T. 66 zurückbezieht, die scheinbare IV. Stufe T. 69 als „auskomponierte Sept“ des Dominantseptakkords erklärt und die Akkorde der Takte 69–86 auf einen chromatischen Gang von  $as'$  zu  $b$  zurückführt, d. h. als „Diminution“ der Septime versteht (107 f.).

Mit dem Prinzip, den „Vordergrund“ eines Werkes auf einen kontrapunktischen Satz im „Mittel- und Hintergrund“ zu reduzieren und die „harmonische Logik“ durch einen „Stimmführungszwang“ zu begründen, ist Sch. insofern gegen Riemann im Recht, als es sinnlos wäre, alle Akkorde als harmonische Stufen beim Wort zu nehmen — man versperrt sich die Einsicht in „längere Zusammenhänge“, wenn man nicht selbständige Stufen von bloßen „Durchgangsakkorden“ unterscheidet, die nur durch die Stimmführung motiviert sind. So kann etwa die Alteration der Durterz  $e$  zu  $es$  primär und der Baßton  $fis$ , das „Fundament“, sekundär sein (115). Daß aber das Theorem vom Vorrang der „Linie“ manchmal gilt, besagt nicht, daß es immer gilt. In der Analyse der Takte 20–24 aus dem C-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I meint Sch., in der Folge der vier Akkorde  $f–a–c–e$  /  $fis–a–c–es$  /  $f–as–c–d$  /  $f–g–h–d$  sei das  $es$  des zweiten Akkords nur Durchgang, der Grundton  $fis$  also „überhaupt nur wegen des  $es$  da“ und werde, als bloßes „Chroma“ ohne tonale Bedeutung, sofort zu  $f$  zurückgenommen (144); doch ist der zweite Akkord nicht auf den dritten, sondern als „Wechseldominante“ auf den vierten zu beziehen.

Sch.s „Ursatz“ ist eine Idee, ein Archetypus, den Sch. aber, wie Goethe die „Urpflanze“, „mit Augen sehen“ will. Und es scheint das proton pseudos seiner Theorie zu sein, daß Sch. den Zusammenhang zwischen Kontra-

punkt, Harmonik und Rhythmik von einem ersten Prinzip, dem Kontrapunkt, und einem festen Gebilde, dem „Ursatz“, ableiten will, statt ihn als Wechselwirkung und in der Geschichte begründet zu begreifen. (Der „Ursatz“, aus dem „alle Verwandlungen und Züge“ hervorgehen, ist nach Sch. eine „Einheit, die nicht Teile, also auch nicht Namen für Teile zuläßt“ [59] — Sch. kann sich ein „Ganzes“ also nicht als Wechselwirkung von Teilen, sondern nur als Entfaltung aus einem einzigen Prinzip vorstellen.) Ein Paradigma ist die Erklärung des Quintsextakkords der IV. Stufe. Nach Sch. ist die Sexte als „Urlinie-Ton“ primär, die Quinte sekundär (63); die geschichtliche Wirklichkeit aber ist reicher, als die Theorie es will. Wenn in C-dur der Quintsextakkord über *f* auf leichter Zeit vor dem Quartsextakkord über *g* steht, erscheint die Sexte *d'* als Durchgangsdissonanz: steht er dagegen auf schwerer Zeit vor dem Sekundakkord der V. Stufe oder dem Quartsextakkord über *g*, so erscheint die Quinte *c'* als Vorhaltdissonanz. Im ersten Fall ist also die Sexte eine *sixte ajoutée* und der Quartsextakkord eine Umkehrung der I. Stufe (Fundamentalschritt IV—I), im zweiten aber ist die Sexte Grundton und der Quartsextakkord ein Doppelvorhalt der V. Stufe (Fundamentalschritt II—V). Der Bedeutungsunterschied des Quintsextakkords auf leichter und schwerer Zeit — als Paradigma der Wechselwirkung von Harmonik, Stimmführung und Rhythmik — ist historisch zu erklären: Da im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts die Dissonanz auf leichter Zeit stets Durchgang (oder Wechselnote) und auf schwerer Zeit stets Vorhalt war (Synkopensdisonanz), erscheint auch im Quintsextakkord auf leichter Zeit die Sexte als Durchgang, der zur Obersekunde fortschreitet, und auf schwerer Zeit die Quinte als Vorhalt, der entweder unmittelbar (Sekundakkord der V. Stufe) oder mittelbar (Quartsextakkord als Doppelvorhalt) in die Untersekunde aufgelöst wird.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Noël Boyer: *Petite Histoire des Festivals en France*. Paris, Robert Laffont, 1955. 186 S.

Festival-Grande fête musicale! Sie sind in Europa schon im Übermaß geboten. Zu ihren Planern gehören heute nicht mehr nur die künstlerischen Leiter, sondern noch mehr die Dezernenten für Fremdenverkehr. Aus den Musikerfesten sind Rechenexempel ge-

worden . . . — Cannes 1949, *Les semaines musicales*, jede der drei Wochen dem Musiker eines anderen Landes gewidmet, seit 1949 — Monte Carlo, *Saison lyrique*, jeden Samstag eine neue Oper, Donnerstag ein Konzert — Bordeaux, im Mai, Konzerte, Oper, Kammermusik — Straßburg, Konzerte seit 1939 — Aix-en-Provence, Oper und Konzerte seit 1948 — Menton, im August, Kammermusik unter freiem Himmel — Besançon, im September Konzerte, die besten Orchester, internationale Dirigenten und Solisten — Lyon, Drama und Kammermusik — Orange, vor der römischen Mauer Oper, *Aida*, *Jeanne au bûcher* von Honegger — Vichy, seit 1952, Musik und Oper. In poetischer Sprache erzählt uns der Verf. von den Festen und ihren herrlichen Aufführungsorten, Schlössern und Natur. — Früher reisten die Virtuosen, heute reisen auch die Hörerscharen. Vielleicht erhöhen Festspiele Aufgeschlossenheit und Genuß, so daß nicht allein die Rechner auf ihre Rechnung kommen.

Hans Engel, Marburg

Hans Hickmann: *Die Gefäßtrommeln der Ägypter* — Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo, Bd. 14 (Festschrift Kees). Wiesbaden 1956, (Otto Harrassowitz) S. 76—79 und Tafeln IV und V.

Ob die in der neueren ägyptischen Volksmusik so bedeutungsvolle Gefäßtrommel Darabukkah schon in der Pharaonenzeit Vorläuferformen gehabt hat, ist Gegenstand einer Untersuchung, in der Hickmann alle Funde und Abbildungen von Gefäßtrommeln aus der ägyptischen Geschichte zusammenfaßt. Es sind jedoch nur wenige Belege, und nicht alle sind eindeutig und zuverlässig. H.s These, „daß es zu allen Zeiten der ägyptischen Musikgeschichte Gefäßtrommeln gegeben hat“, daß man sie aber in den Tempelreliefs und Grabmalereien nicht findet, weil sie nur der populären Musik dienten, dürfte danach schwer zu widerlegen, wenn auch nicht mit voller Sicherheit erwiesen sein. Fritz Bose, Berlin

Segundo Luis Moreno: *La musica de los Incas* — Rectificación a la obra intitulada „La musique des Incas et ses survivances“ por Raoul y Margarita d'Harcourt. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 1957.

Wie der Untertitel verspricht, ist das Buch von Moreno über die Musik der Inkas eine

Richtigstellung einiger grundlegender Irrtümer und Schwächen des bekannten, 1925 in Paris erschienenen Buches der beiden d'Harcourts über die Inkamusik. Diese Kritik kommt reichlich spät, so berechtigt sie auch ist. Das Buch der d'Harcourts ist heute nur noch in einigen Bibliotheken zu finden, und seine Mängel sind allzu offenkundig, als daß es noch erheblichen Schaden anrichten könnte. Aber vielleicht ist in Lateinamerika weniger bekannt, wie man in Europa darüber urteilt. E. M. v. Hornbostel würdigte es einer eingehenden Besprechung im „Anthropos“ XXII, 1927, S. 657—661 (nicht im Jahrgang XX, wie in MGG unter „Hornbostel“ und auch sonst bei Kunst zu lesen ist). Zwar fällt Hornbostels Urteil überraschend milde aus, doch bezieht es sich vorwiegend auf den ersten Teil des Buches, soweit er die Instrumente und ihre Skalen behandelt, ein Gebiet, an dem Hornbostel besonders interessiert war und worin er seine eigenen Theorien über die Instrumentalleitern der südamerikanischen Indianer bestätigt fand. Nur im letzten Abschnitt seiner Besprechung geht er auch kurz auf die von den d'Harcourts mitgeteilten Indianermelodien ein, deren musikethnologischen Wert er allerdings anzweifelt, da nur 23 von 204 Melodien aus „erster Hand“ stammen, von denen noch dazu zehn aus dem Gedächtnis notiert sind. Nur wenige Melodien sind indianisch, die meisten kreolisch.

Morenos Buch befaßt sich ausschließlich mit den Vokalmelodien der heutigen Inkanachkommen in Ecuador. Es wendet sich zunächst gegen die auch von Hornbostel gerügte Unterstellung, daß diese Melodien im Prinzip pentatonisch seien, daß die Pentatonik aus den Instrumentalleitern der andinen Hochkulturen abgeleitet sei und daß Melodien mit weniger als fünf Tönen aus pentatonischen Leiterrausschnitten aufgebaut seien. Auch die Erklärung aller Melodien mit diatonischer Skala als spanisch beeinflusste Deformation lehnt M. mit Recht ab. Jeder Kenner indianischer Melodik wird bestätigen, daß auch bei absolut unbeeinflussten Stämmen im Verbreitungsgebiet der alten Inkakultur engstufige Melodik mit Sekundenfortschreitungen keineswegs ungewöhnlich, sondern sehr verbreitet ist. Nach M. hat sich die Indianermelodik im Andengebiet aus zweitönigen Rufen über drei- und viertönige Melodien sowohl zu pentatonischen als auch zu diatonischen Groß-

skalen entwickelt, von denen heute bei den Indianern Ecuadors allein die diatonischen Dur- und Mollskalen anzutreffen sind. Ohne auf die Frage der „Entwicklung“ weiter einzugehen, kann man feststellen, daß die Indianermelodik des Andengebiets zwei Formenkreise kennt: einen großräumigen Typ mit Leitern, die aus Terzen und Quartan, z. T. auch mit Sekunden als Durchgangstönen, gebildet sind, und daneben einen kleinräumigen Typ, dessen Leiter aus Sekunden aufgebaut ist. Von diesen ist, nach meiner Kenntnis der Literatur, bei den ursprünglichen Andenhochkulturen der erste Typ allein oder vorherrschend in Gebrauch gewesen, da er sich bei den heutigen Nachkommen, soweit sie noch keiner massiven Beeinflussung durch die Stadtkultur ausgesetzt waren, noch stark bevorzugt findet, während das kleinräumige Sekundenmelos den primitiven Karai- und Waldindianerstämmen eigentümlich ist. Doch ist sowohl bei den von den d'Harcourts als auch bei den von M. mitgeteilten Melodien die Infiltration spanischer Melodik so offenkundig, daß aus diesem Material wohl keine Rückschlüsse auf die ursprünglichen Zustände vor der Conquista gezogen werden können.

Mit vollem Recht bemängelt M. die Kardinalfehler der französischen Forscher bei der Auswertung ihrer Musikbeispiele hinsichtlich der tonalen Strukturen: sie übersehen das Vorkommen nicht-pentatonischer Melodik und entwickeln ein System pentatonischer Modi, das sie auf den Schlußtönen aufbauen. So wichtig die Finalis für die tonale Struktur einer Melodie auch immer sein mag, so ist es doch mehr als fraglich, ob man sie allein als Bezugston für einen Modus wählen darf, da ja auch plagale und Terzschlüsse möglich sind und tatsächlich vorkommen. Die Zuordnung zu modalen Leitertypen könnte jedenfalls nur aus dem Gesamtverlauf der Melodien und aus ihrer Schwergewichtsverteilung geschlossen werden, nicht aber allein aus dem Schlußton. Schließlich erhebt M. noch den Vorwurf, die d'Harcourts hätten die Melodien bewußt verfälscht, um sie ihrem modalen System anzupassen, indem sie Vorzeichen gesetzt oder fortgelassen hätten, die zu einer anderen Deutung hätten führen müssen (S. 57). Er belegt diese Behauptung durch die Gegenüberstellung der von ihnen mitgeteilten Musikbeispiele mit Aufzeichnungen derselben Stücke aus eigenen Notierungen und aus

solchen einheimischer Folkloristen, die teilweise recht erhebliche Abweichungen zeigen. Allerdings ist die Variabilität mündlich überlieferter Melodien überall in der Welt so groß, daß solche Abweichungen wenig besagen. Selbst im Munde desselben Interpreten schwankt die Gestalt der Wiedergabe von Mal zu Mal. Der Anteil improvisatorischer Ausgestaltung der Überlieferung ist in nur mündlicher Tradition recht groß. Bei stärkeren Abweichungen wäre allerdings zu fragen, welcher Notierung die größere Glaubwürdigkeit zuzumessen sei, da ja auch die Wahl der Interpreten wie die Zuverlässigkeit der Niederschrift in Betracht gezogen werden muß.

Da wir an der Richtigkeit der Notierungen in beiden Fällen zu zweifeln keinen Anlaß haben, ist die Frage der Eignung der Interpreten zu prüfen. Hier allerdings meldete schon Hornbostel berechtigte Bedenken an. Die d'Harcourts haben den größten Teil ihrer Beispiele aus fremden Sammlungen übernommen, die auch keineswegs nur indianische Melodien enthielten. Eine stattliche Zahl von Beispielen kann M. als volkstümliche Kompositionen des 19. Jahrhunderts identifizieren. Von den 25 Melodien, die aus dem Munde von Volkssängern von den d'Harcourts selbst notiert sind, stammen 19 von einer Frau de Rivet, an deren Zuverlässigkeit bereits Hornbostel zweifelte. M. meint von ihr (S. 164): „... die schlechtesten Niederschriften sind die von jenen Stücken, die Senora de Rivet gesungen hat. Ich wüßte keinen triftigen Grund für diesen Mangel anzugeben, es sei denn, man gäbe die Schuld der allzufremden Umgebung, in der die Lieder gesungen wurden — nämlich Paris.“ Wie M. im Schlußwort (S. 178) erörtert, sind die d'Harcourts nie in Ecuador gewesen. Sie haben Frau de Rivet, „die nach jahrelanger Trennung von ihrem Vaterland sich der indianischen Melodien nicht mehr recht entsinnen konnte“, anscheinend in Frankreich getroffen. Damit bestätigt sich der auch schon von Hornbostel geäußerte Verdacht. Es ist durchaus nicht immer notwendig, daß jeder Musikethnologe das Material für seine Forschungen durch eigene Sammlertätigkeit an Ort und Stelle erwerben muß, obschon ein großer Komplex musikethnologischer Erkenntnisse nur in der Feldarbeit zu gewinnen ist. Wer sich aber bei seinen Studien auf andere Quellen als die eigene Anschauung und Erfahrung stüt-

zen muß, sollte diese mit größter Sorgfalt auf ihre Zuverlässigkeit prüfen.

So verspätet die Kritik M.s auf den Plan tritt, sie ist dennoch nützlich. Zwar richtet sie sich gegen ein Werk, dessen Schwächen im wesentlichen seit langem bekannt sind, sie bietet aber gleichzeitig eine Fülle von verständnisvollen Analysen und Notizen, die, zusammen mit den mitgeteilten Melodien, einen guten und zuverlässigen Einblick in den Melodienschatz der Indianer Ecuadors geben. M. kennt die Stücke aus dem Buch der d'Harcourts, bis auf eine Ausnahme, alle seit seiner Kindheit. Das gibt eine gewisse Gewähr für die Berechtigung seiner Kritik an den Gewährsleuten und den Übertragungen der französischen Forscher und für die Stichhaltigkeit seiner Notierungen. Wenn vieles, ja das meiste davon dem Kenner südamerikanischer Indianermelodik auch reichlich „spanisch vorkommt“, so entspricht das offenbar durchaus dem tatsächlichen Zustand der Indianermusik im heutigen Ecuador, die eben weitgehend spanisch infiltriert ist. Unbeeinflusste indianische Melodik, die Rückschlüsse auf die Zustände vor der Conquista zuliebe, dürfte man nur bei isoliert, ohne Berührung mit der Stadtkultur lebenden Stämmen finden können. Solche aber gibt es im heutigen Ecuador mit seiner starken Bevölkerungs- und Verkehrsdichte und seiner hohen Zivilisation offenbar nicht mehr. Fritz Bose, Berlin

Fritz Bose: Die Musik der Chibcha und ihrer heutigen Nachkommen. Internationales Archiv für Ethnographie, vol. XLVII no. 2, 1958. E. J. Brill, Leiden. S. 149—198.

Eine Monographie über die noch dürftig erforschte Musik der südamerikanischen Indianer ist der Musikethnologie stets willkommen. Was Boses Chibcha-Arbeit auszeichnet, ist die Berücksichtigung der vorgeschichtlichen Grundlage sowie der Musik der heutigen Nachkommen dieses Volkes. Im Gegensatz zu verschiedenen Arbeiten, in denen diese diversen Elemente der Musikkultur ungetrennt und konfus gemischt bearbeitet werden, hat B. die zwei nur in gewissen Beziehungen zusammengehörigen Stufen sorgfältig auseinandergelassen. Die Chibcha, ein den Azteken, Maya und Inka entsprechendes Kulturvolk vor der Conquista, sind heute nur durch ihre kulturell und sprachlich verwandten Nachkommen, die Primitivstämme Betoï und Arhuacos, vertre-

ten. Inwiefern die Musikkultur der in Kolumbien, Panama und Nicaragua lebenden Chibcha bei den heutigen Arhuacos aufrecht erhalten wird, zeigt B. durch eine eingehende Untersuchung von Schriften der Reisenden und Missionare und von archäologischen Funden an Instrumenten und Kunstwerken. Die Musik der Nachkommen wird durch eine Besprechung der Musikkultur und der Instrumente (mit tonometrischen Angaben) sowie auch durch Transkriptionen und Analysen der (seit 1944 verschollenen) Sammlung Preuss des Berliner Phonogrammarchivs erleuchtet. Leider ist die Vokalmusik nicht so umfangreich behandelt wie die Instrumente, die auch mit einer Reihe guter Abbildungen vertreten sind. Daß der Vokalstil einfach, aber dem der umliegenden Völker weniger als etwa dem der nordamerikanischen Indianer verwandt ist, geht aus den Analysen hervor, auch, daß sich die Flötenstücke im Stil von den Gesängen stark unterscheiden (was sonst in Amerika keineswegs allgemein der Fall ist). Eine größere Anzahl von Transkriptionen wäre erfreulich gewesen. Die Arbeit ist jedoch ein wichtiger Beitrag auf einem fast unbekanntem Gebiet. Bruno Nettl, Detroit

Philip Bate: *The Oboe. An Outline of its History, Development and Construction* (Reihe: *Instruments of the Orchestra*), London 1956, Ernst Benn Ltd.

Als vor etwa 80 Jahren der englische Kanonikus Galpin als Einzelgänger begann, Musikinstrumente zu sammeln und ihre Geschichte zu erforschen, hat wohl niemand geahnt, daß daraus einmal eine mächtige Bewegung würde, die heute zur führenden Stellung Englands in der Instrumentenkunde geführt hat. In der 1947 nach seinem Tode gegründeten Galpin Society mit dem ausgezeichneten Publikationsorgan, dem *Galpin Society Journal*, sind alle instrumentenkundlichen Bestrebungen zusammengefaßt. Autoren wie Carse, Halfpenny, Langwill, J. Marx, Rendall u. a. m. verdanken wir Spezialuntersuchungen von hohem Niveau, die sich durch die Forschungsmethode ebenso auszeichnen wie durch das reiche verarbeitete Material.

Eine Instrumentenmonographie wie *The Oboe* von Philip Bate wächst also aus einem breiten Unterbau, und das Verdienst des Autors wird in keiner Weise geschmälert, wenn man eine Art von idealem Teamwork

feststellt, das insbesondere auch dann spürbar wird, wenn ein polemischer Standpunkt bezogen ist. Bates Arbeit kann in Anlage und Durchführung als mustergültig bezeichnet werden. Es ist wohlthuend, immer wieder auf Sätze zu stoßen wie „*but it is still too early to assess results*“ oder „*I do not think that such information as I have been able to gather as yet justifies a definite statement*“, und wenn B. „*large gaps in our knowledge*“ feststellt, „*wich can only be filled by conjecture*“, so wertet er Quellen mit größter Vorsicht aus, kombiniert sehr zurückhaltend und entgeht so Gefahren, denen bekanntlich Sachs nicht immer entgangen ist.

Es ist charakteristisch, daß dem historischen Teil ein Kapitel „*Definitions and descriptions*“ vorangeht. Um die eigentliche Oboe, deren endgültige Ausformung mit J. Marx (*The Tone of the Baroque Oboe*, *Galpin Society Journal* 1951, p. 7) knapp vor 1660 angesetzt wird, von ihrer Vorläuferin zu unterscheiden, sind im Buch die Termini „*oboe*“ und „*shawn*“ verwendet. Im englischen Schrifttum, etwa bei Nettel, *The Orchestra in England*, findet sich auch die Unterscheidung „*oboe : hautboy*“, die im Hinblick auf internationale Verständlichkeit wohl empfehlenswerter ist.

Im technisch-akustischen Teil ist B. mit Erfolg bemüht, für den „*layman*“ zu schreiben und die Materie in engem Zusammenhange mit der Spielpraxis und den Erfahrungen des Bläusers darzustellen. Daß er den Wert technischer Neuerungen vorsichtig abwägt („*Again, it must be observed that the advent of a new facility has sometimes taken away a former one.*“), sei besonders vermerkt.

Will man Kritik üben, so findet sich natürlich auch in einem so gutem Buche dazu Gelegenheit. So hätte die Beschreibung der Rohrherstellung erläuternder Skizzen bedurft. Daß p. 88 unter „*Alto*“ die A-Instrumente, p. 90 unter „*Tenor*“ die F-Instrumente zusammengefaßt sind, rührt an ein terminologisches Problem, das auf einem der nächsten internationalen Kongresse behandelt und einheitlich geregelt werden sollte. In der an sich sehr gut dargestellten Entwicklung des französischen und österreichisch-deutschen Oboentyps ist der Nachdruck vielleicht zu stark auf die französischen „*artistes-ouvriers*“ gelegt und zu wenig auf die im Volkscharakter begründete Verschieden-



heit im Klangideal. Desgleichen dürfte die Angleichung deutscher Oboisten an den französischen Holzbläserklang (leider vielfach mit übertriebenem Saxophon-Vibrato!) weniger auf Berlioz-Strauss (*Intrumentationslehre*, 1904) als vielmehr auf impressionistische Klangvorstellung unter dem Einfluß der Musik von Debussy und Ravel zurückgehen. Hier sei bemerkt, daß die Musik selbst in B.s Werk wohl ein wenig zu kurz kommt und das Schwergewicht der Darstellung auf instrumentenbaulichem Gebiet liegt. Das Buch „Oboenmusik“ — mit der vorliegenden Untersuchung als ausgezeichnete Grundlage — wartet noch auf seinen Autor.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß mit dieser Monographie, 42 Jahre nach dem Büchlein von Bechler/Rahm (*Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente*, Leipzig 1914), eine seit langem unangenehm empfundene Lücke geschlossen wurde. Eine Übersetzung ins Deutsche wäre wohl zu überlegen. Walter Kolneder, Darmstadt

Walter Senn: Jakob Stainer, der Geigenmacher zu Absam. Die Lebensgeschichte nach urkundlichen Quellen. Innsbruck 1951, Universitäts-Verlag Wagner (Schlern-Schriften hrsg. v. R. Klebelsberg, 87.) 138 S. u. 5 Tafeln.

Daß erst rund 270 Jahre nach dem Tode des bedeutendsten Geigenbauers deutscher Zunge, Jakob Stainer, eine wissenschaftlich fundierte Gesamtdarstellung über ihn vorliegt und daß diese mit zahlreichen unhaltbaren Legenden und romantischen Erzählungen aufräumen muß, um herauszuschälen, was quellenmäßig nachweisbar ist, das zeigt, wie viel noch in der Erforschung des Lebens und Wirkens großer Meister des Musikinstrumentenbaus für die Musikwissenschaft zu tun bleibt. Mit peinlicher Gründlichkeit hat Senn als erstes Ergebnis seiner Stainer-Forschung in diesem der Lebensgeschichte gewidmeten Buche alle erreichbaren Urkunden — es sind deren 167 — über Jakob Stainer und seine Familie zusammengetragen und als Anhang in der Originalfassung veröffentlicht. Außerdem werden über die Personen, die in Stainers Leben eine mehr oder weniger nachhaltige Rolle gespielt haben, Nachweise gebracht, dörfliche Namensgleichheiten untersucht, die sozialen Verhältnisse Tirols und die musikalische Situation in Hall und am Innsbrucker Hofe einbezogen, so

daß wir ein im Rahmen des Möglichen vollständiges Bild von Umwelt und Menschen bekommen, mit denen sich Stainer auseinandersetzen hatte, vor allem aber eine gesicherte Grundlage des heute überhaupt noch greifbaren Dokumentenmaterials erhalten. Es bleibt leider noch sehr lückenhaft, und nicht selten hat S. das Abhandenkommen von Schriftstücken feststellen müssen, auf die noch vor etwa 100 Jahren Sebastian Ruf Bezug nehmen konnte, der einzige, dem in der Vergangenheit eine um Wahrheit bemühte Darstellung zu danken ist. So muß in vielen Fällen, besonders für die Jugend- und Lehrzeit, an die Stelle des urkundlichen Nachweises die Hypothese treten. S. gebraucht sie mit der gebotenen kritischen Zurückhaltung und unter klarer Herausarbeitung der ungelösten Fragen. Zu den wesentlichsten gehört die Ungewißheit, ob Cremona oder Venedig der Ort von Stainers Lehrzeit gewesen ist und wen er als Lehrmeister gehabt hat. S. scheidet mit guten Gründen sowohl die Amatis wie auch den novellenumwobenen Vimercati dafür aus und tritt für einen in Venedig ansässigen Füssener Meister ein. Damit ist ein neuer Weg gewiesen; ihn auf seine Richtigkeit zu prüfen, u. a. durch Forschungen in Venedig selbst, dürfte eine lohnende Aufgabe sein.

Nicht ganz einverstanden kann man bei den Altersbestimmungen im Stammbaum (S. 12), die sich mangels erschöpfender Quellen bisweilen auf Kombinationen stützen müssen, mit dem Geburtsjahr von Hans Stainer, dem Vater Jakobs, sein. Nach S.s Einordnung wäre seine Geburt frühestens 1599 anzusetzen. Demnach wäre er bei der Geburt seines Sohnes Jakob, für die S. (S. 15) auf Grund des Todes der Mutter, Barbara, geb. Ponberger, das Jahr „1617 oder vielleicht sogar noch früher“ annimmt, höchstens 18 Jahre alt gewesen. Die Bedenken gegen diese Altersbestimmung werden dadurch verstärkt, daß er nach einer Urkunde von 1651 (S. 14 und Urkunden 31 und 32) bereits „in hohem Alter steht“, nach dem von S. angenommenen Geburtsdatum also mit 52 Jahren. Auch wenn man berücksichtigt, daß die schwere körperliche Arbeit diesen Mann vorzeitig verbraucht haben mag, so ist doch in beiden Urkunden so ausschließlich das Alter und nicht etwa der zwei Jahre zuvor erlittene Arbeitsunfall (S. 15 und Urkunden 26 und 27) als Grund für die ihm zu gewährende Rente herausgestellt,

daß man schwerlich einen erst Zweiundfünfzigjährigen in ihm sehen kann, der wenige Monate später zu Grabe getragen wird. Es ist auch nicht einzusehen, warum S. die Geburt von Martin und Hans Stainer, Onkel bzw. Vater des Geigenbauers, der urkundlich 1597 nachweisbaren Geburt eines weiteren Bruders, Paul, nachfolgen läßt. Warum soll dieser, „*der schon früh gestorben sein muß*“, der Älteste gewesen sein? Die Gepflogenheit der Weitergabe des väterlichen Vornamens an den ältesten Sohn — auch der Vater dieser drei Brüder hieß Paul —, die allein dafür spräche, ist in den Familienzweigen, wie der Stamm- baum zeigt, wenig berücksichtigt worden. Da die Folge Paul, Martin, Hans also keineswegs bezeugt ist, muß man m. E. die Geburt der Brüder Martin und Hans Stainer vor 1597 ansetzen, vielleicht vor der Ansiedlung ihres Vaters Paul in Absam, woraus sich wiederum erklärte, warum ihre Namen nicht in den Haller Taufbüchern verzeichnet sind. Erhöht sich auf diese Weise das Alter des Hans Stainer um acht bis zehn Jahre, so werden auch die obengenannten Beurkundungen aus seinem Leben verständlicher. Bei der Lebensdarstellung Jakob Stainers folgt S. fast ausschließlich den urkundlichen Quellen und greift nur selten, bei inzwischen eingetretenen Dokumentenverlusten, auf frühere Arbeiten, etwa die Rufs, zurück. Nicht vermeiden läßt sich dabei eine gewisse Unausgeglichenheit der Stoffverteilung, daß nämlich von den vier Kapiteln des Buches nur das erste und letzte den Ablauf des ungefähr 65 Jahre währenden Lebens verfolgen, während die beiden mittleren überwiegend zwei Vorgänge aus den Jahren 1668—1670 behandeln. Daran wird deutlich, wie unvollständig unsere Kenntnis von Stainers Leben tatsächlich noch ist und wie sich die Möglichkeit einer Urteilsbildung über seine Person auf ein Dokumentenmaterial von wenigen Jahren begrenzt. Freilich ist dieses sehr aufschlußreich, und S. hat es mit Recht lückenlos publiziert sowie dem Konflikt Stainers mit der kirchlichen Behörde ein ganzes Kapitel gewidmet. Ob Stainer wirklich einen Konfessionswechsel beabsichtigt hat — S. verneint es —, bleibt schließlich unwesentlich gegenüber dem Bilde, das wir aus dieser Auseinandersetzung von dem suchenden Geist und dem sensiblen, aber hartnäckigen Charakter des Mannes erhalten. S. gelingt es, von der Dar-

stellung der äußeren Geschehnisse behutsam und sachlich zum Verständnis der Persönlichkeit des Geigenbauers zu führen und aus den wenigen bekannten Einzelheiten den ganzen Menschen sichtbar zu machen. Ob noch andere Schwerpunkte im Leben und Wirken Stainers festzustellen sind, wird einstweilen kaum jemand entscheiden können; ob sich durch Auffindung neuen Quellenmaterials sein Bild verdichten oder verändern wird, muß der Zukunft überlassen bleiben. S. hat mit der vorliegenden Arbeit alles getan, was gegenwärtig zu leisten war, und für weitere Forschungen vorzügliche Grundlagen und Hinweise gegeben, wie wir sie uns noch für manchen Meister des Musikinstrumentenbaues wünschten. Hoffentlich werden dem auch in Fachkreisen des Geigenbaues geschätzten Buche, dessen verspätete Würdigung an dieser Stelle wir bedauern, bald die Untersuchungen des Verf. an den noch erhaltenen Stainerschen Instrumenten folgen. Alfred Berner, Berlin

Ewiger Vorrat klassischer Musik auf Langspielplatten. Zusammengestellt von Christoph Ecke. Hamburg (1959), Rowohlt, 326 S.

Als Wegweiser durch das große Angebot von Langspiel-Schallplatten verdient das Buch von Ecke auch bei der Fachwissenschaft Beachtung. Der Verf. bietet nach einer Einführung über Interpretationsprobleme, Plattenauswahl und technische Details (z. B. über Stereophonie) eine nach Komponisten geordnete, von Bach bis H. Wieniawski reichende Übersicht über die vorhandenen Langspielplatten. Wer von der großen Zahl oft gleichartiger Aufnahmen eines und desselben Werkes weiß, wird für die orientierende und kritische Zusammenfassung dankbar sein. Man muß dem Verf. uneingeschränktes Lob zollen dafür, daß er seine monographischen Darstellungen und Vergleiche der verschiedenen Aufnahmen geschickt vor dem Leser ausbreitet und eine überzeugende Kritik zu bieten hat. Die Darlegungen enthalten viele von Kenntnis zeugende Details über Tempo und Dynamik, über Instrumentation und Interpretation. Sie verraten Einblicke in die Musikgeschichte und in die Theorie. Weniger geglückt sind die jedem Abschnitt folgenden Literaturhinweise, in denen der Kenner viele landläufigen Titel (von speziellen ganz zu schweigen) vermißt. Der allgemeine bibliographische Anhang am Schluß des Bu-

ches informiert über allgemeine musikgeschichtliche Werke (in Auswahl) und über Literatur der Schallplatte (einschließlich Fachzeitschriften). 150 Bilddokumente beleben die sehr nützliche, ja geradezu notwendige Publikation, der man ein lebhaftes Echo wünschen möchte.

Richard Schaal, Schliersee

Francesco Turini: 6 Sonate per 2 Violini, Violoncello e Continuo, hrsg. von Gustav Leonhardt in der Sammlung alter Spielmusik „Continuo“. Wien 1956, Universal-Edition.

Es sind nur „Splitter und Späne“ am Rande eines bedeutenden Vokalschaffens, jene Triosonaten, die Turini seinen beiden ersten Madrigalbüchern (1621 und 1624) hat beidrucken lassen. Er war ja vor allem ein Mann der Musica sacra und wurde es immer mehr, mit Messen- und Motettenbüchern in seiner langen Domorganistenzeit zu Brescia, wo er 1656 starb. Die Madrigale gehören in seine jüngeren Jahre, als er noch am Hofe Kaiser Rudolfs II. sein Amt und Brot hatte. Eines dieser Singstücke hat Riemann mitgeteilt und in seinem Lexikon als „erstaunliche Kammerkantate“ gekennzeichnet: der junge Komponist hat hier die Gesangsvirtuosität verulkt, ein Versuch, der musikgeschichtlich wiederum als „erstaunlich früh“ zu vermerken ist. Der Diener der Kirche hatte also auch musikalischen Witz, und man verspürt etwas davon im tonsetzerischen Feinschliff der sechs Sonaten, die Leonhardt hier vorlegt. Sie lassen sich zwanglos zu Zweiergruppen zusammenfassen, in recht unterschiedliche freilich, wie das bei „Gelegenheitswerken“ vorkommt. Nr. 5 und 6 sind Gagliarden-Typen, ob schon Nr. 5 farbloser als *Sinfonia* überschrieben ist. Es mögen Füller beim Madrigalsingen gewesen sein, gediegene Spielmusik, doch ohne auffallende Prägung, es sei denn, daß man darauf horcht, wie der in üblicher Weise klangverstärkte Continuo- baß den Imitationen der beiden Geigen wohlklingend nachstrebt.

Diese Technik gewinnt bei Nr. 3 und 4 das rechte künstlerische Gewicht, im Hang zu lichter Durchimitation der drei Stimmen. Der am Orgel-Spieltisch erfahrene Kontrapunktiker bietet hier Meisterliches und Ohrenfälliges zugleich. Es sind Trios noch ganz nach Kanzonenart mit Tempo- und Taktwechsel, ohne abzusetzen. Dahinter stecken offenbar Liebesliedchen. *Il Corisino* (wohl:

*coricino*) heißt „Das Herzchen“ — es ist ein heiter-änmutiges Mädchenbild, das in allen Abschnitten sein Wesen treibt; diese entpuppen sich nämlich als unterhaltsame Variationen einer (wohl der ersten) Liedzeile. Ähnlich steht es bei dem Gegenstück „*E tanto tempo hormai*“ (zu deutsch etwa: „Nun ist die rechte Zeit“), in dem der Komponist u. a. ein launiges Spiel mit dynamischen Kontrastwirkungen treibt. Man darf dabei wohl an den Orgel-Improvisator Turini denken, von dem Orgelwerke nicht erhalten zu sein scheinen.

Von der Orgelkanzone kommen auch Nr. 1 und 2 her, weisen im Aufbau deutlicher auf die Kirchensonate voraus und gehören in den Sakralraum. Bei Nr. 2 findet sich im Mittelteil als Leitgedanke jene im Raum der fallenden Quart chromatisch absteigende Linie, die sich im Verlauf der Barockzeit als „Lamento-Baß“ mit dem Affekt der Trauer angefüllt hat („Todes-Symbol“), am stärksten wohl bei J. S. Bach, und dort am mächtigsten im *Crucifixus* der Hohen Messe. Auch im 19. Jahrhundert hat man die Figur nicht vergessen (Schuberts nachgelassener Quartettsatz c-moll, Verdis Sterbeszene in der *Traviata*).

Genug des Bemerkenswerten gibt es also in dieser kleinen, dankbar zu musizierenden Werkgruppe — eine gute Gabe des Hrsg. Er hat bei der Ausarbeitung des Generalbasses lobenswerte Abstinenz geübt. Für die Dynamik hätte man freilich die Vorschläge des Sachwalters gern entgegengenommen. Sie gehören dazu, und besonders der Laienspieler bedarf ihrer. Kurt Stephenson, Bonn

Cornelius Burgh: Geistliche Konzerte zu vier Stimmen. 1630. Herausgegeben von Karl-Heinz Höfer. (Denkmäler rheinischer Musikgeschichte.) Musikverlag Schwann. Düsseldorf. 1957. 76 S.

Burgh, wahrscheinlich Kölner von Herkunft, war 1618—1635 Organist und Advokat in der niederrheinischen Stadt Erkelenz. Bekannt sind zwei Drucke: *Liber primus concertuum ecclesiasticorum* und *Hortus marianus*, gedruckt 1630 bei Phalèse in Antwerpen, 25 vierstimmige geistliche Konzerte, denen die vorliegenden zwölf entnommen sind. Die Konzerte gehören der Frühzeit der Monodie an.

Nicht verständlich ist, wieso der Hrsg. meint, sie verleugneten zwar keineswegs ihre niederländische Herkunft, zeigten jedoch

überzeugend den Durchbruch homophonen Empfindens sowie das Überwiegen des monodischen Prinzips: Ich kann nichts Niederländisches finden, vielmehr eindeutig den Stil monodischer und homophoner vielstimmiger Sätze, wie er seit Monteverdis 5. Madrigalbuch (1605) bei Carissimi und noch in den Konzerten von Schütz ausgebildet wird. Die Konzerte sind um 1630 durchaus modern. Sie sind in diesem Stil ausdrucksvoll und melodisch hübsch erfunden, besonders die Konzerte über Texte aus dem Hohen Lied, aber auch das Marien-Konzert (*Maria mater gratiae*) ist wertvoll. Die Veröffentlichung bedeutet ein Verdienst, auch in der Lokalforschung, für den Hrsg. wie besonders für den rührigen Leiter der rheinischen Arbeitsgemeinschaft, K.G. Felterer.

Hans Engel, Marburg

Jan Pieterszoon Sweelinck:

(1) Psalmus 44, vocum inaequalium. Den Haag 1956.

(2) Psalmus 90, 4 vocum inaequalium. Den Haag 1957.

(3) Psalmus 122, 4 vocum inaequalium, Den Haag 1957.

(4) Psalmus 127, 4 vocum inaequalium, Den Haag 1957.

= Editio „Musico“ G. 528, G. 61 F.—D., G. 328 F.—D., G. 529 F.E.N. = *Musica antiqua Batava quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Nach Bd. II u. III der Sweelinck-Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch eingerichtet von B. van den Sigtenhorst Meyer [(2)] u. Dr. R. Lagas [(1), (3) und (4)].

Die Hrsg. notieren  $\text{♩} = \text{♩}$  bzw.  $\text{♩} = \text{♩}$  [so in (3), T. 16 ff.] und transponieren (1), (2) und (4) jeweils einen Ganzton aufwärts, (3) einen Halbton abwärts. (1) und (4) haben neben der französischen auch holländische und englische, (2) und (3) deutsche Textunterlegung. Die Ausgaben wirken unübersichtlich und sind für den Gebrauch in deutschen Kantoreien nicht uneingeschränkt zu empfehlen.

Martin Geck, Kiel

Orlando di Lasso: *Jubilate deo* (Psalm 100). Für vier gemischte Stimmen. (= Editio „Musico“ G. 456.) Den Haag 1959. 8 S. Die angezeigte dreisprachige (lateinische, englische und holländische Textunterlegung) Ausgabe des Lassoschen Psalms aus den *Sacrae cantiones* von 1585 fußt offenbar

auf dem Neudruck der Lasso-Gesamtausgabe (Bd. III, S. 62 ff.). Die Bearbeitung für den praktischen Gebrauch — ein Hrsg. zeichnet nicht verantwortlich — befriedigt nur teilweise.

Martin Geck, Kiel

Georg Friedrich Händel: Orgelkonzerte I Op. 4, Nr. 1—6, hrsg. v. K. Mattheaei (Hallische Händel-Ausgabe Serie IV: Instrumentalmusik Band 2), Kassel und Basel 1956, Bärenreiter-Verlag. VIII u. 119 S.

Unter den bisher erschienenen praktischen Ausgaben der *Six Concertos for the Organ and Harpsichord . . . Compos'd by Mr. Handel* dürfte die vorliegende als die beste gelten. Die Grundlage für den mit großer Sorgfalt hergestellten Notentext bildete Band 28 von Chrysanders Gesamtausgabe (1868) und dessen revidierte Neuauflage von 1938. Lediglich eine Reihe Errata mußten auf Grund des Vergleichs mit den Autographen verbessert werden. Die Zutaten des Hrsg. sind durch Kleinstich gekennzeichnet. Eine willkommene Erleichterung für den Spieler bilden die Fingersätze. Weniger erfreut wird mancher Organist über die Phrasierungs- und Artikulationsbezeichnungen sein. Es fragt sich, ob man in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon eine derart diffizile, vom Pianoforte her empfundene Artikulation und Phrasierung gekannt hat. Zumindest wäre es günstiger gewesen, die Ausführungsvorschläge des Hrsg. gesondert im Anschluß an das Vorwort mitzuteilen, wie dies bei der Neuausgabe der Suiten von 1720 (Hallische Händel-Ausgabe Serie IV, Band 1) geschehen ist.

Der Hrsg. mahnt zwar zur Vorsicht „im Umgang mit Verzierungen“, doch dürften einige vom Spieler improvisierte „Schnörkel“ weniger stilfremd sein als die vorgeschlagene Phrasierung. Wertvoll sind die übrigen aufführungspraktischen Bemerkungen des Hrsg. Angesichts der vielen entstehenden Wiedergaben der „Orgel“-Konzerte ist der Hinweis auf die Beschaffenheit des Soloinstruments besonders wichtig. Händel benutzte ein pedallooses Positiv mit sieben Stimmen; die auf S. 81 mitgeteilte Originalregistrierung zeigt, wie sehr es dem Komponisten auf eine zarte, kammermusikalische Ausführung ankam. Außerdem ist die Darbietung auf der Kleinorgel nicht die einzig mögliche. Nr. 6 ist im Original für Harfe bestimmt, während auf dem Titelblatt der Sammlung neben der Orgel ausdrücklich das

Harpsichord genannt wird. Vielleicht hätte man diesen Originaltitel auch für die Neuausgabe verwenden sollen.

Friedrich Wilhelm Riedel, Wien

Willem de Fesch: Twee Sonaten voor Viool en Klavier (op. 6 Nr. 1 D-dur und Nr. 3 e-moll).

Twee Sonaten voor Viool en Klavier (op. 6 Nr. 2 E-dur und Nr. 4 g-moll).

Met klavierbegeleiding volgens Basso-Continuo door Julius van Etsen. „De Ring“ V.Z.W. Antwerpen (1941).

Zu den „bezauberndsten niederländischen Kleinmeistern des 18. Jahrhunderts“ rechnet Charles van den Borren (Artikel Antwerpen MGG) den Liebfrauen-Kapellmeister Willem de Fesch (1687 bis um 1760), und F. van den Brent, sein Monograph, unterstreicht seine Sonderbegabung für die kleinen Formen der Sonate und des Liedes. Der Generationsgenosse J. S. Bachs, der mit etwa vierzig Jahren als gefürchteter Sangmeister der Antwerpener Kathedrale für kurze Zeit in den Mittelpunkt einer überlieferungsreichen Musikkultur trat, bewegte sich — selber wohlverfahren als Kunstgeiger — sehr „modern“ im breiten Strom der italienischen Streicherkunst, gewiß kein Stürmer und Dränger, aber ein Kopf, der die gültigen Formen seiner Zeit in meisterlicher Knappheit zu handhaben vermochte und die gediegene musikalische Substanz seiner Kammerwerke durch reichen Wechsel in der Wahl der Klangträger auch für die bürgerlichen Kreise anziehend zu machen verstand. Die Violinsonaten op. 6 folgen dem „da chiesa“-Schema, es ist aber immer etwas Eigenes und Besonderes darin, wie de Fesch die vierteilige Großform aus Charakteren der Suite oder aus Sätzen freier Prägung jeweils zu einer Einheit zusammenfügt, deren Bindung nicht nur die Tonart ist. Die ruhige Eröffnung zielt nicht auf französische Pracht sondern auf Belcanto-Nähe, auf den Melodie-Adel der Corelli-Schule; ein lebhaftes Hauptstück (*ben nurrìto*, wie die Italiener so hübsch sagen) bevorzugt den Typ der Allemande; die lyrisch-besinnliche Mitte kommt aus dem Umkreis der Sarabande; für den Kehraus ist die Gigue ebenso recht wie die Courante oder eine Formung eigener Phantasie, einmal auch, spielerisch, ein Menuett. Die rhythmische Führung ist stets kraftvoll belebt, reich an Spannungen und Gegensätzen. Sie verlangt den lebhaft und

sauber zugreifenden Spieler. Und der kann heute wie vor zweihundert Jahren der Liebhaber ebenso sein wie der Berufler, denn da ist nichts von kniffliger Applikatur, noch nicht einmal von speziell geigerischer Bindung und Wirkung, die Partien klingen geblasen so gut wie gestrichen, sind auch der Flöte anheimgestellt.

In der Flut der Barock-Neuausgaben dürfen die Stücke ihren guten Platz beanspruchen, sollen nach dem Willen des Hrsg. offenbar auch dort zu Diensten sein, wo für die Ausführung seines flüssig ausgesetzten Generalbasses statt Orgel oder Cembalo nur das Hammerklavier zu haben ist. Er hat, vorsichtig und sparsam, einige Schwelldynamik eingetragen, die der Purist, wenn sie ihn ärgert, weglassen kann. Bei den eingezeichneten Stärkegraden ist im übrigen leider nicht ersichtlich, was aus dem Originaldruck stammt oder Herausgeber-Zutat ist, ebenso wenig bei kleinen Phrasierungshilfen, Stricharten und gelegentlich (für den Geiger) auch bei Hinweisen auf die Lage. Aber man beunruhigt sich nicht — es ist alles mit Sorgfalt und durchweg überzeugend gemacht. Schließlich steht es dem denkenden Spieler frei, andere Wege zu versuchen. Der Spielraum für ein freieres Nachschöpfertum gehört zu den besonderen Reizen der Gattung.

Kurt Stephenson, Bonn

Christoph Willibald Gluck: Sämtliche Werke. Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Musikforschung Berlin mit Unterstützung der Stadt Hannover von Rudolf Gerber (†).

Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 1 (Doppelband): L'île de Merlin ou Le monde renversé — Merlins Insel oder Die verkehrte Welt. Komische Oper in einem Akt nach Anseaume. Hrsg. von Günther Haußwald. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1956 (BA 2293).

Abteilung I: Musikdramen, Band 7 (dreifacher Band): Alceste — Alkestis (Pariser Fassung von 1776). Musikdrama in drei Akten von Le Blanc du Roullet. Hrsg. von Rudolf Gerber. Bärenreiter-Verlag Kassel — Basel — London 1957 (BA 2291).

Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 17: Le Cinesi — Die Chinesinnen. Opernserenade von Pietro Metastasio. Hrsg. von Gerhard Croll. Bärenreiter-Verlag Kassel — Basel — London — New York 1958 (BA 2297).

Gesamtausgaben, Jahrbücher und andere Reihenpublikationen verdanken ihr Entstehen nicht selten dem oft zeitbedingten Elan bestimmter Persönlichkeiten oder Gremien, die die derartigen Unternehmungen stets im Wege stehenden Hindernisse im Sturm überwinden und das Begonnene auch ein Stück vorantreiben. Häufig aber läßt der Schwung bald nach, sei es weil die Interessen oder die Verhältnisse sich ändern, sei es, daß die Geldquelle versiegt oder die Träger der Gedanken durch den Tod abberufen werden. Gerade das Werk Glucks ist in der Vergangenheit viel von solchen Schicksalsschlägen heimgesucht worden. Als Rudolf Gerber im Mai 1957 gänzlich unerwartet die Augen schloß, schien es, als sollte der Meister, dem sein Denken und Trachten in seinen letzten Lebensjahren vor anderen gegolten hatte und dessen Schaffen er mit der Herausgabe der *Sämtlichen Werke* endlich der Forschung und der breiteren Öffentlichkeit in extenso hatte zugänglich machen wollen, wiederum seinen wärmsten Fürsprecher und gründlichsten Kenner und damit seinen Anwalt vor der Gegenwart verlieren. Die bange Frage: Wird die Gluck-Ausgabe diesen Schlag überstehen?, lag auf der Hand. Doch sie überstand ihn dank Gerbers weitblickender Disposition, dank dem tatkräftigen Einspringen junger Forscher aus seinem Schülerkreis und nicht zuletzt dank der vorbildlichen Haltung des Verlags, der sich großzügig und verantwortungsbewußt für das Vermächtnis des Heimgegangenen einsetzt.

So bietet die Gluck-Ausgabe wider Erwarten nicht das in solchen Fällen vielfach übliche Bild eines Descrescendo, sondern vom gegenwärtigen Zeitpunkt aus betrachtet sogar das eines ausgesprochenen Crescendo. In den ersten fünf Jahren ihres Bestehens erschienen drei Bände (1951 *L'Ivrogne corrigé*, 1953 *Echo et Narcisse*, 1954 *Paride ed Elena*; die letzteren beiden als Doppelbände), ab 1956 aber kam in jedem Jahr ein Band heraus, wovon *L'Ile de Merlin* als Doppelband, die *Alceste* mit ihren rund 500 Seiten aber sogar als dreifacher Band gerechnet werden. Gerber hat den *Alceste*-Band noch selbst fertig machen können, dessen Erscheinen jedoch nicht mehr erlebt.

Die Auswahl der sechs bisher vorliegenden Bände läßt das Bemühen um einen Ausgleich zwischen den Anliegen der Forschung und den Wünschen der Praxis, der die Gluck-

Ausgabe ja auch dienen soll, deutlich erkennen. Glucks Schaffen im Rahmen der opéra comique ist mit zwei Werken (*L'Ivrogne corrigé* und *L'Ile de Merlin*), trotz seiner großen Bedeutung für die Geschichte der Gattung, zweifellos überbetont, doch begreiflicherweise, da diese eingänglichen Singspiele verhältnismäßig leicht aufführbar sind. Aus der Reihe der Musikdramen hat Gerber, den Erfordernissen der Forschung folgend, zuerst die unbekanntesten der italienischen und französischen Werke, *Paride ed Elena* und *Echo et Narcisse*, ausgewählt (vgl. die Besprechungen im 8. und 9. Jahrgang dieser Zeitschrift und diesen dann als allerdings gewaltigen „Brocken“ die französische *Alceste* folgen lassen, der dadurch wieder der Weg zu unseren Bühnen gebahnt worden ist. Dagegen ist die Reihe der italienischen Opere serie und Opernserenaden, die in Glucks Schaffen zahlenmäßig weitaus an der Spitze steht, arg ins Hintertreffen geraten. Das ist, vom Standpunkt des Bühnenpraktikers (und des Verlegers!) aus betrachtet, gewiß begreiflich, von der Forschung her gesehen aber zu bedauern, denn die in DTB vorliegenden, nicht sehr charakteristischen *Nozze d'Ercole e d'Ebe* und die in DTÖ veröffentlichte, zwiesichtige *Innocenza giustificata* sind durchaus nicht dazu geeignet, Gluck als genialen italienischen Opernkomponisten ins rechte Licht zu setzen. Es möge daher hier der Wunsch nach einer baldigen Auffüllung der mit den reizenden *Cinesi* so glücklich eröffneten Abteilung III ausgesprochen werden!

Die hier zu besprechenden, letzterschienenen drei Bände zeichnen sich wiederum, wie schon in den früheren Rezensionen hervorgehoben wurde, durch schönen, klaren Stich aus; eine Fülle glücklich gewählter Faksimile-Seiten aus den verschiedenen Quellen illustriert die Feststellungen der kritischen Berichte. Die Vorworte geben einen genauen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Werke. Haußwald führt obendrein noch kurz in die Gattung der „Comédie mêlée d'ariettes“ ein und bespricht zum Schluß das von ihm vorgelegte Werk ausführlich, während Gerber und Croll sich in dieser Hinsicht wesentlich kürzer fassen. Crolls Vorwort zeugt von gründlichster Untersuchung aller nur irgendwie mit dem Werk zusammenhängender Einzelheiten (interessant ist z. B. die Tatsache,

daß das von Wotquenne angegebene Datum der Wiener Aufführung der *Cinesi* in keinem zeitgenössischen Verzeichnis aufzufinden ist). Das Material, das Gerber in seinem Vorwort zur *Alceste* verarbeitet hat, ist gewaltig; dem Verf. dürfte kaum irgendeine mit der Entstehung des Dramas und vor allem mit dem Kampf um die endgültige Fassung des Schlusses zusammenhängende Äußerung entgangen sein. Behutsam entwirrt er hier (und dann noch eingehender bei der Behandlung des 3. Aktes im kritischen Bericht) den Knäuel der verschiedenen Vorschläge von Dichter und Komponist zur Schlußgestaltung und ihrer etappenweisen Ausführung und läßt dabei die ungeheure Intensität, mit der sich Gluck, wie jedem seiner Werke, so auch diesem hingab, lebendig hervortreten.

Der kritische Bericht zur *Alceste* ist ein Meisterstück an Klarheit und Genauigkeit, was bei der verwickelten Quellenlage gewiß nicht leicht zu erreichen war. Nach einer eingehenden Beschreibung der zahlreichen Quellen und einer Abstufung ihres Wertes für die Neuausgabe folgen nicht weniger als 53 Seiten mit Einzelbemerkungen; größere Abweichungen des Autographs und einer handschriftlichen Gebrauchspartitur der Pariser Oper vom Originaldruck von 1776, dem die Neuausgabe in der Gesamtanlage folgt, sind in einem stattlichen Notenanhang zusammengefaßt.

Die kritischen Berichte der beiden kleineren Werke stellten wegen der verhältnismäßig geringen Quellenzahl sicher keine derartige Sisyphus-Arbeit dar, doch verdient auch hier das Bemühen der Verf. um möglichste Konzentration und Präzision hervorgehoben zu werden. Daß Haußwald sich um die Identifizierung der im Text angegebenen Vaudeville-Melodien bemüht und in der Tat mehr als zwei Drittel von ihnen festgestellt und im kritischen Bericht abgedruckt hat, ist besonders begrüßenswert (vgl. Jahrgang VI dieser Zeitschrift, wo die Referentin das Fehlen dieser „timbres“ in *L'Ivrogne corrigé* bemängelt hat); sind sie doch gerade in dem frühen Stadium der opéra comique, das *L'Ille de Merlin* verkörpert, wesentlich. Außerdem zeigt ein Vergleich zwischen diesen „Airs“ und den Gluckschen „Airs nouveaux“ recht deutlich, wie gut Gluck den französischen Liedton zu treffen verstand.

Die Übersetzungen, die in auch für die Praxis bestimmten Werken eine sehr wichtige Rolle spielen, sind gut gelungen. Gerber

gibt das gemessene Pathos der *Alceste*-Dichtung, Croll die Frische und Ungezwungenheit der *Cinesi*-Rezitative bemerkenswert natürlich wieder, obwohl sich beide engstens an die gegebenen Deklamationswerte halten. Sollte man nicht doch mit Aufspaltung oder Zusammenziehung von Notenwerten und mit kleinen rhythmischen Verschiebungen ruhig etwas freiebiger sein? Besonders das Rezitativ würde dadurch zweifellos gewinnen (vgl. *Cinesi*, S. 18, Takt 56: „das ganze Volk“; S. 20, Takt 95/96: „teuer zu stehen“; S. 22, Takt 128/129: „edle Gefühle“). Der Prosadialog von *L'Ille de Merlin* wirkt demgegenüber etwas geschraubt und hält sich vielfach allzu eng an typisch französische Konstruktionen (S. 54: „ich sehe einen der Rivalen, der auf uns zukommt, wie mir scheint“, statt gut deutsch etwa: „ich glaube, da kommt schon einer der Rivalen auf uns zu“; auch heißt „ces diables de rivaux“ nicht „diese teuflischen“, sondern, etwas burleskos, „diese verflixten Rivalen“). In den Versen der *Airs nouveaux* hat Haußwald dagegen die schlichte Liedhaftigkeit ausgezeichnet getroffen.

Unbegreiflich ist der Referentin nach wie vor das Prinzip der Ausgabe, die Personennamen der opéras comiques, koste es, was es wolle, durch deutsche zu ersetzen (vgl. die Besprechung im 6. Jahrgang dieser Zeitschrift). Bei allegorischen Namen wie la Candeur (Treuerherz) und Prud'homme (Biedermann) mag es noch gehen, aber die beiden typischen Namen französischer Komödienfiguren Pierrot und Scapin durch Georg und Johann zu ersetzen, heißt, wesentliche Stilmerkmale der Gattung beseitigen und ist darum m. E. strikt abzulehnen. Es besteht auch gar keine Veranlassung dazu, denn aus dem Text geht die Pariser Abstammung der beiden Helden eindeutig hervor; außerdem wird im Zauberreich Merlins wohl niemand mit besonderem Eifer Jagd auf rein deutsche, möglichst alltägliche Namen machen (bei der Rundfunkübertragung der Oper sind, wie sich Ref. zu erinnern glaubt, die originalen Namen verwendet worden). Konsequenterweise müßte man, wie die Bewohner der „verkehrten Welt“, so auch die „Chinesinnen“ dergestalt umtaufen — ein absurder Gedanke!

Von den Wünschen, die die Referentin bei der Besprechung des zuerst erschienenen Bandes der Gluck-Ausgabe (in Jahrgang VI)

für die Zukunft äußerte, sind im Verlauf von nur sieben Jahren erstaunlich viele erfüllt worden. Wenn es erlaubt ist, auch jetzt wieder Wünsche auszusprechen, so seien es diese: Möge das Tempo des Erscheinens der Bände, das noch auf Gerbers Dispositionen zurückgehen dürfte, gehalten werden können, und möge vor allem der selbstlose Forschergeist des dahingegangenen Herausgebers in der Ausgabe lebendig bleiben!  
Anna Amalie Abert, Kiel

### Mitteilungen

Am 20. August 1959 verstarb in Leipzig Professor Dr. Walter Serauky im Alter von 56 Jahren. „Die Musikforschung“ betrauert den Tod dieses Kollegen aufrichtig. Sie wird in Kürze eine eingehende Würdigung seiner Verdienste bringen.

Professor Dr. Georg Reichert (Tübingen) hat einen Ruf auf den neuerrichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg angenommen.

Dr. Wilhelm Martin Luther, Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, ist zum Honorarprofessor an der Universität Göttingen ernannt worden.

In der Philosophischen Fakultät der Universität Wien hat sich im Dezember 1958 Dr. Othmar Wessely für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Arnold von Bruck. Leben und Umwelt. Mit Beiträgen zur Musikgeschichte des Hofes Ferdinands I. von 1527 bis 1545.*

Professor J. A. Westrup (Oxford) hat die Schriftleitung der Zeitschrift „Music and Letters“ als Nachfolger von Eric Blom übernommen.

Staatssekretär a. D. Dr. Erich Wende hat am 14. September 1959 in Stuttgart seinen 75. Geburtstag feiern können. Auch „Die Musikforschung“ gratuliert dem um den Wiederaufbau der deutschen Musikwissenschaft nach dem zweiten Weltkriege hochverdienten Ehrenmitgliede der Gesellschaft für Musikforschung nachträglich herzlich und wünscht ihm einen gesegneten, langen Lebensabend.

Am 3. Juli 1959 wurde Professor Dr. Alfred Orel (Wien) 70 Jahre alt. Dem hochver-

dienten Forscher spricht auch „Die Musikforschung“ nachträglich ihre besten Glückwünsche aus und hofft, daß er noch recht viele Jahre in ungebrochener Frische seinen Arbeiten obliegen kann.

Die Stadt Mönchen-Gladbach hat Herrn Dr. Karl Dreimüller beauftragt, eine „Gladbacher Musikgeschichte“ zu schreiben. Dieser Auftrag kann für die Erforschung der deutschen Musikgeschichte vorbildlich werden, wenn nämlich auch andere Städte und Gemeinden dazu übergehen sollten, die vielfach mangelhaft aufbewahrten oder doch für die Musikforschung an entlegener Stelle befindlichen musikgeschichtlichen Quellen durch einen Fachmann sammeln und die Musikgeschichte ihres Gemeinwesens von einem solchen Fachmann zusammenfassend schreiben zu lassen. Insofern kann die deutsche Musikwissenschaft das Vorgehen der Stadt Mönchen-Gladbach nur wärmstens begrüßen und der Stadtverwaltung zu dem Entschluß ihre Glückwünsche aussprechen.

In Certaldo (Provinz Florenz), der Heimatstadt Boccaccios, fand vom 23. bis 26. Juli ein *Convegno Internazionale di studi sull'ars nova musicale Italiana del Trecento* statt. In eingehenden Diskussionen wurden im Anschluß an die Referate von F. Ghisi, N. Pirrotta, B. Beccherini, K. v. Fischer, K.G. Fellerer, A. Seay, S. Clercx-Lejeune, N. Bridgman, R. Robbins, F. Fano Fragen der Musik des Trecento behandelt. Die Tagung, die das von Suzanne Clercx-Lejeune geleitete Kolloquium von Wégimont weiterführte, soll in gewissen zeitlichen Abständen wiederholt werden. In Certaldo, wo die Casa Boccaccio ein idealer Mittelpunkt der Trecento-Studien ist, wird ein *Centro di studi sull'ars nova* errichtet, das im besonderen Quellen und Literatur für diese Studien sammeln und bereitstellen soll. Alle Forscher werden gebeten, ihre Veröffentlichungen auf diesem Gebiet, im besonderen Sonderdrucke ihrer Arbeiten, dem Centro di studi sull'ars nova, Casa Boccaccio, Certaldo (Prov. Firenze) zur Verfügung zu stellen. Fellerer

Berichtigung. In der Besprechung des *Franz Schubert* von P. Mies ist auf Seite 362, rechte Spalte, 2. Absatz, die 5. Zeile versehentlich ausgefallen und durch eine falsche ersetzt worden. Es muß dort heißen: „*sondern eines mehr analytischen Verfahrens*“.