

Nachdem das vorliegende Heft der „Musikforschung“ bereits fertiggestellt und zum Druck vorbereitet worden war, erreichte uns die schmerzliche Nachricht, daß

Professor Dr. Hans Albrecht

am 20. Jan. 1961 in Kiel einem schweren Leiden erlegen ist. Die Gesellschaft für Musikforschung betrauert in dem Dahingegangenen eines ihrer Gründungsmitglieder, einen ihrer treuesten und zuverlässigsten Berater und Freunde und ihren langjährigen Schriftleiter. Der Verstorbene hat die „Musikforschung“ vom Tage ihrer Entstehung (1948) an geleitet und den seitdem erschienenen dreizehn Jahrgängen, oft unter Aufbietung seiner letzten, längst vom Leiden unterhöhlten Kräfte, seine besten Fähigkeiten gewidmet. Er hat durch seinen sachkundigen Rat und seine tatkräftige Hilfe dazu beigetragen, die Gesellschaft über ihre ersten schweren Jahre hinwegzubringen, und hat ihr mit überlegener Klugheit und weiser Mäßigung geholfen, die Eintracht und Zusammenarbeit in ihren Reihen zu erhalten. Wir schulden dem Dahingegangenen tiefen Dank und werden ihn in ehrendem Gedächtnis behalten.

Der Vorstand
der Gesellschaft für Musikforschung

Friedrich Blume

Präsident

Musikalische Werkbetrachtung in metrischer Sicht

VON PETER BENARY, ST. GALLEN

Hugo Riemanns Anregungen auf dem Gebiet der Rhythmik und Metrik sind in ihren Auswirkungen durchaus zwiespältig geblieben¹. Sein bleibendes Verdienst besteht darin, diesen Themenkomplex überhaupt wieder in Erinnerung gebracht zu haben. Für die Musiktheorie und die musikalische Interpretation sind daraus einige positive Ergebnisse erwachsen. Aber der grundsätzlich unrichtige Ansatzpunkt Riemanns, seine Auftaktmanie, hat auch hier wesentlichen und nachhaltigen Gewinn verhindert². Auf wissenschaftlichem Gebiet steht eine konstruktiv-kritische Auseinandersetzung mit der musikalischen Metrik bis heute aus. Riemanns Vorgehen, insbesondere seine Periodengliederung ist als unhaltbar erkannt, eine Neuprägung des Begriffs Metrik, eine produktive Aufnahme Riemannscher Anregungen und eine Weiterarbeit an den angeschnittenen Fragen jedoch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unterblieben. Das Phänomen der musikalischen Periodik wird sogar immer wieder völlig übergangen; die Begriffe „Rhythmik“ und „Metrik“ werden nach wie vor höchst willkürlich verwendet; metrische Fragen werden allenfalls am Rande berührt; die Meinung, von ihnen aus seien wesentliche Ansatzpunkte zu gewinnen, wird im allgemeinen abgelehnt.

Im folgenden sei versucht, aus heutiger Sicht eine Wesensbestimmung der Metrik zu geben, die Eigenart metrischer Analyse zu klären und deren musikwissenschaftliche Auswertung anzudeuten. Der hier gesteckte Rahmen verbietet jede Vollständigkeit; der Beitrag möge daher lediglich als Anregung verstanden werden³.

Eine Definition der Metrik als Lehre von den Tonschweren im Gegensatz zur Rhythmik als der Lehre von den Tonlängen ist nicht ausreichend. Die Metrik, wie sie hier, gebunden an das periodische Prinzip, verstanden wird, ist zunächst und vor allem ein Ordnungsprinzip, das seinerseits auf dem musikalischen Grundphänomen des Wechsels von Spannung und Entspannung basiert. Dem quantitativen Element der Rhythmik steht in der Metrik ein qualitatives gegenüber, dem rhythmischen Akzent das metrische Gewicht, dem rhythmischen Kurz und Lang ein metrisches Schwer und Leicht. Die musikalische Metrik vollzieht sich im Einzeltakt wie in der Taktgruppe. Sie ist nur als Vollzug denkbar, der, musikalischem Wesen gemäß, ein zeitlicher Vollzug ist. Ihre Gesetze und Auswirkungen sind nur im zeitlichen Mit- und Nachvollzug aufzuspüren. Hierin liegt fraglos ein wesentliches Hindernis für den Musikforscher, der allzu leicht ausschließlich vom überschaubaren Notenbild ausgeht⁴.

¹ H. Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 1903.

² Verwiesen sei auf wertvolle Arbeiten wie Th. Wiehmayer: *Musikalische Rhythmik und Metrik*, 1917; die einschlägigen Artikel in *ZfMw* VII und VIII, 1924/25; E. Kurth: *Musikpsychologie* (2. Auflage 1947); Th. Georgiades: *Der griechische Rhythmus*, 1949; H. Keller: *Phrasierung und Artikulation*, 1955.

³ So ist es auch nicht möglich, auf frühere einschlägige Arbeiten näher einzugehen; wenigstens genannt seien: W. Fischer: *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Studien zur Musikwissenschaft III, 1915; H. Mersmann: *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, *ZfMw* V, 1922/23, S. 226 ff.; ders.: *Zur Geschichte des Formbegriffs*, Jahrbuch Peters 1930, S. 32 ff.; F. Blume: *Fortspinnung und Entwicklung*, ebda 1929.

⁴ Arbeiten wie die von G. Brelet (*Le temps musical*, Bd. 1/2, Paris 1950) oder W. Wiora (*Musik als Zeitkunst*, *Mf* X, 1957, S. 15 ff.; vgl. auch die dort angegebene Literatur) sollten daher nicht nur „phänomenologisch“ und musikpsychologisch verstanden werden, sondern auch als wertvolle Bereicherung des musikalischen Erlebens selbst.

Die Metrik im Einzeltakt betrifft die Spannungskurve, die die einzelnen Zählzeiten verbindet und zueinander in Beziehung setzt. Das geschieht bei einem vierzeitigen taktlichen Gefüge nach dem Schema schwer — leicht — halbschwer — ganz leicht. Das kleinste metrische Glied, die in einer Schwer-Leicht-Folge gegebene fallende Gruppenbildung — im Unterschied zur steigenden Gruppenbildung einer Leicht-Schwer-Folge, etwa eines Auftaktes —, ist die Grundlage für jede musikalische Logik sowie für jede musikalische Form. Dieser Ausschließlichkeitsanspruch mag auf den ersten Blick befremden, wird sich aber aus den folgenden Ausführungen als berechtigt erweisen. Jedes Schwer ist an das nachfolgende oder vorausgegangene Leicht gebunden, um als Schwer gelten zu können, um musikalischen Sinn zu erfüllen und als „Keimzelle“ musikalischer Form wirken zu können. Dieser metrisch charakterisierte Schwer-Leicht-Wechsel bestimmt die abendländische Musik seit Jahrhunderten. Der musikalische Pulsschlag des Spannens und Entspannens, der Systole und Diastole ist schon in der modalen Rhythmik, im tactus und in mensuraler Proportionalität enthalten. Die bestimmenden Kräfte waren Lied und Tanz, das bedeutet: Sprache und Bewegung.

Die Metrik in der Taktgruppe steht derjenigen des Einzeltaktes analog gegenüber. Die metrische Spannungskurve eines $\frac{4}{4}$ -Taktes entspricht also derjenigen einer Gruppe von vier Takten. Daraus geht die proportionale Gültigkeit des metrischen Schwer-Leicht-Wechsels hervor; d. h. dieser kann in einem $\frac{4}{4}$ -Takt von Achtel zu Achtel, von Viertel zu Viertel, von Halbe zu Halbe erfolgen, ein ganzer Takt kann schwer sein im Verhältnis zum nachfolgenden und so weiter. In welchem Maßstab die jeweils bestimmende Pulsation erfolgt, hängt von Tempo, Takt und Gangart ab. Dem mathematisch-hierarchischen Aufbau der rhythmischen Werte (Ganze, Halbe, Viertel, Achtel usw.) steht also ein proportional-hierarchischer Aufbau der metrischen Einheiten (Gruppenbildung, Zählzeit, Einzeltakt, Taktgruppe) gegenüber. Beide „Hierarchien“ sind wesentlich durch die Zweierpotenz ($2 - 4 - 8 - 16 \dots$) geprägt.

Grundgegebenheit der Rhythmik ist der Akzent, Grundgegebenheit der Metrik das Gewicht. Akzent und Schwerpunkt fallen in der Regel zusammen. Das ergibt sich aus der Natur des Taktes. Der Takt ist ein rhythmisches Phänomen, insofern er quantitativ verstanden wird. Er ist ein metrisches Phänomen, insofern er als Werteinheit im Rahmen der Gewichtsverteilung gilt. Da der Akzent ursprünglich nichts mit der quantitativen Einteilung des musikalischen Zeitablaufs zu tun hat, muß die Akzentlage unter rhythmischem Aspekt als zufällig gelten. Da das Gewicht mit der wertmäßigen Staffelung des musikalischen Zeitverlaufs aufs innigste zusammenhängt, muß die Gewichtsverteilung als normgebend gelten. Daraus ergibt sich eine generelle Unterordnung der Rhythmik unter die Metrik. Die Möglichkeiten der rhythmischen Gestaltung eines Taktes sind zahllos, dementsprechend ist auch die Lage der Akzente variabel. Auch die ausgefallensten rhythmische Gestaltung eines Taktes kann jedoch nichts an der Lage der metrischen Schwerpunkte ändern. Nur in der Regel fällt die Lage der Akzente und Gewichte zusammen. Daher ist die Abhängigkeit der Rhythmik von der Metrik nicht etwa so zu verstehen, als passe sich die rhythmische Gestaltung der metrischen Gewichtsverteilung an. So ist eine mehrere Takte lang fortgesetzte Synkopierung zwar in der Lage,

das Gefühl für die metrische Gewichtsetzung zu stören, die Gewichte gleichsam in die Akzentlagen hinüberzuziehen, nicht aber, die Schwerpunktlage faktisch zu ändern oder aufzuheben⁵.

Die Erfahrung dessen, was Metrum ist, ist ein Erlebnisvorgang. Rhythmus zu erfahren, ist dagegen wesentlich ein Erkenntnisvorgang, durch sinnliche Wahrnehmung vermittelt. Metrum und Rhythmus vollziehen sich in der Zeit, d. h. in der musikalischen Dauer. Nur in ihr können sie sich erweisen, kann man sie erfahren. Ein entscheidender Unterschied liegt aber in folgendem: Metrum ist seinem Wesen nach synthetisch, d. h. zusammenfassend, gruppierend, ordnend. Es betrifft das Dauernde im Wechsel. Rhythmus dagegen ist seinem Wesen nach analytisch, d. h. gliedernd, zerlegend, aufteilend. Er betrifft das Wechselnde in der Dauer. Rhythmus allein ist ohne Spannungseffekt. „Spannend“ wird er erst durch das qualitative Moment des Metrischen. Musikalische Spannung ist wesentlich Erwartung und entspricht damit dem Zeitcharakter der Musik.

Es sei nun versucht, den „Aktionsradius“ metrischer Werkbetrachtung in dreierlei Hinsicht zu umreißen. Periodik, Thematik und musikalisches Formverständnis sollen dabei im Mittelpunkt stehen.

Der Durchbruch des periodischen Prinzips in der Musik erfolgte in zwei Stufen. Die erste Stufe bezeichnet den Gewinn eines — wie auch immer gearteten — Taktgefühls und andererseits den Verlust des grundsätzlich einstimmigen Melodieverständnisses. Folgeerscheinungen waren unter anderem ein Vertikalbezug im musikalischen „Satz“, ein von Grund auf neugeprägtes Wort-Ton-Verhältnis, musikalische Symmetrie, rhythmische Rationalität. Sie stehen nicht nur in zeitlichem, sondern zweifellos auch in ursächlichem Zusammenhang. Hier stehen noch nahezu alle Fragen offen, denen nachzugehen von hohem Gewinn wäre.

Mit der zweiten Stufe ist der Übergang vom linearen zum periodischen Prinzip gemeint, wie er sich während der späten Bachzeit vollzog. Sie bezeichnet die Geburtsstunde der Metrik im engeren Verständnis. Hier weitet sich das überkommene Taktgefühl zum Bewußtsein periodischer Gliederung, hier mündet die — zumal im Tanz gegebene — rhythmische Modalität in das moderne musikalische Formverständnis (s. u.), hier gewinnt die musikalische Symmetrie normativen Charakter⁶. Es ist selbstverständlich, daß dieser Übergang nicht in einer bloßen Aufeinanderfolge vor sich ging. Zu ergründen, auf welche Weise es zu diesem endgültigen Durchbruch der Periodizität kam, würde eines der erregendsten Geheimnisse der Musikgeschichte aufdecken und tiefe Einsichten in die noch ungeschriebene Phänomenologie der Musik vermitteln⁷.

Die musikalische Periodik ist weit mehr als ein Bauprinzip, als ein Faktor musikalischer Tektonik. Wenn es im 18. Jahrhundert heißt: „Eine Melodie muß gewisse

⁵ Vom Taktwechsel ist hier nicht die Rede, da sich dabei ja auch das metrische Gefüge von Grund auf ändert. Ebenso bleibt taktfreie Musik ältester oder neuester Art unberücksichtigt; vgl. P. Benary: *Rhythmik als aktuelles Problem*, Schweizerische Musikzeitung 1960, S. 224 ff.

⁶ J. Riepel schreibt in *De Rhythmpoeia* (1752), die Gliederung in 2, 4, 8 und 16 Takte sei „unserer Natur dergestalt eingepflanzt, daß es nur schwer scheint, eine andere Ordnung (mit Vergnügen) anzuhören“; zitiert nach W. Twittenhoff: *Die musiktheoretischen Schriften J. Riepels als Beispiel einer anschaulichen Musiklehre*, 1935, S. 50.

⁷ Vgl. P. Benary: *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Diss. phil. Jena 1956; erscheint in erweiterter Fassung Leipzig 1961. Ferner H. Bessler: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin 1959, besonders Kap. IV.

Abschnitte haben“⁸, oder es solle „der Tacte Anzahl einen Verhalt haben“⁹, so kommt darin der Einfluß der Periodenbildung und Periodenbindung auf die gesamte Satztechnik und Erfindung deutlich zum Ausdruck. Ganz zu Unrecht betont man immer wieder vor allem das gliedernde Moment des musikalischen Periodenbaus. Das ausfüllende Moment steht ihm mindestens gleichberechtigt gegenüber. Das erwachte Empfinden für die metrischen Schwerpunkte bewirkte keineswegs eine abgrenzende Funktion des vor dem Schwerpunkt stehenden Taktstrichs, ganz im Gegenteil: Aus den harmonischen Konsequenzen der Periodik resultierte ein gewisser Sog, eine „magnetische“ Wirkung der Schwerpunkte. Das aber bedeutet Ausfüllung, nicht Zergrenzung! Der Bedeutungswandel der musikalischen Symmetrie bestand ja darin: Bewahrte sie den linearen Fluß vor dem Zerfließen, so bahnte sie jetzt dem musikalischen Strom das ausgemessene Flußbett. Der Zwang zur Paarigkeit, die Norm periodischer Entsprechungen waren nicht nur formale Faktoren —, sie wirkten auch unmittelbar auf die musikalische Gestaltung ein¹⁰.

Zum Symmetrie-Begriff ist zu sagen: Er ist in der Musik nicht allein aus den äußeren Erscheinungsformen zu begründen. Der Zusammenhalt zweier ähnlich gearteter Glieder kann sehr wohl, muß aber nicht als symmetrisch gelten. Um in diesem Fall von Symmetrie sprechen zu können, muß die „innere“ Möglichkeit bestehen, diese Zweigliedrigkeit in größere Zusammenhänge von vier oder acht Gliedern einzufügen¹¹. Diese Symmetrie ist dann periodischer Natur und hat tektonische Funktion. Alle anderen Symmetrien gehen von der äußeren Erscheinungsform aus, und da ist es durchaus angebracht, die Anwendung des Symmetriebegriffs von einer „Entsprechung sämtlicher Teile von einer Achse her gesehen“ abhängig zu machen¹².

Wenn wir sagten, die Norm periodischer Entsprechungen habe nicht nur als formaler Faktor eine Rolle gespielt, sondern unmittelbar auf die musikalische Gestaltung eingewirkt, so hatten wir dabei in erster Linie das Thema als vordergründig bestimmende musikalische Gestalt im Auge. Mit der Charakterisierung bestimmter Melodietypen kann niemals das Wesen „des“ Themas erfaßt werden, und zwar weder sein Aussagegehalt noch sein tektonischer Sinn. Der Unterschied zwischen Motivik und Thematik bedeutet mehr, als die Gegenüberstellung von Fortspinnung und Entwicklung besagen kann; denn auch hier handelt es sich durchaus nicht um eine einfache Ablösung des einen durch das andere. Die Entwicklung des Liedes in allen seinen Arten bildet eine Jahrhunderte alte Vorgeschichte. In Chaconnen und verwandten Formen ist schon früh der tektonische Faktor der Thematik vorgeprägt. Allein die Fugenthematik J. S. Bachs macht in dieser Hinsicht höchst charakteristische Wandlungen durch¹³. Die rhythmische Profilierung der Tanz-

⁸ E. G. Baron: *Abriss einer Abhandlung von der Melodie*, Berlin 1756, S. 8; Baron fährt fort: „Ergo wo keine Abschnitte bey einer Rede . . . sind, und die Melodie in einem fortgehét; so werden die Sinnen und der Verstand verwirret, und verhindert zu begreifen, was einer haben will; zumahl, wenn man weder Anfang, Mittel und Ende unterscheiden und keine Symmetrie dabey wahrnehmen kann.“

⁹ J. Mattheson: *Der Vollkommene Kapellmeister* (1739), Faksimile-Nachdruck, hrsg. v. M. Reimann (1954), S. 141. — Beispiele dieser Art ließen sich beliebig vermehren.

¹⁰ Vgl. P. Benary: *Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach*, BJB 1958, S. 84 ff. und BJB 1959, S. 111 ff.

¹¹ Fr. Brenn: *Form in der Musik*, 1953, S. 28 f.: „Alle Formelemente sind . . . Repräsentationen . . . innerer Form.“

¹² A. Dürr in den Diskussionsbeiträgen des *Berichts über die wissenschaftliche Bachtagung*, Leipzig 1950, (1951), S. 284.

¹³ Vgl. H. Bessler: *Bach als Wegbereiter*, AfMw XII, 1955, S. 16 f.

melodik bahnte das spätere „Charakterthema“ (Bessler) an. Andererseits blieb bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die motivische Fortspinnungstechnik lebendig¹⁴. Eine erschöpfende Antwort auf die Frage, was ein Thema sei, ist wohl bis heute noch nicht gegeben worden. Das gilt sowohl für eine Bestimmung seiner äußeren Merkmale als auch für die Ergründung seiner gestalthaften Qualitäten. Daß für beide Blickpunkte die metrischen Faktoren eine wesentliche Rolle spielen, ist zwar weithin erkannt und anerkannt worden, hat aber noch nicht zu den notwendigen methodischen Folgerungen geführt. Allzu leicht beschränkt man sich auf die melodischen Faktoren allein und übersieht die Einwirkung des periodischen Prinzips auf die gesamte Satztechnik. Oft wirkt sich auch der Wunsch nach einer präzisen zeitlichen Grenzziehung hinderlich aus. Dadurch aber bleibt die bereits erwähnte breite Umschwungzone außer Betracht, und man übersieht, was sich aus den in bestimmten Einzelfragen viele Jahrzehnte umspannenden Entwicklungen ergab. Auch begegnet man immer noch der unhaltbaren Auffassung, der Begriff der Periode sei mit dem der Homophonie verbunden; diese Meinung bedarf jedoch einer gewissen Einschränkung.

Wählen wir ein Beispiel! Der Tutti-Beginn des ersten Satzes von Bachs *Brandenburgischem Konzert* Nr. 3 weist eine deutliche Achttaktigkeit auf.



Diese ist jedoch nicht periodisch geprägt. Sie ergibt sich weder aus $4 + 4$ Takten, noch spricht der melodische Aufbau des Themas mit seinen engen Verzahnungen, wie sie in unserer Wiedergabe durch Klammern angedeutet sind, für einen periodischen Duktus. Hinzu kommt, daß die Themenwiederholungen im weiteren Verlauf des Satzes nicht auch stets achttaktig sind. Das ist nur bei Takt 39 ff. der Fall, während sich das Thema bei Takt 70 ff. fünftaktig und bei Takt 126 ff. siebentaktig präsentiert. Die letztgenannte Stelle am Satzende ist insofern besonders interes-

¹⁴ Man studiere daraufhin den letzten Satz aus Mozarts Streichquartett KV 387 mit seinem Nebeneinander zweier kontrapunktisch geprägter Themen und eines periodisch gegliederten oder den 1. Satz des Quartetts KV 465 mit seiner engführungsartigen Durchimitation des gradtaktig gegliederten Hauptthemas.

sant, als das Thema zwar im 7. Takt (Takt 132) endet, wie die im Beispiel eingezeichnete Zäsur angibt, der „fehlende“ 8. Takt jedoch nach einem eingeschobenen dreitaktigen Solo „nachgeholt“ wird. Eine so „mechanische“, d. h. motivische Verfahrensweise schließt wohl ein Empfinden Bachs für periodische Entsprechungen im Sinne eines symmetrischen Themengefüges in diesem Falle aus.

Ähnliches ist an Bachs tanzgebundenen Sätzen zu beobachten. So weicht von den 41 Sätzen der sechs *Französischen Suiten* nur ein Satz, die *Courante* aus der c-moll-Suite, von einer durch 2, 4 oder 8 teilbaren Taktzahl ab. Der zweite Teil dieser *Courante* hat 33 Takte. Auch hier darf man nicht von der bemerkenswerten Vorherrschaft grader Taktzahlen auf eine periodische Gliederung schließen. So gliedert sich die *Allemande* der genannten Suite in ihrem zehn Takte langen zweiten Teil in $5(3+2) + 5(3+2)$ Takte, während sich andere Sätze, etwa die *Allemande* der Es-dur-Suite, in ihrem rhythmischen, motivischen und melodischen Ablauf überhaupt jeder Untergliederung zu entziehen scheinen.

Eine Begründung dieser auffallenden Sachlage, die durch alle Suiten der Barockzeit vielfach bestätigt wird, ist in zweierlei Hinsicht denkbar: 1. die frühere Bindung dieser Tänze an ihre tänzerische Ausführung sei dergestalt bewahrt worden, daß die von den Tanzfiguren und Tanzschritten geforderte Taktzahl zu einer äußerlichen kompositorischen Gepflogenheit wurde; 2. es finde eine allmähliche Annäherung an das periodische Prinzip statt, indem zunächst der äußere Rahmen der Taktgruppen das kompositorische Gefühl für Symmetrie stützte. Wahrscheinlich wirkte beides nebeneinander, und eines wurde durch das andere bestätigt und bekräftigt.

Von diesen Beobachtungen aus läßt sich der Unterschied zwischen motivischem und thematischem Stil auch weiterhin nutzbringend kennzeichnen. Definiert man nämlich das Motiv als eine „*melodisch-rhythmische Gestalteinheit*“¹⁵, so ist mit dem Hinweis auf seine Einheitlichkeit bereits gesagt, daß es nur durch eine ihrerseits einheitliche Fortspinnung zu größeren Zusammenhängen ausgeweitet werden kann. Demgegenüber ist jedes Thema als Gestalt eine Vielheit. Es setzt sich aus Einzelmotiven zusammen und ist durch melodische, rhythmische, harmonische oder klangliche Faktoren bestimmt. Im Gegensatz zum Motiv — die rhetorische Figur sei hier beiseite gelassen — ist das Thema auch vom Gehalt her vordergründig gekennzeichnet. Auch darin ist es einheitlich, obwohl die Einheit des Gehalts abermals durch Gegensatzwirkung aufgespalten sein kann, wie im Hauptthema des 1. Satzes der Jupiter-Sinfonie.

Aus dieser Charakterisierung des Themas als Gestaltvielheit und Gehalteinheit folgt

1. die Affinität der Thematik zum periodischen Prinzip und zu dessen zugleich gliedernd-analytischer (Vielheit) und gruppierend-synthetischer (Einheit) Funktion,
2. seine Zusammensetzung aus einzelnen Motiven,
3. seine Funktion als Träger musikalischer Aussage,
4. seine Verwendungsfähigkeit für größere (symmetrische) Formalzusammenhänge,

¹⁵ H. Besseler: *Spelfiguren in der Instrumentalmusik*, Jahrbuch der deutschen Musikwissenschaft I, 1956, S. 16.

5. die „thematische Arbeit“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die ihrerseits auf einer weit zurückreichenden Tradition fußt, und
6. die Möglichkeit der Komprimierung eines Themas zu motivischer Kürze, z. B. in Spätwerken Beethovens.

In welcher Weise eine metrische Betrachtungsweise hier fruchtbringend angewandt werden kann, ergibt sich weitgehend aus dem formprägenden Sinn der Thematik und aus dem Formverständnis selbst, von dem abschließend die Rede sein soll.

Wenn wir sagten, die Gruppenbildung als kleinste metrische Einheit bilde die Grundlage für jede musikalische Logik und Form, so war diese Verbindung von Logik und Form durchaus nicht zufällig. Sobald man nämlich Form in der Musik in erster Linie als ein prozessual Entstehendes und dann erst als gestalthaft Gegebenes begreift, wird die wörtlich zu verstehende Folge-Richtigkeit ein integrierender Bestandteil der musikalischen Formgebung. Anderenfalls beruht die Logik musikalischer Formgebung letztlich auf Konventionen, die nicht allein aus der Sache selbst hervorgegangen sind¹⁶. Um dieser eigentlichen musikalischen Folgerichtigkeit auf den Grund zu gehen, sind folgende Ausgangspunkte erforderlich:

1. das aktive oder hörende Mit- und Nachvollziehen des Werks in seiner musikalischen Dauer, — an Stelle des überschaubaren Notentextes,
2. die metrische Gruppenbildung als elementare „Keimzelle“ musikalischer Form, — an Stelle der typenhaft gegebenen Formgattungen,
3. die zeitlichen Ausprägungen musikalischer Symmetrien, wie Spannung, Entspannung, Erwartung, Erfüllung und Folgerichtigkeit, — an Stelle eines statisch verstandenen Symmetrie-Begriffs.

So gewinnt man auch dem musikalischen Formverständnis neue, verlebendigende Züge ab. Haben wir den gruppierenden Effekt des Metrums dem gliedernden des Rhythmus, den ausfüllenden Sinn dem zergrenzenden der metrischen Schwerpunkte und die thematische Gestaltvielfalt der Gehalteinheit gegenübergestellt, so standen diese Erscheinungen untereinander in einem engen, wechselseitigen Verhältnis. Sie werden nun durch ein zweifaches musikalisches Formverständnis ergänzt und abgerundet. Das gruppierende Metrum, der ausfüllende Sinn metrischer Schwerpunkte und die thematische Gehalteinheit finden ihr Gegenstück in der musikalischen Form als überschaubarer, statischer Gegebenheit. Der gliedernde Rhythmus, das Zergrenzende metrischer Schwerpunkte und die Gestaltvielfalt des Themas finden dagegen ihr Gegenstück in der musikalischen Form als zeitlichem Entwicklungsverlauf, und um dieses an zweiter Stelle genannte Formverständnis geht es. Es ist nur durch lebendiges Nachvollziehen und vom Metrum her zu gewinnen und kommt dem Kunstwerk wesentlich näher, als es der völligen oder weitgehenden Abstraktion von der musikalischen Zeitlichkeit möglich ist. Selbstverständlich soll und kann man nicht das eine gegen das andere ausspielen. Über aller „Analyse“ droht aber der Sinn für „Synthese“ und deren Elemente verloren zu gehen. Dem gilt es entgegenzuwirken¹⁷.

¹⁶ Die Zahl der Sonaten sowie der Werke in Sonatenform, deren erste Sätze dem Schema der Sonatenhauptsatzform völlig entsprechen, ist verblüffend niedrig!

¹⁷ F. Blume: Artikel „Form“ in MGG IV, Sp. 529: „Das Wesen aller Form liegt in der Begrenzung des Grenzenlosen, in der Ordnung des Ungeordneten“. Dem wäre hinzuzufügen, es liege bei der Musik auch in der Verknüpfung des Vereinzelteten und in der Entfaltung des Begrenzten.

Wie das Hauptthema eines Sonatensatzes nicht darin den Sinn seiner Aussage erfüllt, daß es vorhanden ist und wiederkehrt, sondern darin, daß es sich begibt und verwandelt, so wird auch der über eine äußerliche Maßgabe hinausreichende Sinn musikalischer Formensprache erst dann evident, wenn sich neben deren begrenzender und ordnender Funktion ihr raumgebender und formerfüllender Sinn auswirkt. Paradox zugespitzt könnte man sagen: Form erweist sich als Formermöglichung!

Die metrische Hierarchie ist theoretisch unbegrenzt. Vom musikalischen Pulsschlag als Mittelwert ausgehend, kann man sowohl bis zu den kleinsten rhythmischen Werten als auch bis zu den Takten und Taktgruppen fortschreiten. Die Fähigkeit solcher Taktgruppen, als Einheiten zu wirken, liegt in der Natur der Metrik begründet. Das Empfinden ausgeglichener Proportionen, in den großformalen Abschnitten (etwa zwischen Exposition, Durchführung und Reprise), das schließlich über die kompositorische Gelungenheit eines Satzes entscheidet, ist, psychologisch gesehen, der Wahrnehmung einer Taktgruppen-Einheit gleich oder sehr ähnlich. Die metrische Analyse zahlreicher Werke von unterschiedlichster Art hat nun eindeutig ergeben, daß dieser psychologisch begründete Sachverhalt musikalisch gerechtfertigt ist, d. h. daß die musikalische Formensprache metrisch bedingt ist. Die Metrik wirkt sich formal so aus, daß der metrische Schwer-Leicht-Wechsel als Spannungselement die Komposition, vom kleinsten bis zum größten Wertmaßstab, durchpulst¹⁸ und daß andererseits gewisse „metrische Gestaltqualitäten“ ein Musikstück bestimmen und damit vereinheitlichen. Daß diese formale Vereinheitlichung dem musikalischen Zeitwesen gemäß ist, ergibt sich aus der eingangs gegebenen Definition der Metrik. Was aber unter metrischen Gestaltqualitäten zu verstehen ist, sei an einigen Beispielen verdeutlicht.

Robert Schumanns *Träumerei* steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und ist in einfachster Weise in $8(4+4) + 8(4+4) + 8(4+4)$ Takte gegliedert. Fragt man aber einen Musiker, in welcher Taktart das bekannte Stück stehe, so werden aus der Erinnerung heraus die unterschiedlichsten Antworten gegeben werden. Diese merkwürdige Diskrepanz resultiert aus der metrischen Gestaltqualität des Stücks, die einerseits in der denkbar einfachen Taktgruppierung und andererseits in der innertaktlichen Regelwidrigkeit, nämlich der „Verdrängung“ des zweiten Takt-Schwerpunkts auf dem dritten Viertel — in 18 von insgesamt 24 Takten! — besteht.

Im 1. Satz des Streichquartetts op. 18, Nr. 3 von Beethoven stößt die metrische Analyse immer wieder auf eine Gruppierung von $6 + 4$ Takten. Diese wirkt als formal maßgebende metrische Gestaltqualität.

Im Finale des Streichquartetts KV 387 von Mozart macht sich bei der weitgehend kontrapunktischen Satzstruktur eine durchgängige Bindung an zwei- und viertaktige Gruppierungen doppelt bemerkbar. Sie wird nur dreimal, und zwar an formal wichtigen Stellen, durchbrochen: vor Einsatz des 3. Themas, zu Beginn der Durchführung und zu Beginn der Coda.

¹⁸ Bruckners Sinfonien in ihrer streng eingehaltenen Zwei-, Vier- und Achttaktigkeit und ihren ausgeweiteten Dimensionen sind gerade in ihrer dennoch überwältigenden formalen Gelungenheit ein beredtes Zeugnis für den metrischen Anteil am formalen Geschehen.

Es dürfte einleuchten, daß sich außer für die praktische Interpretation auch für die Musikwissenschaft aus den hier skizzierten Gesichtspunkten metrischer Werkbetrachtung bemerkenswerte Folgerungen ergeben könnten. Diese würden vor allem betreffen: eine nähere Charakterisierung der Stilepochen, personalstilistische Eigenheiten und Entwicklungen, die Werkanalyse im Hinblick auf Genre, Inhalt, Form, Stil, Satztechnik und Interpretation, schließlich auch Formenlehre und Kompositionstheorie.

Robert Haas zum Gedächtnis

VON LEOPOLD NOWAK, WIEN

Mit Robert Haas, dem am 4. Oktober 1960 in Wien dahingegangenen ehemaligen Vorstand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, hat die Musikwissenschaft einen ihrer markantesten Vertreter verloren. Die Anzahl seiner Veröffentlichungen sowie der ihnen zuzusprechende Wert sichern ihrem Verfasser einen hervorragenden Platz in unserer Disziplin und jenes Weiterleben im geschriebenen Wort, das von solcher Tätigkeit zwangsläufig ausgeht.

Robert Haas wurde am 15. August 1886 in Prag geboren. Sein Vater war Arzt, die Familie, in Teplitz-Schönau ansässig, lebte in guten Verhältnissen. So konnte Haas Musikwissenschaft in Berlin, Wien und Prag studieren und promovierte in der letztgenannten Stadt unter Heinrich Rietsch 1908 mit der Dissertation „*Das Wiener Singspiel*“. Die Neigung zu Oper, Singspiel und Ballett sollte dann auch die erste Forschungsrichtung des jungen Gelehrten bestimmen. Vorerst führte ihn sein Lebensweg in das Wiener musikhistorische Institut zu Guido Adler. Er war 1908 bis 1909 hier als Assistent tätig und hatte auch an den Arbeiten des 3. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft anlässlich der Haydn-Zentenarfeier, 25.—29. Mai 1909, wesentlichen Anteil.

Dieser Eintritt in die Musikwissenschaft erfuhr eine kurze Unterbrechung: von 1910—1914 war Haas als Theaterkapellmeister in Münster i. W., Erfurt, Konstanz und Dresden tätig. Trotz dieser Begabung zur praktischen Musik erwies sich aber die Neigung zur Wissenschaft als die stärkere. Das Jahr 1914 sieht ihn wieder in Wien als Sekretär der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ und des „Corpus scriptorum de musica medii aevi“. Auch waren im gleichen Zeitraum seine ersten Ausgaben erschienen: Gassmanns „*Contessina*“ (1914) und die „*Bergknappen*“ von Umlauf (1911), beides Bände der DTÖ, denen Haas auf eine Reihe von Jahren hinaus verpflichtet bleiben sollte.

Inzwischen aber brach der Weltkrieg aus, und Haas wurde Leutnant im Schützenregiment Nr. 24. Aus Frontdienst und Soldatenleben kehrte er glücklicherweise wohlbehalten zurück und fand 1918 in der Musiksammlung der k. k. Hofbibliothek neben Robert Lach einen neuen Wirkungskreis. Ihm konnte er bis 1945 angehören, seit 1919 als Vorstand der Musiksammlung; in diesen Jahren entfaltete sich seine wissenschaftliche Tätigkeit innerhalb verschiedener Kreise.

Der erste betrifft die Oper und die übrigen Gattungen des Theaters: Singspiel und Ballett, dazu das Oratorium. Den beiden schon genannten Bänden der DTÖ folgten in engem Jahresabstand: Eberlin, „*Der blutschwitzende Jesus*“ (1921), Monteverdi, „*Il ritorno d'Ulisse in Patria*“ (1922), Gluck, „*Don Juan*“ (1923); danach zwei selbständige Veröffentlichungen: „*Wiener Comödienlieder aus 3 Jahrhunderten*“ (1924), „*Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit*“ (mit Blanka Glossy) (1925), und daran anschließend wieder zwei Bände der DTÖ: „*Deutsche Komödienarien 1754–1758*“. 1. Teil (1926) und „*Der Dorfbarbier*“ von Schenk (1927). Wenn man bedenkt, daß zu jedem der DTÖ-Bände in den „*Studien zur Musikwissenschaft*“ eine dazu gehörige Abhandlung erschien, so nötigt diese pausenlos tätige Arbeitsenergie mit ihren wissenschaftlichen Erfolgen außerordentliche Anerkennung ab.

Denn mit Oper und Oratorium allein war es für Haas nicht genug. Seiner böhmischen Heimat schenkte er zwischen 1914 und 1933 eine ansehnliche Reihe von Spezialuntersuchungen über Musikverhältnisse in Prag, Eger, Leitmeritz und Komotau, sowie über Künstlerpersönlichkeiten deutsch-böhmischer Herkunft: Hanslick, Stamitz, Kunz, Gassmann, Rietsch, Sechter und Anton Schmid, den ersten Leiter der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Dazu traten noch Studien zum Wiener Kulturkreis: über Beethoven, Ballett und Ballettpantomime, Diabelli, Schubert und die ersten Aufsätze über Bruckner. („*Neue Brucknerdokumente*“ und über die f-Moll-Messe). Die „*Opernzeit*“ von Robert Haas fand in zwei Büchern ihren Abschluß: „*Gluck und Durazzo im Burgtheater*“ (1925) und „*Die Wiener Oper*“ (1926).

Neue Aufgaben warteten und mußten bewältigt werden. Die Leitung der Musiksammlung verursachte viel Arbeit: Haas hat ihre Übersiedlung in das Palais Friedrich (Albertina) 1920 durchgeführt und war mit außergewöhnlichem Erfolg um ihren Ausbau sowohl an Raum wie an Erwerbungen besorgt. Hier kann nur in aller Kürze auf das Verzeichnis der „*Tabulaturbücher für Laute und Gitarre*“, auf den die Geschichte der Musiksammlung betreffenden Beitrag im Jahrbuch Peters für 1930 und das in Buchform erschienene thematische Verzeichnis „*Die estensischen Musikalien*“ (1927) hingewiesen werden.

Unter Haas wurde 1927, einer Anregung Heinrich Schenkers folgend, von D Dr. h. c. Anthony van Hoboken das „*Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften*“ (jetzt „*Photogrammarchiv*“) gegründet, dessen erstes Verzeichnis Haas 1928 veröffentlichte; es erschien zu dem vom Archiv veranstalteten Schubert-Kongreß. Bis zum Ausbruch des 2. Weltkrieges waren rund 35 000 Blatt Photostate gesammelt worden; eine der ersten Stätten musikalischer Dokumentation hatte überraschende Ergebnisse zeitigt.

Die wissenschaftliche Tätigkeit hatte aber neben der bibliothekarischen nicht geruht. 1923 wurde die Privatdozentur, 1929 der Titel eines ao. Universitätsprofessors für Musikgeschichte erreicht und im gleichen Jahr erschien das erste der großen zusammenfassenden Werke: die „*Musik des Barock*“ in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft. 1933 folgte der „*Mozart*“, 1934 „*Bruckner*“ und die „*Aufführungspraxis der Musik*“. In ihnen hatte Haas sein umfassendes Wissen dieser Gebiete in vollendeter Sprache zu Gesamtdarstellungen geformt, denen man lange Geltungs-

dauer zubilligen muß. In diesem Zusammenhang darf seiner Mitarbeit an Adlers „*Handbuch der Musikgeschichte*“ (1930) und an der „*Geschichte der Musik in Bildern*“ von Kinsky (1929) nicht vergessen werden.

Die Werke über Bruckner und Mozart führen zu den letzten Gebieten im Schaffen von Robert Haas. 1930 begann die großangelegte Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners zu erscheinen, für die Haas erstmals auch frühere Fassungen, ja selbst Skizzen zur Veröffentlichung vorsah. Mit ihr hat er sich in der Pflege Brucknerscher Kunst sowie in der Methode der Gesamtausgaben ein besonderes Denkmal gesetzt. Wenngleich die Anfänge dieses Unternehmens nicht ganz unwidersprochen blieben, so hat eine leidenschaftslose Betrachtung nach 1945 doch gezeigt, daß Haas damit einen im wesentlichen richtigen Weg beschritten hatte. Und so, als ob ihm mit Bruckner noch nicht genug wäre, begann er 1936 in Gemeinschaft mit Helmut Schultz (Leipzig) eine Hugo Wolf-Gesamtausgabe.

Mozart und seinem Umkreis gehörten die letzten Arbeiten bis in die Nähe jener langwierigen Krankheit, die am 4. Oktober 1960 den Tod herbeiführte. Ein bis an den Rand seines Daseins erfülltes Lebenswerk war vollendet. Es hatte auch tragische Augenblicke gekannt, so bei der Zerstörung der Musiksammlung am 12. März 1945, es war auch oft nicht leicht gelebt worden. Immer aber war es von vorbildlich geleisteter Arbeit im Dienst der Wissenschaft erfüllt gewesen. Und deshalb wird der Name Robert Haas nicht zu den vergessenen gehören.

Mittler zwischen Forschung und Praxis

Zum Tode Karl Hasses

VON OTTMAR SCHREIBER, GIESSEN

Geeignete Ergebnisse der Musikwissenschaft einer heutigen Aufführungspraxis nutzbar zu machen und in der Praxis das Historische „soweit wie *irgendmöglich zu berücksichtigen*“, darin sah, nach seinem oft wiederholten Bekenntnis, der am 31. Juli 1960 in Köln verstorbene Komponist, Musikwissenschaftler und ausübende Künstler Karl Hasse von jeher eine seiner wesentlichsten Berufsaufgaben. Der am 20. März 1883 im sächsischen Dohna geborene, aber als Leipziger Thomaner aufgewachsene evangelische Pastorensohn war schon als Primaner Karl Straubes Orgelschüler, bevor er bei Kretzschmar und Riemann Musikwissenschaft studierte und sein weiteres praktisches Musikstudium bei Stephan Krehl, Adolf Ruthardt und Artur Nikisch am Leipziger Konservatorium, anschließend noch bei Max Reger und Felix Mottl an der Münchner Akademie der Tonkunst betrieb. Frühzeitig also wurde der Leipziger Musikschüler mit Orgelbaufragen und Orgeldispositionen, aber auch mit der Orgelliteratur Bachs und seiner Vorgänger vertraut gemacht, so daß die nachmals in den zwanziger Jahren einsetzende deutsche Orgelbewegung von Hasse verständnisvoll mitbetrieben werden konnte, indem er hierbei vor allem „*zwischen dem Historischen und dem lebendig kulturell Wirksamen*“ auszugleichen

vermochte und dabei etwa in der von ihm disponierten Orgel des Tübinger Universitätsfestsaaes auch seinerseits die neuen Erkenntnisse der Orgelbewegung beispielhaft maßvoll berücksichtigte. Wenn er schon Straube im Leipziger Bachverein assistierte und dann in München von Reger zu den Proben des Porgesschen Gesangvereines herangezogen wurde, so ergänzte er damit aufs glücklichste seine chorpraktischen Erfahrungen, die ihm bereits in seiner Thomanerzeit unter dem traditionsreichen Kantorat Gustav Schrecks zugekommen waren; und als Assistent Wolfrums in Heidelberg an Bachverein und Universität (1907–1909) stand er nicht nur mit dem Chorwesen in enger Verbindung, sondern beschäftigte sich auch wieder mit Fragen der Musikforschung. Es lag nahe, daß er sich für die Revisionsaufgaben, die ihm damals an drei Bänden der Prüferschen Gesamtausgabe von Scheins Werken zufielen, besonders aufgeschlossen zeigen mußte, konnte er doch nun viele dieser ihm teilweise seit den Thomanerjahren bekannten prachtvollen Chorsätze bei ihrer Revision für die Gesamtausgabe der Praxis erschließen. Darauf wies er im Vorwort zum vierten Bande, der 1911 das *Cymbalum Sionium* aufnahm, ausdrücklich hin: „Die Ausgabe soll der Wissenschaft und der Praxis gleichzeitig dienen. Den Hauptnutzen aber soll die Praxis davon haben.“ Und er brachte Ausführungsvorschläge, ohne der originalen Form ihre Erkennbarkeit zu nehmen. Im Jahre 1920 konnte er als Tübinger Universitätsmusikdirektor und Leiter des von ihm gegründeten Musikinstituts in der Tübinger Stiftskirche die tiefgehende Wirkung von Scheins zehnstimmiger Weihnachtsmotette aus dem *Cymbalum Sionium* selbst erproben, und er empfahl den konzertierenden Stil der *Opella Nova* den evangelischen Kirchenchören als bestes künstlerisches Mittel zur Überwindung des noch grassierenden Liedertafelunwesens.

Die Hauptwirksamkeit des geistvollen Schriftstellers Hasse fällt in die zwanziger und ersten dreißiger Jahre. In zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen nahm er Stellung zu Stilfragen und musikkulturellen Tagesproblemen. Eine intensive Beschäftigung mit der von ihm immer wieder aufgeführten Bachschen Musik fand ihren Niederschlag in einer weithin bekanntgewordenen Bachbiographie (1925) und einem im Bach-Jahrbuch 1929 erschienenen grundlegenden Aufsatz über Bachs Instrumentation. Leidenschaftlich bekämpfte er nicht nur in Schriften, sondern auch in Referaten oder im persönlichen Gespräch mit Gegnern oder Gleichgesinnten jeden unnatürlich vertieften Gegensatz zwischen Wissenschaftler und Künstler. Einseitige Urteile suchte er beizeiten zurechtzurücken, so, wenn er in einem auf dem Leipziger musikwissenschaftlichen Kongreß 1925 gehaltenen Referat forderte, neben der damals zu hoher allgemeiner Wertung gelangten Linearität der Bachschen Kontrapunktik deren häufige generalbaßmäßige, harmonisch-metrische Gebundenheit nicht zu übersehen. Für seine immer dem Naturhaften und Echten zugewandte Musikauffassung kämpfte er aber nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Praktiker, als Organist, Dirigent, Pädagoge und Organisator. Diese vielseitige Tätigkeit konnte er noch nach seiner Berufung zum Direktor der Kölner Musikhochschule (1935) in konzentriertem Maße beibehalten, sie ließ ihn allerdings nach der Edition der *Missa in Summis* von Heinrich Finck für Blumes Chorwerk-Sammlung nicht mehr zu einer nennenswerten weiteren Editionsarbeit kommen. Die mit einer Reihe von Veröffentlichungen seines Tübinger Musikinstituts unternommene

Herausgebertätigkeit schloß er mit der Redaktion der zehn letzten Mitteilungshefte der Reger-Gesellschaft, und nach seiner mit dem letzten Kriegsende erbetenen Emeritierung widmete er sich fast ganz seinem eigenen kompositorischen Schaffen. Nur die künstlerische Erscheinung Max Regers, dessen Bedeutung er schon 1921 in einer wesentlichen Biographie herausgehoben hatte, beschäftigte ihn weiterhin. Und wenn er hierbei nicht müde wurde, noch in wertvollen Beiträgen zu den Mitteilungen des Bonner Max-Regger-Instituts auf die Bedeutung dieses Meisters hinzuweisen, dem er seine eigene künstlerische Ausrichtung verdankte, wenn er gar noch Regers unvollendetes zwölfstimmiges A-cappella-Chorwerk „Vater Unser“ stilvoll ergänzte, so sprach auch hieraus letztlich der Wille, das von ihm als echt Erkannte der Praxis zugänglich zu machen. Ein starker Sinn für das Echte war wohl überhaupt das wesentlichste Kennzeichen dieses bei aller Verstandesschärfe und Unbedingtheit gültigen Menschen.

Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition

VON FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, KASSEL

In den letzten Jahren ist es der Fux-Forschung gelungen, das Dunkel, welches bisher über der Jugendzeit und dem musikalischen Studiengang des steirischen Meisters lag, zu lichten, nachdem A. Kern¹ den Nachweis erbracht hatte, daß Fux seit 1680 als kaiserlicher Stipendiat am Grazer Ferdinandeum studierte. Neuerdings hat H. Federhofer auf Grund archivalischer Nachforschungen die näheren Umstände erhellt². Danach könnte Fux vor seinem Universitätsstudium bei dem Grazer Stadtpfarrorganisten Peintinger musikalischen Unterricht erhalten haben, und der Grund für das Verlassen des Ferdinandeums wäre in einer Anstellung als Musiker im Dienst eines Adligen (Fürsten Eggenberg?) oder eines Stiftes in der Steiermark (Seckau?) zu suchen. So gewinnt auch die Vermutung eines Aufenthaltes in Böhmen und einer Studienreise nach Italien unter fürstlicher Protektion stärkere Wahrscheinlichkeit. Damit rückt die Frage des musikalischen Bildungsweges und der auf Fux einwirkenden Einflüsse wieder in den Vordergrund³. Wenngleich der Meister — im Gegensatz zu dem einige Jahre älteren Georg Muffat — selbst darüber nichts berichtet hat, geben uns die musikalischen Quellen eine Reihe wichtiger Hinweise. Es ist anzunehmen, daß Fux sich wie mancher andere bedeutende Musiker (z. B. J. S. Bach) weitgehend autodidaktisch gebildet hat. Zwar ist sein Nachlaß verschollen, aber die teilweise erhaltene Sammlung eines seiner Schüler, des Regenschori an der Wiener Minoritenkirche P. Alexander Giesel⁴ (1694—1766), ermög-

¹ A. Kern: *Ein Rätsel um einen großen Steirer gelöst* in Kleine Zeitung, Jg. 46/2, Graz, Nr. 148 vom 29. Juni 1949; vgl. dazu A. Liess: *Neues aus der biographischen Johann Joseph Fux-Forschung* in Die Musikforschung V/1952, S. 194 ff.

² H. Federhofer: *Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux* in Die Musikforschung XIII/1960 S. 130 ff.; Herrn Professor Dr. Federhofer bin ich für weitere wertvolle Hinweise sehr zu Dank verpflichtet.

³ Vgl. L. Ritter v. Köchel: *Johann Joseph Fux*, Wien 1872, S. 5 ff.; A. Liess, *Johann Joseph Fux, ein steirischer Meister des Barock*, Wien 1948, S. 16 ff.

⁴ Ich verweise hier auf meine in Vorbereitung befindlichen *Studien zur Wiener Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, die eine ausführliche biographische Abhandlung über Giesel enthalten werden.

licht Rückschlüsse auf des Meisters eigene Bibliothek. Neben Zarlinos *Istitutioni Harmoniche*, Giovanni Maria Bononcini *Musico pratico* und Berardis *Documenti Armonici*, die Fux sämtlich im *Gradus ad Parnassum* erwähnt, besaß Giessel das *Compendium Musices* von A. Gumpelzhaimer, die *Musica Poetica* von J. A. Herbst, die *Musurgia Universalis* von A. Kircher, die *Exercitationes Musicae* von W. C. Printz sowie einige handschriftlich überlieferte Traktate, zu deren Erwerb oder Kopie Giessel durch Fux angeregt worden sein dürfte⁵.

Überdies ist uns in den Nachlässen von P. Alexander Giessel und Johann Dismas Zelenka das Repertoire kontrapunktischer Meisterwerke überkommen, das Fux seinen Schülern als Mustersammlung zum Studium vorgeschrieben zu haben scheint. Wie ich an anderer Stelle ausgeführt habe⁶, bestand dieses u. a. aus den *Fiori Musicali* von Frescobaldi, den Ricercar-Sammlungen von Battiferri und Poglietti, sowie den Magnificat-Vertonungen von Morales und Messen von Palestrina. Dieses Übergewicht italienischer Musik läßt vermuten, daß Fux die entscheidenden Anregungen zur Beschäftigung mit dem strengen Stil aus Italien erhielt. Battiferri *Ricercari* waren allerdings 1669 im Druck erschienen und werden auch in den handschriftlich verbreiteten Lehrbüchern von Poglietti und Kerll als Musterbeispiele genannt⁷. Frescobaldis Werke scheinen in Deutschland sehr verbreitet gewesen zu sein, und bedeutende Meister wie H. Schütz, Chr. Bernhard, D. Buxtehude, J. Ph. Förtsch, N. A. Strunck und J. Theile (von denen die beiden letztgenannten zum Wiener Hof in direkter Beziehung standen⁸) haben sich mit dem strengen Stil beschäftigt. Doch erhebt sich die Frage, ob man damals in Deutschland nicht die Bezeichnung *stilus praenestinus* mehr platonisch gemeint hat, während die direkte Beziehung auf Palestrina und die intensive Beschäftigung mit seinem Werk, wie man sie bei Fux findet, eher auf eine römische Sondertradition zurückgeht⁹. Hierzu bemerkt A. Liess¹⁰: „Ganz besonders spricht auch für eine Ausbildung in Italien, daß Fux in typischer Weise nicht von der Oper, sondern von der Kirchenmusik ausging und er als ‚erster Historist‘, als den ihn Herbert Birtner bezeichnet hat, ganz von der letzten Hauptgestalt des ‚stile antico‘, des strengen, gebundenen kontrapunktischen Vokalstils, Palestrina, gefesselt wurde.“ Leider ist es Liess trotz eifriger Nachforschungen nicht gelungen, authentische Beweise für Fux' Aufenthalt in Rom zu ermitteln¹¹.

⁵ Näheres hierüber gleichfalls in meinen erwähnten Studien.

⁶ F. W. Riedel: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel und Basel 1960, S. 83 ff.

⁷ Vgl. ebenda S. 131 (Fußnote 101) und S. 146.

⁸ Strunck hat sich (nach Walther: *Musikalisches Lexikon*) „zu zweyen mahlen am Kayserlichen Hofe auf dem Clavier und Violin hören lassen.“ Ein *Capriccio* im strengen Stil komponierte er in Wien am 8. Juli 1686; vgl. Riedel, a. a. O. S. 184 ff. — Theile soll (nach Walther, a. a. O.) „An. 1695 . . . für eine Messe, so in der kaiserlichen Hof-Capelle ist musicirt worden, durch den damaligen Hrn. Schmelzter, 100 Reichsthaler bekommen“ haben, auch soll „insonderheit . . . der Kayser Leopold, der den Contrapunct wohl verstund, viel von seinen Sachen gehalten“ haben. Hier sei bemerkt, daß Walthers Angaben über die kaiserliche Hofkapelle, die auf Mitteilungen des mehrfach in Wien weilenden merseburgischen Musikdirektors Christian Heinrich Aschenbrenner beruhen, nicht immer zuverlässig sind. Er verwechselt beispielsweise die beiden Schmelzter und zählt Antonio Draghi 1703 noch zu den Lebenden.

⁹ Vgl. H. Birtner: *Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus* in *Deutsche Musikkultur* VII/1942, S. 1 ff.

¹⁰ A. Liess: *Johann Joseph Fux. Ein steirischer Meister des Barock*, Wien 1958, S. 17 f.

¹¹ Vgl. A. Liess: *Fuxiana*, Wien 1958, S. 17 f.

Einen Fingerzeig in dieser Richtung gibt jedoch eine sowohl von Giessel als auch von Zelenka kopierte Partiturenansammlung¹², deren Titel bei beiden fast übereinstimmend lautet¹³:

MESSE del PALESTINA [sic] / a. 4. 5. e. 6. / D'Etto del Sig. Bernardo / Pasquini. / Quello chè pretende d'essere Maestro di / Musica ed'anche Organista, e non gustira / il Nettore [sic] non beverà Latte di queste di- / vine Compositioni del Palestina, Sarà / Sempre poverello.“

Da Zelenka angibt, daß er die Vorlage für seine Abschrift im Jahre 1717 in Wien von Georg Reutter (senior) erhalten habe, müßte auch dieses nicht mehr nachweisbare Exemplar Pasquinis Lobspruch enthalten haben. Giessel fertigte seine Abschrift im Jahre 1719 an, etwa gleichzeitig mit den übrigen, oben bereits genannten Werken, die auch Zelenka während seiner Studien bei Fux niederschrieb. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß die verschiedenen Kopien des Palestrina-Kodex mit dem erwähnten Motto auf ein von Fux selbst angefertigtes Manuskript zurückgehen.

Nun schildert G. Bains in seiner Palestrina-Biographie¹⁴ als einen der eifrigsten Palestrina-Verehrer den Organisten an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom, Bernardo Pasquini (1637–1710), „il quale occupavasi quotidianamente nello spartire le opere del Pierluigi“. Einen dieser Kodizes, geschrieben im Jahre 1690, besaß Bains selbst. In dieses Exemplar hatte Pasquini die nachstehenden Worte eingetragen:

„Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio, che sarà sempre poverello. Sentimento di Bernardo Pasquini povero ignorante.“

Man sieht, daß die obengenannten Zitate lediglich beim Abschreiben etwas entstellt worden sind. Leider ist das Manuskript aus Bains Besitz zur Zeit nicht nachweisbar, so daß die Identität des Repertoires mit dem in Giessels Abschrift nicht festgestellt werden kann. Wichtiger ist jedoch die Beantwortung der Frage, wie Pasquinis Bemerkung, die doch nicht gedruckt und lediglich als NB einer seiner Partiturabschriften beigelegt war, nach Wien gelangt sein kann.

Barlettani-Attavanti berichtet in seiner Pasquini-Biographie¹⁵, daß der römische Meister eine Konzertreise nach Wien unternahm, wo Kaiser Leopold I. ihn ver-

¹² Zelenkas Abschrift: Dresden Sächsische Landesbibliothek Mus. 1/ B/ 98; die letztgenannte Quelle ist leider durch Kriegseinwirkung verlorengegangen, doch existiert eine etwa gleichzeitig, wohl unter Zelenkas Aufsicht entstandene Kopie (Mus. 1/ B/ 98a), die mir vorgelegen hat; vgl. Fußnote 6. Giessels Abschrift: Wien, Musikarchiv des Minoritenkonvents Cod. XIV 708.

¹³ Zitiert nach Giessels Abschrift. In der Dresdener Handschrift sind einige Worte geändert; dort heißt es: „Messe del Palestina. [sic] / à 4. 5. e 6. / :Detto del Sigr. Bernardo Pasquini: / Quello che pretende d'essere Maestro di Musica et / ande Organista; e non gustirà il Pettore [sic], e non vi- / vera [sic] del Latte di queste divine compositioni del / Palestina, sauì sempre poverello.“ Es folgt die Bemerkung: „Copiandas accipi à Dominum Georgio Reutter, Capellae Ma- / gistro apud Sanctum Stephanum Viennae Austriae. 1717. Copiavit D: / Philippus Troyer me hoc tempore existente, J: Disma Zelenka. / Accesserunt quaedam pauca alia. / variorum Autorum.“ Leider hat der Schreiber die Abschrift der Palestrina-Messen unterlassen und läßt gleich die pauca alia variorum Autorum folgen, so daß eine inhaltliche Übereinstimmung mit Giessels Abschrift nicht festgestellt werden kann. Fraglich ist auch, ob Zelenka von Reutter die Vorlage für die Palestrina-Messen oder für die übrigen Werke bzw. für beides erhielt.

¹⁴ G. Bains: *Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Vol. 2, Roma 1828, S. 70 f.

¹⁵ Barlettani-Attavanti: *Biografia di Bernardo Pasquini in Notizie storiche degli Arcadi morti, raccolte dal Crescimbeni*, Roma 1720, Vol. 2, S. 330; zitiert nach A. Bonaventura: *B. Pasquini. Monografia*, Roma 1923, S. 35.

geblich für die Hofkapelle zu gewinnen suchte. Der Zeitpunkt dieser Reise ist noch nicht ermittelt worden, da jedoch 1677 in Wien Pasquini's *Oratorio di Sant Agnese* aufgeführt wurde¹⁶, dürfte der Besuch, durch den vermutlich erst Pasquini's Verbindung zum Kaiserhofe zustande kam, schon vorher stattgefunden haben. Der Kaiser gab seiner Hochschätzung für den römischen Organisten Ausdruck „*nel comandare all' Astroune Maestro della sua Cesarea Cappella di potarsi a Roma ad ammirarlo per imitarlo, come parimente fecero di suo ordine Gasparo Kèlleri ed altri: ed in congiuntura d'aver mandato un suo familiare ad apprendere il di lui stile di sonare, che poi ammaestrato dichiarò primo organista della sua cappella, con corriere espresso onorò il nostro Bernardo inviandogli il suo ritratto, pendente da una collana d'oro, e accompagnato da una cedola di mille fiorini e da una lettera in cui benignamente l'invitava dicendogli: 'che quelli i frutti della Germania; e se gliena piaceva, andasse colà a prenderli'*“¹⁷.

Dieser Bericht enthält allerdings manches Zweifelhafte. Daß mit dem erwähnten Gasparo Kèlleri niemand anders als Johann Kaspar Kerll gemeint sein kann, hat bereits A. Bonaventura¹⁸ festgestellt. Kerll studierte in Rom vor 1651, als Pasquini noch ein Knabe war. Sollte er später noch einmal in Rom gewesen sein? Kann man sich vorstellen, daß der berühmte Meister bei dem zehn Jahre jüngeren Kollegen nochmals in die Lehre ging? Richtig zu sein scheint allerdings die Angabe, daß Leopold I. mehrere seiner Musiker zu Pasquini in die Lehre schickte, wenngleich die Hofakten bezüglich der Musiker und der vom Kaiser gewährten Studienstipendien noch nicht genügend durchforscht sind. Man weiß, daß Carlo Draghi 1692 auf kaiserliche Kosten nach Italien geschickt wurde und 1698 eine Anstellung als Hoforganist fand¹⁹. Auch Carlo Agostino Badia, seit 1694 Hofkompositor, unternahm 1695 eine Reise nach Rom, von der er jedoch bald zurückgekehrt zu sein scheint, weil die finanzielle Unterstützung von seiten des Kaisers nicht ausreichend war²⁰. Jener spätere *primo organista*, den Barlettani-Attavanti erwähnt, könnte am ehesten Ferdinand Tobias Richter gewesen sein, über dessen Leben leider nur wenige beglaubigte Nachrichten vorliegen²¹. Wahrscheinlich lassen sich durch genaue Sichtung aller verfügbaren Archivalien Studienaufenthalte in Italien noch bei mehreren Hofmusikern nachweisen.

Einen interessanten Beleg für direkte Beziehungen zwischen Pasquini und den kaiserlichen Hoforganisten bietet das Klavierbuch XIV 743 im Musikarchiv des Wiener Minoritenkonvents²². Dieser Kodex, dessen Einband samt den ersten acht Notenblättern und dem Besitzervermerk verlorengegangen ist, enthält u. a. Kom-

¹⁶ Köchels Angabe 1687 (a. a. O. S. 509) beruht auf einem Lesefehler. Auf dem Titelblatt der für diese Aufführung kopierten Partitur (Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 18665) ist deutlich zu lesen: „*Silvester Nolz Fecit 1677*“.

¹⁷ Barlettani-Attavanti, a. a. O.; zitiert nach A. Bonaventura, a. a. O. S. 42 f.

¹⁸ A. a. O. S. 43 f.; vielleicht liegt auch eine Verwechslung mit Fortunato Chelleri vor.

¹⁹ Vgl. A. Orel: Artikel *Draghi* in MGG.

²⁰ Vgl. E. Halfar: Artikel *Badia* in MGG.

²¹ Vgl. H. Botstiber: Einleitung zu DTÖ XIII 2, S. XII f.; daß Reutter in Rom war, ist weniger wahrscheinlich. Er war zunächst Organist an St. Stephan, wurde erst 1696 als Theorbist und außerdem 1700 als 5. Organist in der Hofkapelle angestellt, wird 1721, als die Pasquini-Biographie bereits veröffentlicht war, als 1. Organist genannt und 1729 als *impotens* bezeichnet. Offenbar stand er als Organist nicht gerade in hohem Ansehen bei Leopold I., wie auch seine wenigen unbedeutenden Klavierstücke nicht auf einen Unterricht durch Pasquini schließen lassen.

²² Vgl. F. W. Riedel: *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien, Katalog des älteren Bestandes* (vor 1784), Kassel und Basel (in Vorbereitung).

positionen (vorwiegend Tanzsätze) von J. J. Froberger, J. B. Lully²³, Georg Muffat²⁴, Georg Reutter (senior), F. T. Richter und Bernardo Pasquini. Die Niederschrift einer *Passagaglia* von Pasquini ist datiert²⁵: „*Romae 27. Junij / 708 / In Casa Del Monsir. Kaunitz.*“ Dies läßt vermuten, daß der Schreiber das Stück direkt von Pasquini erhalten hat und auch dessen Schüler gewesen ist. Da das Manuskript zum alten, schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Minoritenkloster befindlichen Musikalienbestand gehört, kann sein Hauptschreiber (von dessen Hand auch die zitierte Eintragung stammt) nur ein Wiener Musiker gewesen sein²⁶.

Da Pasquini sich der besonderen Gunst Leopolds I. erfreute und offenbar der Lehrmeister mehrerer Hofmusiker gewesen ist, wäre es verwunderlich, wenn Fux, der vom Kaiser stets besonders gefördert wurde, nicht in Rom geweilt hätte. Sollte er etwa mit jenem von Barlettani-Attavanti erwähnten *Maestro della sua Cesarea Cappella* identisch sein, den der Kaiser zu Pasquini sandte „*ad ammirarlo per imitarlo*“? Das vorangestellte *Astroune* läßt sich nicht mit dem Namen irgendeines Hofmusikers in Verbindung bringen und scheint eher eine verballhornte Bezeichnung zu sein²⁷. Allerdings war Fux unter Leopold I. nicht Kapellmeister, sondern (seit 1698) Hofkompositor. Da er aber zur Zeit der Drucklegung von Pasquinis *Biografia* (1720) das Amt des Oberkapellmeisters bekleidete, könnte dem ohnehin nicht sehr zuverlässigen Verfasser ein Versehen unterlaufen sein. Zudem ist es wenig wahrscheinlich, daß der Kaiser die Kapellmeister Antonio Draghi und Antonio Pancotti (die einzigen, die in Frage kämen) nach Italien gesandt hat, da diese aus Italien stammten und früher dort ihre Ausbildung erhalten hatten; Badias offenbar wenig erfolgreiche Reise wurde oben bereits erwähnt. So viel scheint jedenfalls aus diesem noch nicht ganz durchschaubaren Zusammenhang hervorzugehen, daß Fux in unmittelbarer oder zumindest mittelbarer Verbindung zu Pasquini stand und von ihm am ehesten die Anregung zum Studium der Palestrina-Werke empfangen haben kann. Der Aufenthalt in Rom dürfte erst stattgefunden haben, als Fux bereits in kaiserlichen Diensten stand, zumal auch der Überbringer des erwähnten Mottos nicht vor 1690 in Rom gewesen sein kann.

Soweit aus den derzeit nachweisbaren Quellen ersichtlich ist, hat sich Pasquini vor allem im reiferen Alter mit dem *stilus praenestinus* beschäftigt. Georg Muffat, der 1681/82 sein Schüler war, äußert sich nicht darüber²⁸, der obengenannte Kodex mit dem Motto stammt aus dem Jahre 1690 und vom Dezember 1695 datieren jene Studien im strengen Stil, die unter dem von einem späteren Besitzer hinzugefügten Titel „*Saggi di contrappunto composti dal Sigr: Bernardo Pasquini*“ erhalten sind²⁹. Es handelt sich um ein — vermutlich für seinen Neffen Felice Bernardo

²³ Übertragungen von Ensemble-Suiten.

²⁴ Die Stücke sind nur mit *Muffat* gezeichnet, doch kommt Gottlieb kaum als Verfasser in Frage, da die Niederschrift spätestens im Jahre 1708 erfolgte und sonst nur Kompositionen aus der Generation seines Vaters vertreten sind.

²⁵ Bl. 75v.

²⁶ Da die z. T. recht ausführlichen Beischriften zu einzelnen Stücken in lateinischer, nicht in der damals üblichen italienischen Sprache abgefaßt sind, könnte der Schreiber ein Geistlicher gewesen sein.

²⁷ *Austriacus*?

²⁸ In der Vorrede zu *Außerlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music Erste Versammlung*, Passau 1701, berichtet Muffat nur, daß er bei Pasquini „*die Welsche Manier auff dem Clavier erlernt*“ habe.

²⁹ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. L 214. Der Titel samt der Angabe „*scritti di sua mano in questo libro, / nell' anno 1695*“ ist erst etwa vierzig Jahre nach Pasquinis Tode zugefügt worden; das Schriftbild der Noten hat kaum Ähnlichkeit mit dem der übrigen als Pasquini-Autographen geltenden Manuskripte. Da auf

Ricordati zusammengestelltes – Repertoire von Kontrapunktstudien ähnlich denen im *Gradus ad Parnassum*, ferner vier- und fünfstimmiger Ricercare, ebenfalls nach Tönen geordnet. Weiteres Studienmaterial bildeten Frescobaldis Werke, die Pasquini im Originaldruck³⁰ oder in Kopie³¹ besaß. Darüber hinaus dürfte er eine ähnliche Sammlung „klassischer“ Werke des 16. und 17. Jahrhunderts besessen haben, wie sie sich im Besitz der Fux-Schüler nachweisen läßt.

Es ist anzunehmen, daß Fux in Rom nicht nur Pasquini, sondern, gleich Muffat³², auch Corelli als Vorbild oder Lehrmeister wählte. Die von E. Schenk bemerkte Tatsache, daß es sich bei der im Stift Kremsmünster unter dem Namen Fux überlieferten Trio-Sonate K. 3512 um den 1. und 2. Satz aus Corellis *Sonate da chiesa*, op. 1 (Rom 1681) handelt, ist allerdings noch kein Beweis für ein direktes Schülerverhältnis³³; denn Corellis gedruckte Werke waren damals sehr weit verbreitet, und es wäre verwunderlich, wenn Fux sie nicht im Stich oder in Kopien besessen hätte. Vielleicht ist eine Abschrift von seiner Hand die Ursache für die Verwechslung, wie es bei der Legrenzi-Messe der Fall zu sein scheint (s. u.). Schwieriger dagegen ist die Entscheidung bei K 322, das in zwei Fassungen vorliegt, von denen die eine Corelli, die andere Fux zugeschrieben wird³⁴:

1. Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde IX 6296 (Nr. 7): *Partita a 3. / 2. Violini / Con / Basso // Dal Sigre Fuchs* (Ouverture – Entree³⁵ – Menuet/Trio – Siciliana – Giga); Stimmen, 1. Hälfte 18. Jahrhundert.
2. Ebenda IX 23281g: Concerto grosso ohne Titel und Autornamen, auf dem Umschlag später mit Bleistift der Name *Corelli* notiert. Besetzung: Violino I concertato, Violino I ripieno, Violino II concertato, Violino II ripieno, Viola concertata, Viola ripiena, Violoncello, Basso (unbeziffert). (Satzfolge wie bei der *Partita*, jedoch ohne die Überschrift *Ouverture*); Stimmen, 2. Hälfte 18. Jahrhundert (bei der Violino I concertato sind die beiden ersten Sätze überklebt und von einem Schreiber des 19. Jahrhunderts³⁶ neu aufgeschrieben worden)

Die Identität beider Werke war bisher nicht bemerkt worden. Doch bezeichnet B. Paumgartner³⁷ das Corelli zugeschriebene Concerto grosso als „zweifelhaft durch Form, Themen u. Instrumentation.“ Der Quellenlage nach zu urteilen, scheint die Trio-Fassung die ältere zu sein, ähnlich wie bei der Partita K 320, zu der es ebenfalls eine zweite, stark besetzte Fassung gibt (K 337). In beiden Fällen ist es allerdings fraglich, ob Fux selbst die Umarbeitungen vorgenommen hat, da für sie

S. 19 Jo Bernardo und auf S. 21 (ausradiert) der Name *Felice Ricordati* vom Notenschreiber eingetragen ist, scheint es eher glaubhaft, daß Felice Bernardo Ricordati das Manuskript im Unterricht bei seinem Onkel angefertigt hat.

³⁰ Frescobaldis 1. Toccatenbuch in der Ausgabe von 1628 mit dem Besitzervermerk „Bernardo Pasquini 11 novembre 1662“ befindet sich in der Bibliothèque du Conservatoire Royal in Brüssel.

³¹ Eine Abschrift von Frescobaldis *Fantasia* 1608 „Ad Vsum / Bern:di Pasqui:“ befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. L 121).

³² Vgl. Fußnote 28.

³³ Vgl. A. Liess: *Johann Joseph Fux* in MGG IV, Sp. 1160.

³⁴ Der Verfasser ist Dr. Hedwig Krauss, Kustos der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, für die Unterstützung seiner Nachforschungen sehr zu Dank verpflichtet.

³⁵ Diesen Satz hat Köchel übersehen.

³⁶ Vom selben Schreiber stammen die Stimmen der Corelli-Konzerte unter der Signatur IX 23281 und der Dubletten zu den Fuxschen Trio-Sonaten unter IX 6296.

³⁷ B. Paumgartner: *Arcangelo Corelli* in MGG IV, Sp. 1675.

keine zeitgenössischen Quellen vorliegen³⁸, wie sich überhaupt keine Concerti grossi in dem uns bekannten Bestand seiner Werke nachweisen lassen. Einen Beweis für eine direkte Unterweisung Fuxens durch Corelli erbringen diese Zusammenhänge zudem noch nicht, allein es wäre verwunderlich, wenn der römische Meister, der in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts auf der Höhe seines Ruhmes stand, keinen Einfluß auf Fux ausgeübt hätte.

Kehren wir zur Frage des A-Cappella-Stils bei Fux zurück. Hier zeigt uns die Quellenlage bei der Messe K 37, wie Fuxens Beschäftigung mit den Werken italienischer Meister zu falschen Autorenzuweisungen Anlaß geben konnte:

1. Stift Göttweig (Niederösterreich):

Missa a 4 Voc. et Organo in Contrapuncto et Canone

[Titel nach dem Musikalienkatalog von 1830; originaler Titel verloren]

4 Vokalstimmen mit Bc. (ohne Gloria, Bc. auch ohne Credo);

Stimmen, Mitte 18. Jahrhundert³⁹.

2. Wien, Österreichische Nationalbibliothek Cod. 18620:

Ohne Titel und Autornamen (originaler Umschlag oder Einband nicht mehr vorhanden)

4 Vokalstimmen ohne Bc. (mit Gloria);

Partitur, etwa Mitte 18. Jahrhundert.

3. Wien, Musikarchiv des Minoritenkonvents XII 619:

Messa à 4 Capelle / In Canone / Del Sig Gio: Legrenzi

4 Vokalstimmen mit Bc. (mit Gloria);

Partitur, Anfang 18. Jahrhundert; die Schriftzüge haben starke Ähnlichkeit mit denen der Reinschriftautographen von Johann Joseph Fux⁴⁰. Die Partitur dürfte, wenn nicht von Fux selbst, so doch von einem seine Handschrift nachahmenden Kopisten angefertigt worden sein. Der Titel ist mit anderer Tinte, aber vom selben Schreiber zugefügt worden.

Da die letztgenannte Quelle nicht nur die älteste ist, sondern auch Fux' Umgebung, wenn nicht von ihm selbst stammt, dürfte Legrenzi am ehesten als Autor in Frage kommen, wenn sich auch bei ihm bis jetzt kaum Kompositionen im strengen Stil nachweisen lassen. Da es im 17. und 18. Jahrhundert oft vorkam, daß bei sekundären Abschriften der Name des Überlieferers irrtümlicherweise an die Stelle des Autornamens gesetzt wurde⁴¹, wird sich bei den Göttweiger Stimmen wohl nur deshalb der Name Fux eingeschlichen haben, weil die Kopie auf eine Vorlage aus dem Besitz dieses Meisters zurückgeht. Eine weitere Konkordanz dieser Messe, die mit dem Namen Legrenzi gezeichnet wäre, ist zur Zeit nicht nachweisbar⁴². Fux könnte das Werk aus Legrenzis näherer Umgebung erhalten haben, sei es bei einem persönlichen Aufenthalt in Venedig, sei es durch seinen Vizekapellmeister Caldara, der vermutlich Legrenzis Schüler gewesen ist⁴³.

³⁸ Die komplizierte Quellenlage und die Echtheitsfrage bei den Instrumentalwerken von Fux bedürfen noch einer gründlichen Untersuchung.

³⁹ Köchel kannte nur diese Quelle, die Bc.-Stimme ist später zugefügt.

⁴⁰ Eine Untersuchung der Fux-Autographen hoffe ich zu einem späteren Zeitpunkt vorlegen zu können.

⁴¹ Vgl. F. W. Riedel, a. a. O. (s. Fußnote 6) S. 73 ff. (*Die handschriftliche Überlieferung*).

⁴² Herrn Dr. Albert Van der Linden, Brüssel, danke ich bestens für die freundliche Hilfe bei der Konkordanzensuche.

⁴³ Auch in Zelenkas Nachlaß läßt sich ein Kyrie von Legrenzi nachweisen, das er während seines Aufenthaltes in Wien kennengelernt haben mag.

Für eine weitere Fux zugeschriebene A-Cappella-Komposition kann Palestrina als Autor nachgewiesen werden. Es handelt sich um den Psalm „*Sicut cervus desiderat*“ (K 184), der in zwei Manuskripten (Marburg, Westdeutsche Bibliothek Mus. ms. 6816, und Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Am. B. 461) unter dem Namen *Giov: Gius: Fux*, in einem anderen (Marburg, Westdeutsche Bibliothek Mus. ms. 6816/1) anonym und in einer weiteren (ebenda Mus. ms. 9796) mit der Autorangabe „*del Prænestini*“ überliefert ist⁴⁴. In der Tat handelt es sich um die Motette Nr. 10 in *JOAN. PETRALOYSII PRAENESTINI / Motectorvm Qvator Vocibvs . . . Liber Secvndvs. / Nvnc denvo in Ivcem aeditvs . . . Venetijs. Apvd Angelvm Gardanvm. M. D. CIII* [editio princeps unbekannt, wahrscheinlich 1581]. Hier fehlt jedoch der in den Handschriften überlieferte fünfstimmige Schlußsatz „*Regem cui omnia*“. Offenbar hat ihn Fux ergänzt und ist auf diese Weise die ganze Komposition unter seinem Namen verbreitet worden. Es muß geprüft werden, ob nicht noch weitere Kompositionen im strengen Stil fälschlich Fux zugeschrieben wurden, weil er sie als Studienmaterial benutzte. Zweifellos werden nähere Untersuchungen noch eine ganze Reihe Beziehungen zur römischen Schule aufdecken⁴⁵.

Interessanterweise stammen die in Berlin vorhandenen Pasquini-Manuskripte (s. o.) aus dem Nachlaß des Marchese Flavio Chigi (1714–1769) aus Siena⁴⁶, der sich eine umfangreiche Musiksammlung anlegte, welche über L. Landsberg vor hundert Jahren an die königliche Bibliothek in Berlin gelangte⁴⁷. Diese einzigartige Sammlung spiegelt ein lebendiges Bild von der Pflege des strengen Stils in Rom seit Ende des 17. Jahrhunderts, zumal die Kodizes zum Teil aus dem Besitz bekannter römischer und sienensischer Musiker (Girolamo Chiti, Tomaso Redi, Bernardo Pasquini, Azzolino Bernardino della Ciaja, Ferdinand Maria Hoffmann) stammen. Hier findet man das gleiche Studienrepertoire, welches sich auch im Schülerkreise von Fux nachweisen läßt (s. o.). Palestrinas Schaffen nimmt den breitesten Raum ein.

Unter den wenigen nicht italienischen Meistern ist auffallenderweise J. J. Fux mit einigen Kompositionen vertreten. Es handelt sich um die Partituren und Stimmen zu der *Missa Credo in unum Deum* (K 11), der *Missa Vicissitudinis* (K 44) und den *Litaniae Mater Admirabilis* (K 124) sowie um die Stimmen zu der *Missa In Fletu Solatium* (K 18) und den *Litaniae Mater Inviolata* (K 125)⁴⁸. Der Schreiber der Partituren und eines Teils der Stimmen ist ein gewisser *Franciscus Laurenti Bononiensis, scriptor, et compilator*⁴⁹, der offenbar im Dienste des Marchese Chigi gestanden und seit den 1730er Jahren den größten Teil der Kopien aus dessen Sammlung angefertigt hat. Als äußerste Daten der Niederschrift sind die Jahre 1739 und 1758 nachweisbar⁵⁰. Da die Schriftzüge jedoch nahezu unverändert blei-

⁴⁴ In derselben Quelle findet sich eine anonyme Kopie der *Missa canonica* (K 7).

⁴⁵ Überhaupt muß für die Echtheitsnachweise der ganze Umkreis (Caldara, Conti, Ziani, Giessel) mit einbezogen werden. Beispielsweise ist die von Liess aufgefundene Messe L 19 in zwei Quellen (Prag, Museum Melnik und Brünn, Moravske Museum) Fux, in zwei anderen (Wien, Minoritenkonvent und Stift Heiliggenkreuz/NÖ) seinem Schüler P. Alexander Giessel zugeschrieben. Da es sich bei dem Manuskript im Wiener Minoritenkonvent (XII 603: *Missa S. Venantij Mart.*) um Giessels eigenhändige Konzeptpartitur mit dem ausdrücklichen Vermerk „*Auth: Plat[r]e Alexandro Giessel*“ handelt und die Daten von Beginn und Ende der Komposition genau verzeichnet sind, steht Giessels Urhebererschaft außer Zweifel. Überdies ist der Name Fux in der Brünner Handschrift offensichtlich später zugefügt.

⁴⁶ Eitner, *Quellenlexikon*, nennt ihn irrtümlich *Ilario Chigi*, korrigiert dies jedoch in den Zusätzen.

⁴⁷ Einen ausführlichen Katalog der Sammlung bereitet der Verfasser vor.

⁴⁸ Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Mus. ms. L 128–131; genauere Quellenbeschreibungen werden die betreffenden Bände der Johann-Joseph-Fux-Gesamtausgabe enthalten.

⁴⁹ Lt. Notiz in Mus. ms. L 92.

⁵⁰ Mus. ms. L 18 und 92.

ben, läßt sich nicht feststellen, zu welchem Zeitpunkt die nicht datierten Fux-Manuskripte geschrieben worden sind. Der Marchese, ein sehr musikkundiger Herr, der selbst ein musikalisches Werk veröffentlicht hat und nicht nur mehrere Kodizes seiner Sammlung eigenhändig schrieb oder zumindest mit Ergänzungen versah, hat in die Partituren der Messen K 11 und K 44 neue Generalbaß-Stimmen eingetragen, die von der Fuxschen Version z. T. durch Vereinfachung, z. T. durch zugefügte Baßtöne und neue Bezifferung abweichen. Da zu allen Werken auch das Aufführungsmaterial vorliegt, dürften sie damals in Siena oder Rom, wo sich der Marchese häufiger aufgehalten zu haben scheint, musiziert worden sein.

Von der Hand des erwähnten Francesco Laurenti sind übrigens nur die Zusatzstimmen geschrieben, während das komplette Stimmenmaterial von der Hand eines anderen, vermutlich älteren Kopisten in kalligraphischer Schrift vorliegt. Auffallend ist die äußere Ähnlichkeit mit dem in der kaiserlichen Hofkapelle zu jener Zeit verwendeten Aufführungsmaterial, ferner die Schreibform „Kyrie“ an Stelle der in Italien (auch bei Laurenti) gebräuchlichen „Chirie“. Auf welchem Wege die Fux-Werke in den Besitz des Marchese gelangt sind, ist noch ungeklärt. Doch dürfte es als wahrscheinlich gelten, daß Fux persönliche Beziehungen zur Familie Chigi besaß, der im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ein Papst (Alexander VII.) und zwei Kardinäle (Flavio Sigismondo und Antonio Felice) angehörten und die daher in Rom hohes Ansehen genoß. Möglicherweise hatte er einst in ihren Diensten gestanden. Lokal- und familiengeschichtliche Forschungen würden hier vielleicht weiterführen⁵¹. Jedenfalls geht aus den bereits bekannten Zusammenhängen hervor, daß Fux der römischen Schule nicht nur als Empfangender, sondern auch als Gebender verbunden war.

Richard Strauss über das Verhältnis von Dichtung und Musik (Wort und Ton) in seinem Opernschaffen

(dargestellt an seinem Briefwechsel mit Romain Rolland, Hugo v. Hofmannsthal, Stefan Zweig, Josef Gregor und Clemens Krauß)¹

VON HERMANN FÄHN RICH, OBERLISTINGEN BEI HOFGEISMAR

1. Dichtung und Musik — Wort und Ton

„Der Kampf zwischen Wort und Ton ist schon seit Beginn meines Schaffens das Problem meines Lebens und mit ‚Capriccio‘ als Fragezeichen beendet.“ (R. Strauss)

Kurz und prägnant wird im *Capriccio* dieses Problem auf die Formel gebracht: *„Prima le parole, dopo la musica — prima la musica, dopo le parole.“* Strauss

⁵¹ In der Sammlung des Marchese Flavio Chigi befinden sich auch mehrere Manuskripte aus dem Besitz eines anderen deutschen Musikers, Ferdinand Maria Hoffmann, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Kapellmeister in Volterra bei Siena tätig war.

¹ Sämtliche Briefzitate sind — wenn nicht anders angegeben — folgenden Briefwechseln entnommen: a) *Richard Strauss et Romain Rolland* (Cahier Romain Rolland III) (Albin Michel, Paris 1951).

interpretiert „parole“ als Wort und Dichtung, „musica“ als Ton und Musik. Betrachten wir nun Wort und Ton als Ausdruckselemente künstlerischen Schaffens, so ergibt ihre Beziehung a) die sinngemäße musikalische Deklamation des Wortes, b) in der Oper: den sorgfältigen Ausgleich zwischen Sängern und Orchester². Dementsprechend sind Dichtung und Musik Gestaltungsarten künstlerischen Schaffens, ihre Verbindung bringt in der Oper ein Neues hervor: die Umwandlung der Aussage des Wortes in die Sprache der Musik. Wendet Strauss dem Wort-Ton-Problem seine größte Aufmerksamkeit in der „Opernaufführung“ zu, so bildet das Problem „Vorherrschaft der Dichtung oder Musik in der Oper“ den eigentlichen Inhalt seiner Librettistenkorrespondenz. In zwei Aussprüchen aus den Jahren 1907 und 1935 nimmt Strauss zu diesem Problem Stellung:

Anlässlich einer Aufführung von Debussys *Pelléas et Mélisande* in Paris äußerte er zu Rolland: „Moi, je suis musicien avant tout. Du moment que la musique est dans une œuvre, je veux, qu'elle soit maîtresse, je ne veux pas, qu'elle soit subordonnée à autre chose . . . Moi, j' ai le système wagnérienne“³.

1935 bekennt er in einem „Interview“ über die *Frau ohne Schatten*: „Da, wo der Dichter Wort an Wort reihen muß, um einen Sinn zu umschreiben, da kann der Komponist alles in einem einzigen Akkord ausdrücken, ja noch mehr, er kann in Tönen all das sagen, was der Sprache ewig unzugänglich ist“⁴.

Damit erkennt Strauss der Musik den Primat vor der Dichtung zu; im Libretto darf der musikalische Ausdruck nicht von einer Überfülle poetischer Gedanken überwuchert werden. An drei entscheidenden Momenten seines Opernschaffens ist Strauss sein eigener Textdichter:

1. zu Beginn, als er im *Guntram* sein Wagnerbekenntnis ablegt und gleichzeitig nach eigenen Wegen sucht,
2. auf der Höhe seines Schaffens, als er — nach der Krise seiner ersten Kollaboration mit Hofmannsthal — im *Intermezzo* selbst das „Dichtung-Musik“- — „Wort-Ton“-Problem zu lösen sucht,
3. am Ende seines Opernschaffens, als er (und Clemens Krauß) im *Capriccio* sein geistiges und ästhetisches Testament gibt.

Gemeinsam ist diesen drei Momenten die Abwendung von einer gegebenen Situation (Wagner — Hofmannsthal — Gregor) zur eigenen Auffassung. Dazwischen liegen drei Perioden gemeinsamen Schaffens mit Hofmannsthal, Zweig und Gregor. Auch hier ist eine geistige Basis erkennbar: alle drei Dichter fühlen sich dem alt-österreichischen Theater barocker Form verpflichtet, das in der italienischen Renaissance und dem spanischen Theater (Calderon) wurzelt.

b) Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal (Gesamtausgabe) Willi Schuh (Atlantis-Verlag, Zürich 1952).

c) Richard Strauss — Stefan Zweig (Willi Schuh) (S. Fischer-Verlag, Frankfurt/M. 1957).

d) Richard Strauss — Josef Gregor (Roland Tenschert) (Otto Müller-Verlag, Salzburg 1955).

e) Da der Briefwechsel Strauss — Krauß noch nicht veröffentlicht ist, entnehme ich die Zitate folgenden Werken: Willi Schuh: *Entstehungsgeschichte des „Capriccio“* in *Über Opern von Richard Strauss* (Atlantis-Verlag, Zürich 1947); Götz Klaus Kende: *Clemens Krauß über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss* (Schweizerische Musikzeitung 1957, Heft 2); Jürgen Völkner: *Richard Strauss und sein musikalisches Testament* (Neue Zeitschrift für Musik 1957, Heft 7/8); Oskar von Pander: *Clemens Krauß in München* (C. H. Beck, München 1955).

² Richard Strauss: Vorreden zu *Intermezzo* und *Capriccio* in *Betrachtungen und Erinnerungen* (Willi Schuh) (Atlantis-Verlag, Zürich / Freiburg i. Br. 1949).

³ Briefwechsel Strauss—Rolland, a. a. O. (S. 160).

⁴ zitiert nach: Ernst Krause: *Richard Strauss, Gestalt und Werk* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955).

Zu Beginn seiner Kollaboration mit Strauss ringt Hofmannsthal ebenfalls um das Problem „Dichtung und Musik“. Er gewinnt die Überzeugung (in seinem Chandos-Briefe), daß der tiefste sprachliche Ausdruck nur durch Musik wiederzugeben sei⁵. Das Dichtervort geht unmittelbar in Musik über, nicht in Wagners pathetischer Überhöhung des Wortes durch Musik, sondern in Mozarts Art, das Wort in Musik aufzulösen.

Wagner und Mozart sind die Pole, in deren Spannungsfeld sich die Zusammenarbeit Strauss–Hofmannsthal vollzieht. Sie endet mit einem Kompromiß: Der Dichter gestaltet sein Libretto mit den Ausdrucksmitteln der Musik⁶.

Nach Hofmannsthals Tode suchte Stefan Zweig im Zusammenschaffen mit Strauss die Idee der „europäischen Oper“ zu verwirklichen: Geburt der Dichtung aus dem Geiste der Musik.

In der Kollaboration mit Josef Gregor übernimmt Strauss selbst die Führung: die Poesie ist der Musik gehorsame Tochter.

In seinen Briefen an Gregor vom 8. 1. 1935 und 4. 2. 1945 zeigt Strauss die Stellung der Musik in der Entwicklung des Welttheaters auf: Erst mit der äußersten Differenzierung des modernen Orchesters sei das Welttheater zur höchsten Vollendung emporgestiegen, da die Musik in einem Akkorde das der Sprache Unsagbare ausdrücken könne. Goethes und Schillers künstlerische Ziele hätten in Wagners *Tristan* ihre höchste Konklusion erreicht. Daher gleiche die Entwicklung des Welttheaters einem gewaltigen Regenbogen, der sich von der Bibel und Homer, von den griechischen Tragikern über die Höhepunkte des rezipierten Dramas (Calderon, Shakespeare, Goethe, Schiller, Hauptmann) und die der Oper (Gluck, Mozart, Weber) bis zu Wagner und Richard Strauss erstreckte. Werten wir die griechischen Tragiker als Musiker-Dramatiker, so beginnt diese Entwicklung mit der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ und kehrt im Musikdrama Wagners und der Musikoper Strauss' wieder zu ihrem Ursprung zurück. Von seinen eigenen Werken nennt Strauss als Endpunkt dieser Linie: *Salome*, *Elektra*, *Frau ohne Schatten*, *Daphne-Apollo*, *Ariadne-Bacchus*, *Helena*, *Danae-Jupiter*. Ist das sein Selbstbekenntnis als „griechischer Germane“⁷? Dafür spräche seine Auffassung, nur auf „dieser Allee der Sphinx“ sei eine Weiterentwicklung der Oper möglich. Zur Beantwortung unserer Frage stellen wir die übrigen Werke in ähnlicher Reihenfolge dar: *Guntram* (der eigentlich in die erste Kategorie gehört), *Feuersnot*, *Rosenkavalier*, *Intermezzo*, *Arabella*, *Schweigsame Frau*, *Friedenstag*, *Capriccio*. Auch diese Folge weist einen Zusammenhang auf: es ist die zweite Seite des Strausssischen Wesens, die polemisch-ironische, von der er einmal in einem Briefe an Hofmannsthal spricht: „Am liebsten komponiere ich mich immer selbst.“

Die Werke dieser Folge setzen — zum Teil — die kämpferische Haltung seiner sinfonischen Dichtungen fort: die Kämpfe im *Heldenleben* werden in der *Feuersnot* auf Buffo-Ebene ausgetragen; *Intermezzo* knüpft an die autobiographische Richtung der *Sinfonia domestica* an; die ironisch-burlesken Elemente in *Don Quixote* und *Eulenspiegel* kehren verfeinert im *Rosenkavalier*, in der *Arabella* und in der

⁵ Joachim Krüger: *Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss* (Junker & Dünhaupt, Berlin 1955).

⁶ Hofmannsthal: *Die Ägyptische Helena* (Essay) (Insel-Almanach auf das Jahr 1929).

⁷ Vgl. Günter Haußwald: *Antiker Mythos bei Richard Strauss* (Musica 1958, Heft 6).

Schweigsamen Frau wieder. Dagegen klingen die tragischen Motive des *Macbeth*, *Don Juan* und *Zarathustra* in *Guntram* und *Friedenstag* wieder an. Während wir in *Intermezzo* und zum Teil im *Capriccio* jene Lust an der Persiflage und Intrige wahrnehmen, um deren stoffliche Gestaltung „à la *Scribe und Sardou*“ Strauss Hofmannsthal vergeblich bat.

Im Vergleich beider Werkreihen erkennen wir den für Strauss' Operschaffenden typischen Wechsel von Ernst und Burleske, Tragödie und Komödie, auf den Willi Schuh aufmerksam macht⁸, weiter ein Bild der zweifachen Sendung des Meisters: in sich die Synthese des Mozart-Wagner-Elements zu vollziehen und sich gleichzeitig mit dem herrschenden Zeitgeiste auseinanderzusetzen⁹.

Gemeinsam ist diesen Werken das „Sich-Verwandeln im Verharren“, das Grundmotiv des Straussischen Schaffens. Träger dieses Geschehens ist die „Frau“ in ihren zahlreichen psychologischen Varianten. Die Musik als Sprache der Seele deutet das Geschehen in einer von Werk zu Werk sich steigernden sinfonisch-vokalen Synthese, deren Elemente Wort und Ton am Schaffensende nicht mehr zu trennen sind.

2. Problematik der Gestaltung: Libretto und Musik

Wir können Straußens Operschaffenden in drei Perioden gliedern:

a) von *Guntram* bis *Salome* und *Elektra* (1895–1909), b) die Kollaboration mit Hofmannsthal (1909–1929), c) die Kollaboration mit Zweig und Gregor (1931 bis 1935 und 1935–1945).

Die erste Periode zeigt die Entwicklung vom Wagnerschen Musikdrama (*Guntram*) zum Straußischen Tondrama (*Salome* und *Elektra*), in denen er die „*Transsubstantiation des Wortes durch die Musik*“ erreicht (Krüger). Die Auffassung, *Guntram* sei ein Werk der reinen Wagnernachfolge Straußens, trifft nur bedingt zu. Gewiß weisen die hohe ethische Idee, die Art der Personencharakteristik sowie manche Bühnengestaltung auf das Vorbild hin. Aber schon in der Überwindung des Erlösungsgedankens durch *Guntram* geht Strauss eigene Wege, und in der Art der Textvertonung entfernt er sich merklich von Wagner. Sein eigener Text mit der Häufung von Metaphern, Abstrakta und Reflexionen, den zahlreichen Synonymen, den antithetischen und parallelisierenden Wiederholungen bedingte eine ungewöhnlich musikalische Breite, die dem Wesen des „*Allegro-Komponisten*“ geradezu entgegengesetzt war (Krüger).¹⁰ Diese Diskrepanz zwischen Text und Musik hat zu dem Mißerfolg der Oper in München beigetragen.

Ein ähnliches Schicksal hatte die um 1901 entstandene *Feuersnot*. Das ironisch-erotische Libretto Ernst v. Wolzogens, dessen stellenweise archaisierender Text der Musik wenig entgegenkam, verlor durch Kunrads polemische Strafpredigt vollständig an komödiantischer Wirkung. Trotzdem wertete Strauss später seine beiden Opernerstlinge als „*naturnotwendige Bausteine seines dramatischen Stils*“, aus deren Keimen das „*Ariadne-Vorspiel*“, das „*Intermezzo-Experiment*“ und das „*Capriccio-Testament*“ hervorgegangen seien (Brief an Gregor vom 4. 2. 1945). Die

⁸ W. Schuh: *Über Opern von Richard Strauss* (a. a. O.).

⁹ Vgl. Hermann Fähnrich: *Das „Mozart-Wagner-Element“ im Schaffen von Richard Strauss* (Schweizerische Musikzeitung 1959, Heft 9).

¹⁰ Später rügte der alternde Meister diese „*Librettofehler*“ bei Josef Gregor.

Vertonung der beiden Sprechdramen *Salome* und *Elektra* stellte Strauss vor die Aufgabe, das „Begriffliche der Dichtung durch das Unbegriffliche der Musik“ auszudrücken (Willi Hess). Strauss reinigte zunächst Wildes Drama von aller „schönen Literatur“; das psychologische Geschehen bleibt restlos der musikalischen Deutung durch das sinfonische Orchester vorbehalten. Zur Personencharakteristik (Herodes-Nazarener) verwendet Strauss die Bitonalität und wandelt die lüstern-perverse Titelheldin zur vornehmen, kleinen asiatischen Prinzessin um.

Für die Pariser Erstaufführung seiner *Salome* wünschte Strauss, den Text ins Französische zu übersetzen, und wandte sich an seinen Freund Romain Rolland mit der Bitte um Mitarbeit.

Im Mittelpunkt ihrer Korrespondenz, in den Debatten über den Unterschied deutscher und französischer Deklamation steht das Wort-Ton-Problem. Dem Wagner-Vorbild Straussens stellt Rolland das Wesen der französischen Sprache gegenüber. Sie sei Frankreichs größtes Kunstwerk, in Jahrhunderte währender Arbeit entstanden, verständlich nur dem, der die vielsträhmige französische Seele in ihren landschaftsbedingten Typen erfasse. Der Tonfall ihrer Deklamation gebe die seelische Haltung der handelnden Personen in Schauspiel und Oper vollendet wieder, da sich die Musik völlig dem Wortausdruck unterordne. Als vollkommenes Beispiel nennt Rolland Debussys *Pelléas et Mélisande*. Strauss ist nicht überzeugt, er lehnt diese feinnuancierte Musik als „monoton“ ab und wirft den Franzosen Inkonsequenz in ihrer Deklamation vor. Nur allmählich wächst er in die neue Aufgabe hinein, Dichtung und Musik, Wort und Ton unter andersgearteten Sprachgesetzen miteinander zu verbinden. Eine Aufgabe, die für sein späteres Schaffen entscheidend wird¹¹. Obwohl Rolland „*Salomé la plus puissante des œuvres dramatico-musicales d'aujourd'hui*“ nennt und Strauss zu seinem kulturellen Siege über das heutige Europa beglückwünscht, rät er ihm ab, auf diesem Wege weiterzuschaffen. Er sei, im Grunde genommen, eine lyrische Natur, die nur das ihr seelisch Verwandte hervorragend darstellen könne, d. h. aber sich selbst. Mit einem befreiend heiteren Werke, einem deutschen „*Gargantua*“ möge Strauss das „europäische Kunstwerk“ schaffen, zu dem er berufen sei (Brief vom 14. 5. 1907).

Wie bei *Salome*, so änderte Strauss auch in der *Elektra* den Aufbau des Dramas. Hatte Hofmannsthal sein Werk auf die Wirkung des „magischen Dichterwortes“ aufgebaut, dem sich Farbe, Beleuchtung, Kostümgebung und tänzerischer Rhythmus beigesellten (Krüger), so konzentrierte Strauss sein Tondrama auf Kontrastwirkungen: Elektra-Chrysothemis, Elektra-Klytemnästra. Zu Höhepunkten seines Werkes gestaltete er die „nur in Musik rein zu erschöpfende Erkennungsszene: Elektra-Orest“ und ihren Tanz im „psychologischen Kontrapunkt“, den Willi Schuh als „Fixierung bestimmter psychischer Vorstellungen durch quasi ‚leitmotivisch‘ behandelte und kontrapunktisch zu einander in Beziehung gesetzte Tonarten“ deutet¹². Dichter und Komponist hatten in diesem Werk eine Grenze erreicht: Hofmanns-

¹¹ Am 23. 10. 1905 schickte Strauss den Klavierauszug der *Salome* an Rolland mit der Bitte um Korrektur. Dieser sandte den Auszug einige Tage später mit 13 Seiten Anmerkungen zurück. (Sie sind im Briefwechsel in Faksimile wiedergegeben mit zwei ebenfalls faksimilierten Seiten Notenbeispiele von Strauss und Rolland.) Dieser Klavierauszug — wahrscheinlich heute im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch — könnte manche Aufschlüsse und Hinweise zum Wort-Ton-Problem geben.

¹² Schuh a. a. O. (S. 24).

thal suchte nach einem neuen dramatischen Element, dem Mimus, und Strauss erkannte, er sei in *Salome* und *Elektra* bis an die äußersten Grenzen der Harmonik und psychologischen Polyphonie gegangen. Sein Wunsch, nun eine „Mozart-Oper“ zu schreiben, leitete die Kollaboration mit Hofmannsthal (1909–1929) ein. Bewußt lenkte der Dichter Straussens Schaffen von der tragisch-düster-heroischen Seite zur heiteren Goetheschen Sphäre hin. Seine Stoffe entnahm er der menschlichen Komödie (*Rosenkavalier*, *Arabella*), dem Märchenmythos (*Frau ohne Schatten*) und der in barocker Form parodierten griechischen Antike (*Ariadne auf Naxos*, *Ägyptische Helena*). Zwei künstlerische Ziele stehen in dieser Kollaboration einander gegenüber: Musik als letzte Überhöhung des Wortes (Hofmannsthal) und Musik als psychologische Vertiefung des Wortes im sinfonischen Orchester. Ihre Problematik lautet: können Dichtung und Musik zu einer völligen Einheit verschmelzen, ohne daß charakteristische Elemente geopfert werden müssen?

Der *Rosenkavalier* konnte in seiner Verknüpfung von Wagner- und Mozart-Elementen (*Meistersinger* und *Figaro*) die gewünschte Synthese noch nicht bringen. Zwar fing Strauss den feingeschliffenen Dialog meisterhaft in seinem Parlandostil ein, löste den gewichtigen Orchesterpart in beschwingte Walzerrhythmen auf und charakterisierte die Personen in Mozartscher Anmut und Klarheit (Marschallin, Oktavian, Sophie). Aber seine Vorliebe für derb-burleske Szenen (Ochs) störte die heiter-schwebende Linie des Ganzen; Dichtung und Musik erreichen nicht überall die Einheit, Längen des Librettos hemmen den musikalischen Fluß, der seinerseits wieder retardierend auf das dramatische Geschehen wirkt.

Diese von beiden Autoren erkannten Mängel suchte Hofmannsthal in der *Ariadne auf Naxos* zu beseitigen. Dieses Werk stellt in seiner bunten Mischung älterer und neuerer Stilelemente (opera seria, opera buffa, commedia dell'arte, Tanz und Pantomime — Straussens Melodik und Harmonik) den Prototyp der neuen Schaffensrichtung dar. Strauss gelangen in seiner Musik die feinsten Übergänge von „nüchternster Komödienprosa durch Ballett und commedia dell'arte zu den Höhen reiner, wortloser Musik“. Die ursprüngliche Fassung, die das Molièresche Lustspiel *Le bourgeois gentil'homme* mit der *Ariadne*-Oper verband, erwies sich auf dem Theater nicht als glücklich. In seiner zweiten Version schuf der Dichter ein neues Vorspiel, „in dessen Mittelpunkt die von Musik unwitterte Gestalt des Komponisten steht“. Eine symbolische Figur, halb tragisch, halb komisch, in der die Antithese des ganzen Spiels jetzt verankert ist. Damit der neue Stil nicht reines „Secco“ bleibt, sind „witzige kleine Anlässe zur Arie geschaffen, die Findung der Melodie („Du Venussohn“) durchzieht die ganze Szene, auch die Andeutung eines Duettstücks ist darin (Zerbinetta-Komponist)“ (Brief Hofmannsthals vom 3. 6. 1913). — Ein solistisch besetztes Kammerorchester begleitet dieses zarte Spiel der Verwandlungen.

Das dritte gemeinsame Werk, *Die Frau ohne Schatten*, stellt die Synthese aller bisherigen Versuche dar. Der Märchenstoff rückt in seinem Kontrast „Mensch und Schicksalsmächte“ in die Nähe der *Zauberflöte* Mozarts. Seinen ungeheuren Symbolreichtum suchte Strauss zuerst instrumental in Musik zu übertragen: mit dem *Ariadne*-Orchester charakterisiert er das Geisterreich, während das große *Elektra*-Orchester das Geschehen im Menschenreich begleitet. In ähnlicher Art führt er die

Singstimmen: in der oberen Welt herrscht der heroische Sprechgesang (gelöster und fließender als bei Wagner), der Menschenwelt wird der Konversationsstil (*Rosenkavalier* und *Ariadne-Vorspiel*) vorbehalten. Melodram und Prosastellen sollen die Textverständlichkeit gewährleisten. Daß aber der dramatische Höhepunkt in Prosa gestaltet wird (um ihren Gatten zu retten, verzichtet die Kaiserin auf den Schatten, die künftigen Kinder), wertet Krüger als Grenze des Operntheaters: „*Das Wort als Ethos- und Geiststräger geht nicht mehr völlig in Musik auf. Das geistig-hintergründige Märchenspiel ist nicht mehr das Spiel der Oper.*“

Eine Krise der Kollaboration ist erreicht: Dichter und Komponist versuchen, jeder auf seine Art, das Problem zu lösen.

Mit seinem *Intermezzo* verwirklicht Strauss einen alten Wunsch, selbst erlebtes, gegenwärtiges Geschehen, unbeschwert von aller Symbolik, auf die Opernbühne zu bringen. Er charakterisiert die einfachen Alltagsmenschen im „*bürgerlichen Dialog*“, der leicht und flüssig im Parlandostil wiedergegeben wird. Das Orchester hat rein begleitende Funktion, nur in den „*sinfonischen Zwischenspielen*“ tritt es hervor und übernimmt die Rolle der „*lyrischen Stellen*“ (Vorrede zum *Intermezzo*). Eine Lösung war erreicht, allerdings durch scharfe Trennung der lyrischen und rezi-tativischen Teile der Oper auf Kosten des Dichterwortes. In diesem Sinne kritisierte Hofmannsthal das *Intermezzo* als Charaktergemälde, Sinfonie; das Theater aber verlange eine bühnenwirksame Handlung.

Schon nach der Beendigung der *Frau ohne Schatten* hatten beide Autoren das Gefühl, über ihrem Stoff zu schwer geworden zu sein.

Strauss verspricht, endgültig den Wagnerischen Musizierpanzer abzustreifen, und trachtet nach der unwagnerischen „*Spiel-Gemüts- und Menschenoper*“.

Dazu entwirft Hofmannsthal ein heiteres mythologisches Spiel: *Danae oder die Vernunfttheirat*¹³, das der jetzt erreichten Lebens- und Schaffensperiode Straussens entspreche. Dieser Plan gelangte nicht zur Ausführung, an seine Stelle trat die *Ägyptische Helena*. Dichter und Komponist haben zu diesem Werke einen Kommentar gegeben. In seinem „*Interview über die Ägyptische Helena*“ sagt Strauss¹⁴ von seiner Musik, sie sei melodiös und biete daher für moderne Hörer keine Probleme. In ihrer edlen griechischen Haltung entspreche sie der Goetheschen Iphigenie. Hofmannsthal habe als erster den „*dramatischen Konflikt des Helena-Mythos*“ gestaltet.

Über diese Darstellung referierte Hofmannsthal in seinem „*Helena-Essay*“: Das eigentliche Problem dieses Mythos sei die Ehetragik: Menelas' abendländischem Wesen träte die morgenländische Erscheinung der Helena entgegen. Die Lösung des Konflikts Orient—Okzident stellt gleichzeitig die Frage nach der Schuld Helenas. Dieses Geschehen zu gestalten, bedient sich der Dichter der Ausdrucksmittel der Musik: „*Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation, durch den Tonfall, der oft mehr sagt als das Wort*“ . . . (hier finden wir die französische Auffassung Rollands wieder) . . . Nur die „*musikalische Ausdruckskraft des Wortes*“ kann die Gegenwart künstle-

¹³ erschienen in der Zeitschrift „CORONA“, 1933, Heft 1.

¹⁴ *Betrachtungen und Erinnerungen*, a. a. O. (S. 123/126).

risch wiedergeben, „denn, wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch — ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht, für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir mythologische Opern, es ist die wahrste aller Formen.“

Verwenden aber Dichter und Musiker die gleichen Ausdrucksmittel in ihrer Gestaltung, so setzt dies eine geistig-seelische Übereinstimmung voraus. Anfänglich hatte Hofmannsthal eine leichte, französische, operettenhafte Handlung geplant; über der Arbeit aber trat das heroische Moment immer stärker hervor. Strauss entsprach ihm mit den Ausdrucksmitteln des Musikdramas. Dadurch entstand eine Diskrepanz zwischen dem „melodiösen, leichten, ironischen ersten Akt“ und dem heroisch-tragischen Geschehen des zweiten Aufzuges. Einen Vorschlag des Dichters, durch Einführung einer heiteren Schlußpantomime (Poseidon-Aithra) die Traumsphäre des ersten Aktes zurückzugewinnen, lehnte Strauss ab.

Der Charakter des Werks schwankt zwischen Tragödie und Tragikomödie. Clemens Krauß hat in seiner neuen Fassung, der sogenannten Wiener *Ägyptischen Helena* hier Wandel geschaffen¹⁵.

Auch *Helena* brachte, ebenso wie *Intermezzo*, keine befriedigende Lösung des Wort-Ton-Problems. Selbst die vorgeschlagene „mythologische Opernrichtung“ fand vorläufig keine Folge.

Unter den vielen Librettiwünschen Straussens griff Hofmannsthal die Idee eines „zweiten Rosenkavaliers“ in der *Arabella* auf. Den Stoff entnahm er seiner Novelle *Lucidor. Figuren einer ungeschriebenen Komödie*. Unter der regen Mitarbeit Straussens wurde der ursprüngliche Grundgedanke völlig gewandelt: die Gestalt der kleinen, liebenswürdigen Intrigantin Lucidor (in der Oper: Zdenka) trat hinter ihrer älteren Schwester Arabella zurück. Diese sieht Hofmannsthal als „ein ganz reifes, wissendes, ihrer Kräfte und Gefahren bewußtes Mädchen, durchaus Herrin der Situation, also eigentlich soviel, wie eine ganz junge Frau.“

Strauss erschien der erste Entwurf nicht bühnenwirksam, er forderte daher ein scharfes Herausarbeiten des Konflikts Arabella—Mandryka. Hofmannsthal entsprach dieser Bitte, verlangte aber nun seinerseits eine leichte, charakterisierende, vom sinfonischen Orchester unbeschwerte Musik, wie sie Verdi im *Falstaff* geschaffen habe. Beide Autoren opferten diesem Werke einen Teil ihrer Eigenarten. In seinem Wechsel von „feingliedrigem Konversations- und expressivem Arioso-Stil“ (Schuh) erreichte dieses Werk eine Stilsynthese aus *Rosenkavalier*-, *Ariadne*- und *Intermezzo*-Erfahrungen.

Nach Hofmannsthals Tode vermittelte Anton Kippenberg eine Begegnung zwischen Stefan Zweig und Richard Strauss. Als Hauptaufgabe des Librettisten erkannte Zweig, die Dichtung aus dem Geiste der Musik — nicht nur mit ihren Ausdrucksmitteln zu gestalten. Als erstes gemeinsames Werk schlug er eine Pantomime vor, die in „universalischer und allgemeinverständlicher Form das Problem der Musik“

¹⁵ Vgl. Oskar von Pander: *Clemens Krauß in München*, a. a. O., und Josef Gregor: *Clemens Krauß. Seine musikalische Sendung* (Walter Krieg-Verlag, Wien / Zürich 1953).

darstellen sollte: „ein Werk, das alle Contraste der Kunst vom Tragischen bis zum Heiteren, vom Apollinischen bis zum Dionysischen“ umfassen sollte, worin Strauss das „Summum seiner Lebensaufgabe“ ziehen könne (Brief vom 3. 11. 1931). Strauss hatte größeres Interesse an einem heiteren Opernplan, zu dem Zweig in seinem Briefe vom 19. 12. 1932 interessante Hinweise gab: „Bei heroischer Stimmung ist völliges Durdkomponieren (wie bei Wagner) das Natürliche. Eine heitere Oper aber bedingt Entspannung, ein Ausruhen von Gesang und Orchesterbegleitung.“ An ihre Stelle soll ein leichtes Accompagnato treten, „immer nur ein paar Takte thematische Figurierung, und zwar von Instrumenten schärferer Art als das Clavecin Mozarts, etwa Flöte, Saxophon, Trommel, Pfeife, Violine, eine Art moderner Skandierung“, das Ganze nur ironisch gedacht, „als spielten Sie während der Rezitative mit der Musik“.

Den Stoff zu seinem Libretto entnahm Zweig der Komödie *Epicöene oder das schweigsame Weib* von Ben Jonson. Die Handlung verlegte er aus der Shakespeare-Zeit in das 18. Jahrhundert, als die italienische Oper das England Purcells eroberte. Geschickt verknüpfte er den geschichtlichen Vorgang mit der psychologischen Handlung: Der alte, allen Lärm hassende Sir Morosus ist der Prototyp der opernfeindlichen Engländer, während sein Neffe als Mitglied der Operntruppe den Siegeszug der italienischen Oper symbolisiert. Wie in früheren Werken, so hat Strauss der Person des Sir Morosus individuelle Züge verliehen.

Straussens Schöpferkraft findet in den Ensembles ihren stärksten Ausdruck. Einen besonderen Reiz bilden die „Zitate“ aus dem Fitzwilliam-Virginal-Book (2. Akt. 6. Szene), aus Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea* und aus Legrenzis *Eteocle e Polinice* — meisterhaft hat Strauss diese fremden Melodien mit seinen eigenen verschmolzen. Der leicht fließende Dialog findet im Straussschen Parlando seine vollgültige Entsprechung. Sind auch in diesem Werke einige — textlich bedingte — Längen nicht zu verkennen, so hat der „Europäer“ Stefan Zweig hier die Rollandsche Forderung nach einer europäischen Oper erfüllt.

Noch während seiner Kollaboration mit Strauss wies Zweig — aus politischen Gründen — auf den Wiener Theaterwissenschaftler und Dichter Josef Gregor als Nachfolger hin. In der ersten Zeit noch von Zweig beraten — *Friedenstag* und *Prima le parole, dopo la musica* gehen auf Zweigs Anregungen zurück —, versuchte Gregor, die „tragische Linie“ in Straussens Schaffen mit dem „*Semiramis-Mythos*“ weiterzuführen. Nach anfänglichem Interesse lehnte Strauss diesen heroischen Stoff endgültig ab. Immer mehr übernimmt er die geistige Führung in dieser letzten Kollaboration. Die Musik gewinnt die Vorherrschaft, die Dichtung hat, auf knappstem Raume, in einem nüchternen Prosadialog der Musik die Entfaltungsmöglichkeiten zu geben. Nur langsam konnte sich Gregor in seiner „*auditiv-visuellen Schau*“¹⁶ auf Straussens oft diktatorische Forderungen umstellen. Daher zog Strauss seinen Freund, den erfahrenen Musiker und Bühnenfachmann Clemens Krauß, als Berater hinzu.

Das Wort-Ton-Problem bildet den eigentlichen Inhalt des Briefwechsels Strauss—Gregor. Für die Librettogestaltung fordert Strauss gleichmäßigen Versbau, Ver-

¹⁶ E. Mueller von Asow: *Josef Gregor in seinen Beziehungen zu Richard Strauss* (Das Antiquariat, Walter Krieg-Verlag, Wien 1953).

meidung aller weiblichen Endsilben und Füllwörter, einen klaren Prosa-Text, ohne klingende Verse und poetische Ausschmückungen. Auch auf Stoffwahl und -gestaltung nahm er weitgehend Einfluß: im *Friedenstag* löst die Musik die dramatische Spannung durch die von fern tönende Glocke, in die der Jubelhymnus einstimmt.

Zur Gestaltung des Daphne-Mythos fordert Strauss — im Gegensatz zu Gregor — eine echte Tragödie mit dem Schuldmotiv des Gottes: Apollo überwindet in sich das dionysische Element und erfleht von Zeus als Sühne die Verwandlung der Daphne in den Lorbeer. Dieses „Wunder der Verwandlung“ vollzieht sich „nur mit Orchester allein! Höchstens, daß Daphne während der Verwandlung noch einige Worte spricht, die dann in ein Stammeln übergehen und wortlose Musik.“ (Brief an Gregor vom 12. 5. 1937)

Für das Libretto der *Danae* übernahm Gregor Hofmannsthals Entwurf und führte nur die Person des Jupiter neu ein. Nach längerem Sträuben willigte Strauss ein, wenn der „gute Jupiter entwotanisiert würde“ und das ganze Werk eine „heitere griechische Götterdämmerung“ — fern von Wagner — darstelle. Wie in der Daphne sind auch hier die Höhepunkte dem Orchester anvertraut: der Goldregen, die Verwandlung des Gemaches in Gold durch Jupiter-Midas, Danae nach Jupiters Abschied.

3. Die Synthese von Dichtung und Musik — Wort und Ton.

In *Capriccio* gibt Strauss die Quintessenz seines gesamten Opernschaffens; alle ihn interessierenden Fragen werden erörtert: das Verhältnis von Dichtung und Musik — Wort und Ton; Probleme der Stoffwahl; mythologisch, historisch, gegenwartsnah; Gattungsfragen: Tragödie, Komödie; Probleme der Operaufführung und Publikumskritik — das Ganze als ein Sketch gedacht. Sein Briefwechsel mit Gregor zeigt die Schwierigkeiten, aus diesen Motiven eine Opernhandlung zu gestalten.

In seinem Briefe vom 12. 5. 1939 fordert Strauss eine Paraphrase über das Thema „Musik und Wort“ und gibt dazu eine Reihe Anregungen: In vier Thesen faßt er die Grenzfälle des Problems zusammen: „Erst die Worte, dann die Musik“ (Wagner) — „Erst die Musik, dann die Worte“ (Verdi) — „Nur Musik, keine Worte“ (Mozart) — „Nur Worte, keine Musik“ (Goethe). Dazu eine Anzahl Varianten: auch in der Vokalkomposition kann Musik ohne Worte die seelische Situation vollkommen ausdrücken: (*Tristan-Duett*, 2. Akt: „O sink hernieder . . .“), aber von der Stelle „*Lausch, Geliebter*“ ab ist Musik ohne Worte unverständlich. In der italienischen Oper bezaubern nur die Töne das Ohr, auf die Dauer aber ist eine Oper ohne Textverständlichkeit unmöglich. Diesen theoretischen Antinomien entsprechen in der Darstellung die Gegensätze von Dichter und Komponist, Kapellmeister und Regisseur. Zur Ausführung des Librettos verlangt Strauss: Gesänge und Dialoge in natürlicher Prosa, dazu Secco-Rezitative wie im „*Ariadne-Vorspiel*“. Gregor möge nun versuchen, aus diesen Anregungen eine Handlung, würdig eines Scribe, Sardou, Beaumarchais und Hofmannsthal zu schaffen, die in der Zeit vom Abschluß der klassischen Oper bis zu Webers *Freischütz* spiele. Gregors ersten Plan, die Handlung in die Zeit der Ankunft des jungen Goethe in Weimar zu verlegen — (Brief vom 9. 7. 1939) —, lehnt Strauss energisch ab; er fordert eine nüchterne Herausarbeitung aller theoretischen Fragen, mit denen die „*Herzensangelegenhei-*

ten“ der handelnden Personen verknüpft werden sollen: Wort und Ton entsprechen dem Verhältnis von Dichter und Musiker zur Gräfin, ihre Eifersucht symbolisiert die Vorherrschaft des Textes oder der Musik. Am 7. 10. 1939 taucht der Gedanke auf, die neue Oper als Vorspiel zur *Daphne* oder zum *Friedenstag* zu benutzen: „*Unser de Casti muß für 1932 (nach Mozart, Wagner, Puccini, Lehár) das werden, was Goethes ‚Vorspiel auf dem Theater‘ für 1832 (nach Shakespeare, Lessing, Schiller, Kotzebue, Iffland) war.*“

Gregors immer wieder gestellte Forderung nach echter Handlung, ohne die das Ganze nur Situation bleibe (Brief vom 10. 10. 1939), erinnert an die Problematik des *Intermezzo*, wo auch das musiktheoretische Problem „Wort oder Ton“ das eigentliche Opernproblem „Dichtung oder Musik“ zurückdrängt. Strauss will nun die Handlung in das Paris der Zeit Diderots und Rousseaus verlegen, die Unentschiedenheit zwischen Wort und Ton müsse psychologisch in die Handlung eingliedert werden, jedoch so, daß die letzte Frage: Wort oder Ton, Dichter oder Musiker offen bleibe.

Am 28. 10. 1939 entschließt sich Strauss, das Libretto mit Hilfe von Clemens Krauß selbst zu schreiben. Krauß bekannte: „*Ich hielt mir vor Augen, daß das wesentlichste Merkmal eines guten Librettisten sein müsse, daß er versuche, in die Gedankengänge des Komponisten so einzudringen und sie sich so zu eigen machen, als würde er selbst komponieren*“ (Kende), eine Forderung, die keiner der früheren Librettisten hätte erfüllen können. In regem mündlichem und schriftlichem Verkehr gehen nun die Vorschläge hin und her: das Ganze soll eine theatralische Fuge werden, das Ensemble-Finale à la Figaro 2. Akt, „*bei dem die italienischen Duet-tisten quasi den Cantus firmus bilden, zu dem die übrigen, streitenden oder flirtenden Paare mit der führenden Oberstimme der Gräfin den Kontrapunkt bilden sollen*“ (Schuh). Dazu gibt Krauß am 22. 11. 1939 einen musikgeschichtlichen Überblick: im Mittelpunkt des Geschehens steht der Gegensatz: opera seria des bel canto — musikalische oder heroische Tragödie Glucks. Die zu dieser Zeit noch gebräuchlichen „*opera buffa, opéra comique, Vaudeville, Ballettoyer*“ können — als Zugeständnis des Theaterdirektors — ruhig „*etwas minderwertig*“ behandelt werden. Die Hauptschwierigkeit war, das große Ensemble und Streitfinale (Mittelpunkt der theoretischen Auseinandersetzungen) so in die Handlung einzugliedern, daß die Textverständlichkeit gewahrt blieb. — Strauss regte weiter an, der Dichter müsse Oper und Musikdrama ablehnen, da in beiden weder Wort noch Musik richtig zur Geltung käme. Der Musiker habe bisher noch keine Oper geschrieben; Glucks „*einmaliges Iphigenie-Kunstwerk*“ sei nicht nachzuahmen. Erst die Liebe zur Komtesse bestimmt ihn, mit dem *Daphne*-Stoff einen Opernversuch zu wagen. Der Direktor nimmt (gegen Wagner und gegen Brahms) den Standpunkt des Theaters (Strauss) ein, dem jedes Genre erlaubt scheint und willkommen ist, wenn es nur mit künstlerischer Vollendung vorgetragen wird (Jürgen Völckers).

Nachdem Strauss im Juli 1940 mit der Komposition begonnen hat, bekennt er zu Krauß: „*Vorerst bemühe ich mich, meiner schlimmen Neigung zu allzuviel charakteristischem Detail . . . nicht zu stark die Zügel schießen zu lassen, sondern bei einem flüssig begleitenden Orchester ein gut pointiertes Deklamieren des Sängers nicht durch Sinfonie im Orchester zu behindern.*“

Als endgültiger Titel wurde auf Krauß' Rat *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik* gewählt. Als Grundidee des Werkes bezeichnete Krauß die „*Verwandlung oder Metarmorphose der Künste*“. Im Sonett wird sie erreicht, an dem Dichter wie Komponist gemeinsamen Anteil haben. Die schon im „*Ariadne-Vorspiel*“ vorbereitete Form wird nun ganz auf Musik ausgerichtet. Die Personen haben Symbolcharakter: Dichter (Poesie) – Komponist (Musik) – Theaterdirektor (Theater als Hüter der Tradition und Wegbereiter der neuen Kunst) – Schauspielerin (Vertreterin der Bühne) – Graf (Vertreter des kritischen Geistes) – Gräfin (Muse): „*Sie ist die treibende Kraft des Stückes, die als ‚Muse‘ schließlich die Entstehung der Oper ist, weil sie beide Künste an ihre Person heranzieht.*“ – In der Diskussionsfuge über Wort und Ton werden die verschiedensten Argumente aufgegriffen: in der Oper behindern Wort und Ton einander; das oft zu laut spielende Orchester benachteiligt die Sänger, während in der altitalienischen Oper Wort und Ton beziehungslos nebeneinanderstehen. Die Musik verwirrt die klaren Gedanken der Dichtung, dieser aber ist die letzte seelische Aussage versagt. – Diese Fragen sollen von der Gräfin entschieden werden. Allein geblieben, singt sie noch einmal zur Harfe das Sonett und bekennt: „*Vergebliches Mühen, die beiden zu trennen, in eins verschmolzen sind Wort und Töne. Zu einem Neuen verbunden, Geheimnis der Stunde, eine Kunst durch die andre erlöst*“ (Kende).

Um diese Wirkung auch in der Opernaufführung zu erreichen, fordert Strauss „*Werkgetreue Interpretation*“ und „*Kongeniale Improvisation*“. Kapellmeister, Sänger, Regisseur und Bühnenbildner haben die erste Forderung durch peinlich genaue Beachtung aller Vorschriften des Komponisten zu erfüllen. Unter der zweiten Forderung versteht Strauss, die sinngemäße Deutung der Partitur an Bühnen, deren Verhältnisse nicht den ursprünglichen Intentionen des Komponisten entsprechen. Er selbst hat als junger Hofkapellmeister in Weimar dazu ein Beispiel gegeben: Bei der Einstudierung des *Tristan* erkannte er, daß Wagners für Bayreuther Bühnenverhältnisse eingerichtete Partitur unmöglich an der kleineren Weimarer Bühne die gleiche Wirkung erzielen könne. Darum schuf er einen „*Tristan im Klavierauszug*“, durch sorgfältige Ausarbeitung aller Details, Verzicht auf jede Massenwirkung und Reduzierung des Orchesterparts, bis dieser „*etwas Intimes wie Kammermusik erreichte... und in dieser Reizlosigkeit einen ganz eigenen Reiz erhielt*“ (Brief an Cosima Wagner¹⁷).

Ausführliche Vorschriften über die Aufführungen seiner Opern gibt Strauss in den Vorreden zu *Intermezzo* und *Capriccio*.

Wenn die Opernbesucher nicht jedes Wort verstehen, „*so ist mit Sicherheit der Schluß zu ziehen, daß der Orchesterpart nicht in der von mir vorgeschriebenen Weise wiedergegeben wurde*“. Der deutsche Komponist hat in bezug auf Textverständlichkeit überhaupt einen schweren Stand: „*Orchesterpolyphonie, und sei sie in den zartesten Farben, im schwächsten Pianissimo, ist nun einmal der Tod des auf der Bühne gesprochenen Wortes, und der leidige Satan hat uns Deutschen den Kontrapunkt in die Wiege gelegt, damit es uns auf der Opernbühne nicht allzuwohl ergehe.*“ Wagner hatte dieses Problem durch den Wechsel von Rezitativ und

¹⁷ zitiert aus Franz Trenner: „*Richard Strauss, Dokumente seines Lebens und Schaffens*“ (C. H. Beck, München 1954) (S. 59/60).

Kantilene gelöst, „*der dunkle Samtteppich seines begleitenden Streichquintetts*“ schafft den Ausgleich zwischen den Sängern und dem sinfonischen Orchester. Straußens „*viel in hoher Lage spielendes Orchester*“, das häufige Hervortreten solistischer Instrumente bedeuten eine Gefahr für den Sänger, der dieser nur durch „*mezza-voce-Singen*“ und genaue Artikulation begegnen kann. Der Kapellmeister muß die Sänger stützen und auf gedämpftes Spiel der Blech- und Holzbläser achten, da diese „*den eigentlichen Sängermord vollziehen*“. Textverständlichkeit wird durch bewußtes Erfassen und Ausführen aller Übergänge von Prosa zum Secco-Rezitativ über das *recitativo accompagnato* bis zu den lyrischen Stellen erreicht. — Einen idealen Leiter seiner Opern fand Strauss in Clemens Krauß. Als der greise Meister sich in einem Briefe in bezug auf Textverständlichkeit selbst kritisierte, antwortete ihm Krauß am 24. 3. 1942: „*Ihre Selbstkritik ist rührend, aber durchaus nicht am Platz. Glauben Sie mir, wenn eine Ihrer Partituren, was die Führung der Singstimmen anbelangt, unklar zu Ihren Ohren dringt, so ist nur die Ausführung schuld. Zum Teil die Sänger, die keine Anweisungen darüber bekommen haben, was ein Strauss'sches Parlando ist; aber in der Hauptsache die Kapellmeister, die aus Mangel an Schlagtechnik und meistens auch deshalb, weil sie musikalisch nicht über der Sache stehen, aus Ihren Opern Symphonien machen*“¹⁸.

Ist nun die Frage: „*Prima le parole — prima la musica*“ wirklich ungelöst geblieben? Willi Schuh gibt eine Deutung aus dem Altersschaffen des Meisters¹⁹:

„*Die rechte Antwort darauf ist uns der Achtzigjährige doch nicht schuldig geblieben: auf den Notenblättern, die für den Nachlaß bestimmt . . ., sich Tag um Tag auf seinem Schreibtisch häufen, wachsen keine Opern mehr heran, wohl aber Instrumentalwerke — ‚Handwerksübungen‘ nennt sie der auf Größeres zurückblickende Meister — Werke, die einen Bogen zurückzuschlagen scheinen zu seinen Anfängen vor sechzig und mehr Jahren.*“ Es ist natürlich völlig abwegig, hierin ein Resignieren des alternden Meisters erblicken zu wollen. Andererseits ist der Gedanke einer „Rückentwicklung zum Instrumentalkomponisten“ nicht ganz von der Hand zu weisen. Selbst auf der Höhe seines Operschaffens galt Straußens eigentliche Liebe dem Orchester. Er ging darin sogar so weit, den hochliegenden Orchesterraum der alten Opernhäuser dem verdeckten Orchester Bayreuths vorzuziehen, damit ihm keine musikalische Feinheit entginge. Denken wir an die entscheidende Rolle, die das Orchester in seinen Opern spielt, an die „reinen Instrumentalsätze“ im *Capriccio*, so sind auch die letzten Instrumentalwerke organisch aus seinem Schaffen hervorgegangen.

Diese von 1941 bis 1947 entstandenen Werke lassen sich in zwei Kategorien gliedern: a) sinfonisch-solistische Kompositionen, meist in kammermusikalischer Besetzung, b) Konzertbearbeitungen eigener Opern. Zur ersten Kategorie gehören:

1. *Divertimento für kleines Orchester nach Klavierstücken von F. Couperin. op. 86 (1941)*
2. *Zweites Konzert für Horn und Orchester in Es-dur, op. 87 (1942)*
3. *Erste Sonatine für 16 Blasinstrumente in F-dur. (Aus der Werkstatt eines Invaliden) (1943)*

¹⁸ Oskar von Pander, a. a. O.

¹⁹ W. Schuh: *Richard Strauss der Achtzigjährige* in *Über Opern von Richard Strauss* (a. a. O.).

4. *Festmusik für den Trompeterchor der Stadt Wien* (1943)
5. *Metamorphosen (Studie für 23 Solostreicher in Es-dur)* (1945)
6. *Zweite Sonatine für 16 Blasinstrumente in Es-dur (Sinfonie für Bläser)*
(*Fröhliche Werkstatt: Den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines dankerfüllten Lebens*) (1945)
7. *Konzert für Oboe und kleines Orchester* (1946)
8. *Duett-Concertino für Klarinette und Fagott mit Streichorchester und Harfe* (1947)
9. „*München*“ (*Gelegenheitswalzer für Orchester*) (1945)

Der intime Kammermusikcharakter der meisten dieser Kompositionen führt die in *Ariadne* begonnene und in *Capriccio* vollendete Richtung weiter. Eigenes Erleben — (*Aus der Werkstatt eines Invaliden, Fröhliche Werkstatt* mit dem Bekenntnis zu Mozart — die wehmütige Erinnerung im *Gelegenheitswalzer „München“* an die einst so schöne Vaterstadt) — ist eng mit der Freude an feinsten musikalischer Farbgebung verbunden: Paralipomena zum Testament *Capriccio*.

Welche Bedeutung aber haben die fünf Opernbearbeitungen?

1. *Der Rosenkavalier. Erste Walzerfolge (1. und 2. Akt) Freie symphonische Fassung in Form eines Walzer-Impromptus mit dem Anfang der Oper und neuem Schluß.* (1944)
2. *Der Rosenkavalier. (Suite für Orchester)* (1945)
3. *Die Frau ohne Schatten. (Fantasie für Orchester)* (1946)
4. *Capriccio. Suite für Cembalo. (Konzertfassung)* (1946)
5. *Josefslegende. Sinfonisches Fragment für Orchester.* (1946)

Wollte Strauss — wie in der Suite *Der Bürger als Edelmann* — diese Werke vor völligem Vergessen bewahren? Das träfe doch höchstens für die *Josefslegende* zu; denn *Rosenkavalier*, *Frau ohne Schatten* und *Capriccio* waren und sind Bühnenwirksame Werke. Für die zweite Annahme, Strauss befürchtete, seine Opern würden im zerstörten Deutschland lange Zeit nicht erklingen, vermag die getroffene Auswahl nicht zu überzeugen. Wir versuchen, eine Deutung aus dem „*Capriccio-Testament*“ zu gewinnen: in seinem Streben nach immer größerer Klarheit und Einfachheit sucht Strauss die unmittelbare musikalisch-seelische Aussage, die das komplizierte Gebilde der Oper nicht zu geben vermag. Darum löst er seine Opernmusik aus der Verbindung mit dem Wort. Damit verschwindet die Problematik seines Schaffens: „*Prima le parole, dopo la musica.*“ Denn das begriffliche Denken der Sprache ist zeitgebunden; zeitlos aber bleibt die „ewige Sprache der Musik“; ihr gilt sein letztes Bekenntnis: „*Prima la musica!*“

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

841

(14. Fortsetzung)²²

LA SERVA NOBILE DRAMA CIVILE Fatto rappresentare in Musica DAGL' ILLVSTRIS-SIMI SIGNORI ACCADEMICI IMMOBILI NEL LORO TEATRO Sotto la Protezione DEL SERENISS. E REVERENDISS. PRINCIPE CARD. GIO. CARLO DI TOSCANA.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte terza, Firenze 1689, Stamperia di S. A. S. alla Condotta, p. [171]—259, Anhang: Dichiarazione de i proverbi . . . , 18 x 24,9 cm. Drei Akte, Argomento, Vorwort mit dem Namen des Komponisten Domenico Anglesi. Sonneck 994. 4° R 31/3

842

LA SERVA NOBILE DRAMA CIVILE Fatto Rappresentare in Musica DAGL' ILLUSTRIS-SIMI SIGNORI ACCADEMICI IMMOBILI NEL LORO TEATRO Sotto la Protezione DEL SERENISS. E REVER. SIG. PRINC. CARD. GIO. CARLO DI TOSCANA.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte, terza, Firenze, Vicenzio Vangelisti, MDCXCVIII, p. [185]—278, 9 x 16 cm. Anhang: Dichiarazione De' Proverbi, e Vocaboli usati dalla Plebe Fiorentina, de' quali per legittima imitazione s'è valso l'Autore (p. 279—98).

Drei Akte, Prefazione mit dem Namen Domenico Anglesi als Komponisten, Argomento. Allacci 715, Sonneck 994. R 400

843

LA SERVANTE JUSTIFIÉE, OPÉRA COMIQUE. DE MESSIEURS F^{xxx}, ET F^{xxx}, A PARIS, Chez PRAULT fils, Quai de Conti, à la descente du Pont-Neuf, à la Charité. M.DCC.XLIV. AVEC APPROBATION.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vi, 48 p., 11,3 x 17,8 cm. Rollenbesetzung. Ein Akt. Text von Favart und Fagan. Komponist nicht erwähnt. Keine Melodien. Sonneck 997. 15 433/6

844

LA SERVANTE MAITRESSE, COMEDIE EN DEUX ACTES. MÊLÉE D'ARIETTES, PARODIÉES. DE LA SERVA PADRONA, INTERMEDE ITALIEN. Représentée par les Comediens françois de la Cour sur le nouveau Théâtre de S. A. Electorale de Saxe, à Dresde. Avec Approbation. Dans la Librairie de GRÖLL. 1764.

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

Pergolesi ist nicht erwähnt. Übersetzung von N. Baurans.

18 144

845

SERVIO TULLIO. Drama per Musica Da rappresentarsi ALLE AUGUSTISSIME NOZZE Di SUE ALTEZZE ELETTORALI IL SERENISSIMO MASSIMILIANO EMANVELE Duca dell' una, e l'altra Baviera, e del Palatinato Superiore, Prencipe Elettore del Sac. Rom. Imp. Conte Palatino del Reno, Landgravio di Leichtenberg, &c.&c. E LA SERENISSIMA ELETTRICE MARIA ANTONIA Arciduchessa d'Austria, &c.&c. L'Anno 1685.

Posto in Musica dal S. D. AGOSTINO STEFFANI, Direttore della Musica die Cam.^a di S. A. E. Con l'Arie per i balletti del S. MELCHIOR DARDESPIN, Musico ed Agiutante di Cam. ^a di S.A.E. IN MONACO, Per GIOVANNI JECKLINO, Stampatore ELETTORALE.

²² 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., Jahrg. XII, S. 60 ff., S. 161 ff., S. 299 ff. und S. 454 ff., sowie Jahrg. XIII, S. 38 ff., S. 164 ff., S. 299 ff. und S. 441 ff.

[8], 118, [10] p., p. 19—22 fehlen, 6 Tafeln nach D. Mauro von M. Wening, 15 x 19,5 cm. Drei Akte, Widmung des Dichters Ventura Terzago (München, 30. Dezember 1685), Argomento, Szenarium, Prologo. p. [119:] I Balletti furono fatti dalle Dame, e Cavalieri, che seguono.

Allacci 716, Loewenberg 1685, Vinet 712, Wotquenue 119.

R 285

846

SESOSTRI RE DI EGITTO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. ix, p. [201]—292, 12 x 18,5 cm.

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

Allacci 927, Loewenberg 1751, Sonneck 999.

15 881/9

847

Musiktext zur Operette: **Die sieben Schwaben.**

1786.

14 p., 10,7 x 17 cm.

Weder Verfasser noch Komponist erwähnt.

18 592

848

Sieg-Streit Deß Lufft vnd Wassers Freuden-Fest zu Pferd.

Zu dem Glorwuerdigisten Beylaeger Beeder Kayserlichen Majestaeten Leopoldi deß Ersten Roemischen Kayzers / auch zu Hungarn vnd Boehaim Koenig / Ertz-Hertzogens zu Oesterreich / etc. Vnd Margarita / Gebohrner Koeniglichen Infantin auß Hispanien Dargestellet In dero Kayserlichen Residentz Statt Wienn.

Gedruckt zu Wienn in Oesterreich bey Mattheo Cosmerovio / der Roem: Kayserl: Majest: Hoff-Budrucker / Anno 1667.

[40] p., 30 Tafeln nach Carlo Pasetti von Francuscus van den Stein, nach N. van Hoy von J. Ossenbeck, 18 x 30,2 cm. Name des Verfassers F. Sbarra. Name des Komponisten A. Bertali. Anhang: ARIE PER IL BALLETO à CAVALLO, Nella festa rappresentata PER LE GLORIOSISSIME NOZZE DELLE SS. CC. MM.^{ta} DI LEOPOLDO PRIMO, IMPERATORE AUGUSTISSIMO, ET DI MARGHERITA INFANTA DI SPAGNA. Composte DALL GIOANNE ENRICO SCHMELZER, Musico di Camera di S.M.C. IN VIENNA D'AUSTRIA, Appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, l'Anno 1667. [12] p.

Vgl. Allacci 214, Salvioli 859, Vinet 670.

[Italienische Ausgabe s. Nr. 254.]

4° R 92

849

SILLA DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO DI BERLINO PER ORDINE DI SUA MAESTÀ. IL RE. Con licenza di Sua Maestà.

IN BERLINO APPRESSO HAUDE E SPENER. MDCCLXXXIII.

95, [3] p., 10 x 17,2 cm.

Drei Akte. Deutsche Titelseite. Deutsch-ital. Text. Argomento, Rollenbesetzung, Szenario. Auf den [3] p.: „Note des Ballets.“ Name des Komponisten Carl Heinrich Graun. Der Verfasser, Francesco Grugnanelli, ist nicht erwähnt.

Vgl. Loewenberg 1753.

16 893

850

SILVAIN, COMÉDIE EN UN ACTE, MESLÉE D'ARIETTES; Par M. MARMONTEL, de l'Académie Française. La Musique est de M. GRETRY. Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 19 Février 1770.

A PARIS Chez MERLIN, rue de la harpe, à S. Joseph. M.DCC.LXX. Avec Approbation & Permission.

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

Rollenbesetzung. p. 33—40 Melodien.

Loewenberg 1770, Sonneck 1007.

17 420

851

SIRITA.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vi, p. [183]—269, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Licenza, Argomento. Komponist (Caldara) nicht erwähnt. Ballettmusik von Matteis.

Allacci 928, Sonneck 1009.

15 881/6

852

SIROE. Rappresentato con Musica del VINCI la prima volta in Venezia, nel Carnevale dell'anno 1726.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. IV, 107 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von Ant. Baratti u. C. Dall' Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento.

Loewenberg 1726, vgl. Sonneck 1009.

R 251/4

853

SISARA. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXXIX.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, 30 p., 12 x 18,5 cm. Zwei Teile. Komponist (Porsile) nicht erwähnt.

Allacci 929.

15 881/8

854

IL SISARA AZIONE SAGRA DI DOMENICO RAVIZZA DI LANCIANO Da cantarsi per la solenne Monacazione Dell'illustrissime Signore D. MARIA LUISA E D. MARIA MICHELE CARACCILO DE' PRINCIPI DI SANTO BUONO Dedicata All'Emo, e Rmo Signore, il Signore CARDINALE ACQUAVIVA D'ARAGONA.

FERMO, MDCCXXXIX. Per Domenico Antonio Bolis, e Fratelli Stampatori Priorali, Arcivescovali, e del S. Uffizio. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

xxxiii p., 13,2 x 19,4 cm.

Zwei Teile. Widmung. Argomento. Name des Komponisten Giuseppe Ventura. 17 809

855

SOFONISBA Drama per Musica Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo. L'Autunno dell'anno MDCCVIII. CONSEGRATO All'illustrissimo Signor D: FRANCESCO GIROLAMO CRAVENA Marchese di S. Giorgio &c. DA FRANCESCO SILVANI.

IN VENEZIA, MDCCVIII. Appresso Marino Rossetti. In Merceria, all'Insegna della Pace. Con Licenza de'Superiori, e Privilegio.

71, [1] p., 7,8 x 14,3 cm.

Drei Akte. Widmung (22. November 1708 [bei Sonneck Druckfehler]), Argomento. Vorwort mit dem Namen des Komponisten Antonio Caldara. Rollenbesetzung, Szenarium.

Allacci 727, Sonneck 1014, vgl. Loewenberg 1744.

17 517

856

IL SOGNO. Componimento drammatico scritto d'ordine sovrano dall'Autore in Vienna l'anno 1756, ed eseguito la prima volta con Musica del REUTTER ne privati Appartamenti dell' Imperatrice Regina, dall' A. R. dell Arciduchessa MARIANNA, e da due dame della sua Corte.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 275—288, 1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt, Argomento.

Vgl. Sonneck 1015.

R 251/10

857

IL SOGNO DI SCIPIONE. Azione teatrale allusiva alle sfortunate campagne delle armi Austriache in Italia; rappresentata la prima volte con Musica del PREDIERI nel Palazzo dell'Imperial Favorita, alla presenza de' Sovrani, il di primo Ottobre 1735, per festeggiare il giorno di nascita dell'Imperator CARLO VI, d'ordine dell'Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 39—59, 1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt, Argomento, Licenza.

Loewenberg 1735, vgl. Sonneck 1015—1016.

R 251/10

IL SOGNO SCIPIONE. *Siehe* Astrea placata.

858

LA SOIRÉE DES BOULEVARDS, Ambigu mêlé de Scenes, de Chants, & de Danses; Représenté pour la premiere fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 13 Novembre 1750. NOUVELLE EDITION.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. iv, 60, 16 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. Ohne die bei Sonneck verzeichneten 4 p. „Catalogue.“ Die Melodien im Anhang als „Airs et vaudevilles . . .“

Vgl. Sonneck 1016.

15 433/4

859

SUPPLÉMENT DE LA SOIRÉE DES BOULEVARDS; Représentée pour la premiere fois, par les Comédiens Italiens, Ordinaires du Roi, le 10 Mai 1760.

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—77, Duchesne, t. iv, 64 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Melodien im Text. Als Verfasser erwähnt Font (zitiert nach Sonneck) Panard und Guérin.

Sonneck 1016.

15 433/4

860

Solimann der Zweyte, oder: Die Drey Sultaninnen. Ein Lustspiel, in drey Handlungen. Aus dem Franzoesischen des Herrn Favart, Uebersetzt von St.

Stuttgart, mit Maentlerischen Schriften. 1779.

84 p., 9 x 15,6 cm. (Sammelband.)

Rollenbesetzung. Komponist (Gibert für die französische Fassung, Süßmayr für die deutsche) nicht erwähnt.

Vgl. Loewenberg 1799.

18 430

861

IL SOLIMANO. TRAGEDIA DEI CO. PROSPERO BONARELLI AL SER. MO GRAN DVCA DI TOSCANA. Con due lettere Discorsiuè AL S.^r ANTONIO BRVNI.
[Firenze, nella Stamperia di Pietro Ceconcelli, 1620.]

[10], 136 p., Frontispice und 5 Tafeln von J. Callot. 17,2 x 24 cm. Die ersten 10 Seiten enthalten: Vorrede, Lo Stampatore a' Lettori, Lettera del Signor Gio. Battista Strozzi all' Autore, Del Signor Ottavio Rinuccini, Del Signor Andrea Salvadori, Eivsdem Andreae Salvadorii, Del Signor Nicolo Strozzi, Del Signor Gabriello Chiabrera.
Erstaufführung in Florenz 1619.

Allacci 729/30, Wotquenne 132.

R 35

862

SOLIMAN SECOND, COMÉDIE EN TROIS ACTES, EN VERS; Par M. FAVART: Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 9 Avril 1761. Et remise au Théâtre le 19 Décembre de la même année.

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

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. iv, [4], 118 p., 11,3 x 17,8 cm.

Widmung. Ohne Rollenbesetzung. p. 100—102: Divertissement, Errata. Ohne das Privileg. Melodien im Text, und auf p. 103—118: „Airs de Soliman Second et de la feste turque.“ Der Komponist, Paul César Gibert, ist nicht erwähnt.

Sonneck 1018.

15 433/4

863

SOLIMAN SECOND, OU LES TROIS SULTANES, COMEDIE EN TROIS ACTES, EN VERS; PAR MR. FAVART. Représentée par les Comédiens François de Cour, sur le nouveau Théâtre de S. A. E. de Saxe, à Dresde.

CHÉS GEORGE CONRAD WALTHER, Libraire de la Cour. 1765.

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

Komponist nicht erwähnt. p. 95 f. das Divertissement.

18 530

864

SOPHIE ET SIGISMOND, PIECE D'UN ACTE, Par Mrs. LE S^x & D'Or^{xx}. Représentée à la Foire St. Laurent. 1732.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. IX, p. [153]—219, 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 368.

R 408/9

865

Sophonisbe, Wurde an dem hochehrlichen Geburts-Feste Des Durchlauchtigsten Fuersten und Herrn, HERRN JOHANN FRIEDRICHS, Fuersten zu Schwartzburg, Derer Vier Grafen des Reichs, auch Grafen zu Hohnstein, Herrn zu Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg etc. etc. Welches am 8. Januar. 1753. solennisiret worden, auf gnaedigsten Befehl unterthaenigst aufgefuehret, Von der hiesigen Fuerstl. Hof-Capelle.
RUDOLSTADT, Gedruckt mit Löwischen Schriften.

[35] p., 18,5 x 22 cm.

Drei Akte. Komponist (G. Gebel) nicht erwähnt. Text von Klest.

R 412

866

Sophonisbe: Ein musikalisch Drama, mit historischem Prolog und Choeren, von A. G. Meißner.

Leipzig, verlegt die Dykische Buchhandlung 1776.

32 p., 10,1 x 17,2 cm.

Vorbericht. Name des Komponisten Neefe.

Sonneck 1021.

18 058

867

LE SORCIER, COMÉDIE LYRIQUE, MESLÉE D'ARIETTES, EN DEUX ACTES, Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Lundi 2 Janvier 1764. A PARIS, Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue St. Jacques, au dessous de la Fontaine St Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LXX. Avec Approbation & Privilège.

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

Rollenbesetzung. Weder der Verfasser, Poinset, noch der Komponist, Philidor, erwähnt. p. 58—67 Melodien.

Sonneck 1021, Loewenberg 1764.

17 420

868

LES SOUHAITS. COMÉDIE, En Vers libres, & en un Acte. NON REPRÉSENTÉE.

Oeuvres de M. Regnard, t IV, Paris 1758, p. [121]—142, 8 x 13,4 cm.

Komponist nicht erwähnt.

15 350/4

869

LES SPECTACLES MALADES. PROLOGUE. Par Mrs. le S^{xx} & D'OR^{xx} Représenté à la Foire Saint Laurent 1729.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, t. VII, p. [213]—240, 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 1025.

R 408/7

870

LA SPOSA DELLE SAGRE CANZONI CANTATE PER LA MONACAZIONE DELLA SIGNORA LVCIA MORICONI DI MONTE SANTO Nel Nobil Monistero di S. CATERINA da Siena di Fabriano DEDICATO ALL'ILLVSTRISS., E REVERENDISS. SIGNORE MONSIGNORE D. CARLO GONZAGA GOVERNATORE VIGILANTISSIMO DI DETTA CITTA' POESIA Del Sig. Agostino Castreca Fra gl'Arcadi Periaso Patroclio MVSICA Del Sig. D. Casimirro Bellona Mastro di Cappella della Cattedrale di S. VENANZO. In FABRIANO Per Gregorio Mariotti Stamp. Vesc. e Priorale Con Licenza de' Superiori.

[11] p., 14,8 x 20,3 cm.

Zwei Teile. Widmung, datiert Monte S. Vito 29. September 1731.

16 809

Lo sposo senza moglie. *Siehe* I due supposti conti.

Die Staats-Thorheit des Brutus. *Siehe* Die kleinmuethige Selbstmoerderin Lucretia.

871

STATIRA.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. x, p. [205]—288, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. In Zusammenarbeit mit Pietro Pariati geschrieben. Komponist (Gasparini) nicht erwähnt.

Allacci 931, Sonneck 1033.

15 881/10

872

LA STATUE MERVEILLEUSE. Pièce en trois Actes. Tirée de l'Arabe. Cette Pièce avoit été composée par les Auteurs du *Rappel de la Foire à la vie*, pour être donnée avec ce Prologue à l'Opéra Comique, dont ils espéroient le rétablissement à la Foire de S. Germain 1719. Mais ce Spectacle demeurant supprimé, ils la firent représenter en prose par la Troupe des Danseurs de Corde du sieur Francisque, qui, ne se voyant pas inquiétée par les Comédiens, la joua à la Foire de S. Laurent.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. IV, 94 p., 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 1036.

R 408/4

873

Der Stumme Printz ATIS, In einem INTERMEZZO Auf dem Hamburger Schau-Platze Vorge-
stellt. Im Jahr 1726.

Gedruckt mit Stromerschen Schriftten.

[15] p., 15,7 x 19,6 cm.

Rollenbesetzung. Vorbericht, in dem es heißt: „Die Opera Croesus, welche sich durch ihre artige Verwickelungen / wolangebrachte Affecten und ueberall eingestreute Sitten Lehre beliebt gemacht / und jederzeit mit ungemeinem Beyfall aufgeföhret worden / hat Anlaß gegeben zu versuchen / ob dieselbe auch auf eine Comique Arth gefallen moechte . . .“ Der Komponist, Reinhard Keiser, ist nicht erwähnt.

Verfaßt von Buchhöfer.

17 004

874

LE SUFFISANT, OPÉRA-COMIQUE. Par M. VADÉ. Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de l'Opéra Comique, le 12 Mars 1753.

Vadé, Oeuvres, t. i, La Haye 1785, Gosse, p. [111]—160, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Vaudevilles. p. 154—160 Melodien.

Komponist bzw. Bearbeiter nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 1042.

19 814/1

La suite d'Arlequin, esclave a Bagdad. Siehe Arlequin, Calife de Bagdad ou La suite d'Arlequin . . .

875

SUSANNA SAGRO DRAMMA D'IRMIDO CRONIANO PASTORE ARCADE Da Recitarsi in occasione, che si celebra l'annua Festività DELLA VERGINE SANTISSIMA DEL PIANTO Dalli Fratelli di detta Compagnia DELL' ILLUSTRISSIMA CITTA' DI FERMO L'Anno 1738. MVSICA Del Sig. Antonio Gaetano Pampino Virtuoso di Sua Eminenza il Sig. Cardinale Ottoboni, E Maestro di Cappella nella Chiesa Metropolitana di detta Città. DOMENICO RACCAMADORI Soprintendente della Festa.

FERMO, 1738. Per Dom. Ant. Bolis, e Frat. Stamp. Prior., e del S. Ofizio. Con lic. de' Sup. xvi p., 15 x 20 cm.

Zwei Teile. Argomento.

17 198

876

LA SVANVITA.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vii, p. [93]—200, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt.

Sonneck 1045, vgl. Allacci 932.

15 881/7

Les sylphes supposés. *Siehe* Isabelle et Gertrude.

877

LE TABLEAU DU MARIAGE. Pièce d'un Acte. Par Messieurs le S^{xxx}. & F^{xxx}. Représentée à la Foire de Saint Germain 1716.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [277]—315, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 1061.

R 408/2

878

LE TABLEAU PARLANT, COMÉDIE PARADE, EN UN ACTE ET EN VERS, Mêlée d'Ariettes; Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Mercredi 20 Septembre 1769. Par M. ANSEAUME. La Musique est de M. GRÉTRY.

A PARIS, Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire rue St. Jacques, au-dessus de la Fontaine St. Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LXXIII.

44, [4] p., 10,3 x 17 cm. (Sammelband.)

Rollenbesetzung. [4] p. Melodien.

Loewenberg 1769.

17 420

Le tableau parlant. *Siehe auch* Das redende Gemaelde.

879

TACERE ED' AMARE DRAMA CIVILE MVSICALE RAPPRESENTATO NELL'ACCADEMIA DE' SIGNORI INFVOCATI.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte terza, Firenze 1689, Stamperia di S. A. S. alla Condotta, p. [375]—449, Anhang: Dichiarazione de i proverbi . . ., 18 x 24,9 cm.

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

Sonneck 1046, Wotquenne 123.

4° R 31/3

880

TACERE ED AMARE DRAMA CIVILE MUSICALE Rappresentato NELL' ACADEMIA DE' SIGNORI INFVOCATI.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, parte terza, Firenze, Vicenzio Vangelisti, MDCXCVIII, p. [405]—483, 9 x 16 cm. Anhang: Dichiarazione De'Proverbi, e Vocaboli proprj della Plebe Fiorentina, adoprati nel presente Drama (p. 484—508).

Drei Akte, Prefazione mit dem Namen Jacopo Melani als Komponist, Argomento, Szenarium.

Allacci 747, Sonneck 1046, Wotquenne 123.

R 400

Les talens lyriques. *Siehe* Les fêtes d'Hébé.

881

Arien und Gesaenge aus dem Singspiel in drey Aufzuegen **Der Talisman.** Die Musik ist von Salieri, Kaiserl. Koenigl. Kapellmeister.

Berlin, 1796.

56 p., 9,8 x 15,6 cm.

Rollenbesetzung. Übersetzung von Freiherr von Knigge.

Loewenberg 1788.

18 149

Telemaque. *Siehe* Parodie de l'opera de Telemaque.

(Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein neuer Beleg zum Ursprung der Chiavette

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

In der anonym überlieferten, aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammenden Handschrift „*Explicatio compendiosa*“, welche die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin unter der Signatur Mus. ms. 1175 aufbewahrt, findet sich auf f. 120' in Gestalt des nachfolgend mitgeteilten Textabschnitts eine bisher unbeachtete Bemerkung, die das Chiavettenproblem betrifft. Der aufschlußreiche Passus steht im Zusammenhang einer von c' (Ut) aus aufsteigend angeordneten Reihe von (geplanten¹) Beispielen zur Klauselbildung auf den einzelnen diatonischen Stufen; er bildet die Überschrift zum letzten der Beispiele ohne *b*-Vorzeichen, dem dann die „*clausulae b molles*“ folgen, und lautet:

„*In ee la supra scalam raro formantur clausulae propter bassum qui nimis alte ascendit in regionem discanti: interdum tamen usu venit, si fit totius scalae transpositio quod apud recentiores symphonistas usitatum est.*“

Es wird also festgestellt, daß Kadenzen mit dem Zielton „*ee la supra scalam*“ kaum vorkommen, weil der Baß dabei zu hoch in die Diskantregion geriete, daß zuweilen jedoch auch solche Kadenzen notwendig würden (begegneten), nämlich bei der Transposition der ganzen Skala, einem Verfahren, das bei den jüngeren Komponisten gebräuchlich sei.

Entscheidend für das Verständnis der Stelle ist die Bedeutung des Terminus „*scala*“: gemeint ist die *Scala decemlinealis*, das Zehnliniensystem, das noch im ganzen 16. Jahrhundert mit Vorliebe (neben der Partitur mit einzelnen Fünfliniensystemen) beim Komponieren und zur Demonstration im Unterricht verwendet wurde². Die *Scala decemlinealis* reicht von G bis e'' (in den Tonbezeichnungen des 16. Jahrhunderts ausgedrückt von Γ bis dd³). „*ee la supra scala*“ bedeutet also e''. Kadenzen mit dem Zielton e'' (im Diskant⁴) sollen demnach selten vorkommen, und zwar weil der Baß bei solchen Kadenzen zu hoch liegt: ein Argument, das allerdings nicht recht überzeugen will. Denn es wäre ohne Beeinträchtigung der Klauselwirkung möglich, den Baß tiefer zu legen und doch im Diskant mit e'' zu schließen. Die Behauptung und ihre Begründung lassen sich aber vielleicht darauf zurückführen, daß Heinrich Fabers „*Musica poetica*“, nach B. Meier wohl die Vorlage unseres Anonymus⁵, an der entsprechenden Stelle kein Beispiel mehr für e'' aufweist, sondern in beiden Quellen die Reihe mit einem Beispiel auf d'' abbricht, daß aber Fabers tiefere phrygische Klauselbeispiele (auf e'), sofern man sie unverändert um eine Oktave nach oben versetzt, wirklich eine für jene Zeit ungekannt hohe Baßführung ergäben, z. B.:

The image displays musical notation for an E-clause. On the left, the original notation is shown in a 16-line system with a 'dd' clef. On the right, the transposed notation is shown with four staves labeled 'Diskant', 'Alt', 'Tenor', and 'Baß'. The 'ausgesetzt' label is placed to the left of the transposed notation.

E-Klausel aus Hs. Zwickau, rechts um eine Oktave nach oben versetzt

¹ Die Noten selbst sind nicht in die vorbereiteten Zehnliniensysteme eingetragen; vgl. das Faksimile.

² Vgl. hierzu meinen Beitrag „*Die Tabula compositoria*“ in der Festschrift Heinrich Bessler, Leipzig 1960.

³ Vgl. das beigegebene Faksimile einer „*Scala decemlinealis*“ mit Angabe des Ambitus der vier Stimmgattungen aus der Zwickauer Fassung von Heinrich Fabers „*Musica poetica*“ (s. Anm. 5).

Indessen ist der eigentliche Sinn der Stelle nicht im Vordersatz und dessen mehr oder weniger stichhaltiger Begründung zu suchen, sondern im Nachsatz: Der Verfasser des Traktats will an dieser Stelle, über Faber hinausgehend, darauf hinweisen, daß phrygische E-Kadenz neuerdings auch in hoher Lage (im Diskant auf e'' schließend), begegnen, nämlich unter Voraussetzung der zu seiner Zeit mehr und mehr sich einbürgernden „*transpositio totius scalae*“. Was bedeutet nun aber diese *transpositio totius scalae*? Nichts anderes als die Versetzung des in der Scala decemlinealis gegebenen Ausschnitts aus dem diatonischen Gesamtbereich durch Verschiebung der Schlüssel um ein Spatium nach unten nach folgendem Schema⁶:



In der so versetzten Scala decemlinealis wäre denn auch die hochliegende phrygische Klausel ohne Überschreitung des normalen Umfangs der Einzelstimmen unterzubringen:

Die Bedeutung unserer Stelle für die Chivettenfrage liegt nun darin, daß hier von der „*transpositio totius scalae*“, von der Verschiebung der Schlüssel auf der Scala decemlinealis als von einer wohlbekanntem Praxis gesprochen wird, von einer Technik, die sich wesentlich auf das Satzgefüge auswirkt (denn sie macht z. B. Klauselbildungen möglich, welche in der „untransponierten“ Scala nicht vorkommen), deren sich zur Zeit der Niederschrift unseres Anonymus (um 1550⁸) die jüngeren Komponisten allgemein bedient haben und die also offenbar gerade um diese Zeit aufgefunden ist. Wie man sich bereits an unseren Notenbeispielen klarmachen kann, hat aber die Anwendung der „*transpositio totius scalae*“ notwendigerweise „Chivette“, also nachstehende Schlüsselung in den ausgesetzten Stimmen

⁴ Die Beispiele sind nach den Diskant-Finaltönen geordnet, was bemerkenswert erscheint. Vgl. hiezu auch meinen Beitrag „Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert“, Kongreßbericht Köln 1958, Kassel — Basel — London — New York 1959, S. 133—136.

⁵ Mf. 11, 1958, S. 76. Meier erkannte in f. 98—134 unseres Anonymus „eine weitere Quelle der ‚Musica poetica‘ von Heinrich Faber“ (neben Hof, Gymnasium, Paed. 3713 und Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 13, 3, Tl. 3); bei der teilweise weitreichenden Divergenz der drei Handschriften läßt sich aber das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis noch nicht übersehen. Die zitierte Stelle findet sich nur in der Berliner Handschrift.

⁶ Daß gelegentlich auch Verschiebung der Schlüssel um ein Spatium nach oben, in seltenen Fällen sogar Verschiebung um zwei Spatien nach unten oder nach oben vorkommen kann, habe ich in meinem Anm. 9 genannten Buch gezeigt.

⁷ Ausführliche Begründung der doppelten Möglichkeit der Baß-Schlüsselung im ersten Kapitel (bes. Anm. 11) meines Anm. 9 genannten Buchs.

⁸ Die Hs Hof (vgl. Anm. 5) trägt das Datum 1548.

(und im allgemeinen sind bekanntlich nur diese überliefert) zur Folge: Die „*transpositio*“ der Scala decemlinealis ist die satztechnische Ursache der Chiavette. —



Ich habe unlängst versucht⁹, gestützt auf die wenigen bisher bekannten Theoretikerausagen zu diesem Problemkreis, den Ursprung der Chiavette auf eine derartige Technik im Kompositionsverfahren selbst zurückzuführen und den Sinn und die weitreichenden Folgen dieser Schlüsselungspraxis (z. B. den Einfluß derselben auf die Entstehung des modernen Tonartbegriffs) hieraus abzuleiten, damit aber auch die alten praktisch-aufführungstechnischen Fragen (Transposition?) zu beantworten. So zwingend die Formulierungen der Theoretiker und besonders die musikalischen Zeugnisse selbst den Rückschuß auf einen Usus in der Vokalkomposition des 16. Jahrhunderts, wie er hier erwähnt ist, und das entsprechende Verständnis des gesamten Chiavettenproblems nahelegten: die Bestätigung durch eine direkte zeitgenössische Aussage stand bisher aus. In dem mitgeteilten Abschnitt aus dem Berliner Anonymus ist sie nun mit wünschenswerter Deutlichkeit gegeben.

Zur Musik des Pommerschen Kunstschranks (1617)

VON WILHELM KRUMBACH, LANDAU (PFALZ)

I.

A. Gottron machte unlängst auf zwei Kanonkompositionen aufmerksam¹, die der für Herzog Philipp II. von Pommern unter der Leitung Philipp Hainhofers in Augsburg geschaffene und 1617 vollendete Kunstschrank² überliefert. Als Komponist wird Christian Erbach genannt, der auch die Musik³ für das kleine Orgelwerk geschaffen haben soll: „ . . . *erstlich ein praeambulum, darnach das Allein nach Dir Herr Jesu Christe, drittens ein phantasia . . . hübsch collorieret und tremolieret*“.

Sowohl der umfängliche Briefwechsel Hainhofers mit seinem Auftraggeber als auch die dem Schrank beigegebene ausführliche Beschreibung, die alle an seiner Herstellung irgend Beteiligten namentlich genau verzeichnet, sprechen zwar von diesen Musikstücken⁴, nennen aber nirgends Erbach als den Autor. Dies fällt besonders auf, da Erbachs Name schon damals weit über Augsburg hinaus hohe Geltung besaß und Hainhofer bei einem elf Jahre später für Erzherzog Leopold V. von Tirol erstellten, ganz ähnlichen Kunstschrank des Meisters Mitwirkung zu erwähnen nicht versäumt. Allerdings ist auch dort Erbach nur als Komponist einer „*fantasia mit schönen läuffen*“ genannt, während Hainhofer die Bearbeitung des

⁹ Vgl. das Referat „Zur Chiavettenfrage“, Kongreßbericht Wien 1956, Graz und Köln 1958, S. 264—271, sowie die Studie „*Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*“, Tutzing 1960, bes. Kapitel II.

¹ Adam Gottron: *Die Kanones Erbachs im Pommerschen Kunstschrank 1617* in Die Musikforschung XII, S. 466 f.

² Der Kunstschrank fiel 1945 in Berlin dem Kriege zum Opfer. Eine ausführliche kunstgeschichtliche Beschreibung bietet die Monographie von Julius Lessing und Adolf Brüning: *Der Pommersche Kunstschrank*, Berlin 1905. Näheres über die Musik, besonders das mechanische Orgelwerk berichtet Albert Protz: *Beiträge zur Geschichte der mechanischen Musikinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert*, Diss. Berlin 1940, S. 39 ff., und in seinem Artikel *Mechanische Musikinstrumente*, MGG VIII, Sp. 1868 ff., besonders Sp. 1876, wobei Fragen der Instrumentenkunde im Vordergrund stehen. Dort weitere Literaturangaben.

³ Übertragung durch A. Protz in der Notenbeilage zu seiner Dissertation, S. 4 ff.

⁴ Lessing und Brüning, a. a. O., S. 13, A. Protz, Diss., S. 42, 48.

gleichen Chorales, welche „auch den Italienischen text hat: *Se pur ti guardo, dolce anima mia, ain überaus schon uhralt musicalisch studeh*“ nennt⁵.

Dies spricht geradezu gegen Erbachs Autorschaft. Tatsächlich handelt es sich nicht um eine organistische c. f.-Bearbeitung der genannten Weise, sondern um eine Intavolierung ihrer weltlichen Vorlage, des im ausgehenden 16. Jahrhundert gerne zum Gegenstand instrumentaler Übertragung gemachten Madrigales „*Se pur ti guardo*“. Seit 1572 begegnet dessen Diskant mit dem geistlichen deutschen Text nicht selten in den evangelischen Gesangbüchern⁶ und wird als Choralweise auch Grundlage neuer Kompositionen; Bernhard Jobin, der eine Lautenbearbeitung in sein (im selben Jahr erschienenenes) Tabulaturbuch aufnimmt, nennt Domenico Fer(r)abosco als seinen Komponisten⁷. Auch die Komposition des Pommerischen Kunstschranks greift auf dieses Madrigal zurück. Dem Brauch der Zeit folgend besteht die organistische Bereitung in einer Kolorierung, die den Satz in (hier auffallend maßvoller) Verwendung von Spielfiguren „*durch alle Stimmen adornirt*“, in die *forma organistarum* überführt. Die ganze Anlage des Figureschmuckes, seine möglichst gleichgewichtige Verteilung auf alle vier Stimmen des Satzverbandes, sein Abzielen auf den je einzelnen Ton, nach dem Prinzip der *varietas* jede Wiederholung gleichartiger Figuren, jeden weiter gespannten figuralen Zusammenhang möglichst meidend, besonders aber sein akzidenteller Charakter, der ihn als „aufgesetzte Zutat“ kennzeichnet — das alles weist auf die Praxis des (späten) 16. Jahrhunderts hin. Bei Erbach aber und der für ihn durchaus verpflichtenden venezianischen Orgelkunst (insonderheit Annibale Padovanos und der beiden Gabrieli) zeigt der *color* von Grund auf andere Beschaffenheit. Dem Vorgegebenen gegenüber ist er nicht mehr aufgesetztes Akzidens, das jederzeit zurückgenommen werden kann, sondern verschmilzt mit ihm zu einer neuen, irreversiblen Einheit von völlig anderer Struktur, die in unmittelbarer Nachbarschaft zur venezianischen Tokkate steht. Hier ist der *color* auf die beiden Ränder des Satzverlaufes (Diskant und Baß) konzentriert und setzt nicht am einzelnen Ton an, sondern überspannt (sich oft nur recht frei an die vorgezeichnete Linienführung haltend) in weitzügigen Figurenketten stets mehrere *tempora*, oft ganze *sectiones*. Die verbleibenden Stimmen schließen sich dabei gegen das Figurenwerk zu „*schledten entzelen griffen*“ von großer klanglicher Dichte (und kohäsiver Bindekraft) zusammen.

Dieser Sachverhalt war es zweifellos, auf den Hainhofer anspielte, wenn er der *Fantasia* Erbachs im Tiroler Schrank die „*schönen läufflen*“ anzumerken nicht vergaß. Bei der gleichbenannten Komposition des Pommerischen Schranks findet sich kaum dergleichen, das an eine Beziehung zu den (hier vergleichbaren) Tokkaten, Intonationen oder Introitus-Kompositionen des süddeutsch-venezianischen Kreises gemahnen könnte⁸. Sie zeigt vielmehr in ihrer Satzstruktur eine merkliche Verwandtschaft zur vorausgegangenen Intavolierung: sowohl in der Anwendung der *colores* als auch der Gestaltung der zugrunde liegenden *simplex compositio*. Die Verbindung eines so gestalteten Satzes mit einem nachfolgenden *ricercar*-ähnlichen Gebilde macht jedoch die Annahme, daß es sich auch hier um eine direkte Intavolierung handle, recht unwahrscheinlich, zumal die vorliegende Formung nichts Charakteristisches gemein hat mit der Verbindung von Intavolierung (einer Chanson oder eines

⁵ Protz, *Diss.*, S. 48.

⁶ Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Gütersloh 1888—1893, Nr. 8541, Bd. V, S. 226 f.

⁷ Bernhard Jobin: *Das erste Buch Newerleßner etlicher viel Schöner Lautenstück* . . . Straßburg 1572. Das Madrigal findet sich dort als erstes der *Italiänischen Lieder* auf fol. B 1' mit dem Titel *Si purti guardo Ferrabosco*. Aus Gründen der Chronologie kann nur Domenico gemeint sein.

Bei dieser Gelegenheit sei auf ein Exemplar dieses Jobin-Drucks aufmerksam gemacht, das (zusammen mit dem *Ander Buch* . . ., Straßburg 1573) einst *Caroll Pfaltzgraue* (zu Birkenfeld) gehörte und jetzt in der Bibliotheca Bipontina des Herzog-Wolfgang-Gymnasiums Zweibrücken aufbewahrt wird.

⁸ Vgl. dazu die von E. v. Werra, *DTB IV/2*, herausgegebenen Tastenwerke Erbachs und Hasslers sowie die vom Verf. edierten 3 *Introitus mit Versus* Chr. Erbachs (= *Die Orgel II/11*, Lippstadt, Kistner & Siegel 1959). Auch unter den unveröffentlichten Kompositionen konnten keine vergleichbaren Sätze gefunden werden.

Madrigals) mit einem Ricercar (über *soggetti* des intavolierten Satzes), die gerade in der süddeutsch-venezianischen Tastenkunst als klar umrissene Gattung hervortritt. In ihrer formalen Gestaltung wie in ihrer Satzstruktur, in der Prägung der beiden nacheinander im Ricercar durchgeführten *soggetti*, vor allem aber in dem hier waltenden Verhältnis des fugierten zum einleitenden Teil weist die *Fantasia* des Pommerschen Kunstschranks unverkennbar auf die Tastenkunst des Nordens hin; nicht auf die gleichnamige Großform der Sweelink-Schule, sondern auf jene Art des *Präambulum* oder *Präludium*, die dann Heinrich Scheidemann⁹ und ihm nahestehende Meister in so besonderer Weise pflegten¹⁰.

Falls tatsächlich Erbach der Autor jenes *Fantasia*-Doppelsatzes gewesen sein sollte, so hätte er — einmalig — seine Kompositionsweise völlig dem Geschmack seines norddeutschen Auftraggebers angepaßt. Wahrscheinlicher scheint es, daß ein ungenannter und schwerlich identifizierbarer Musiker aus der Umgebung Philipps II. dieses Werk geschaffen hat.

In der Tat zeigt die Musik des Orgelwerkes enge Beziehungen zu der Tastenkunst des deutschen Nordostens, wie sie uns eine um 1591 entstandene *Danziger Tabulatur* überliefert. In dieser von der Musikforschung bislang kaum beachteten Quelle¹¹ begegnen uns nicht nur *Phantasia* benannte Sätze, die die Brücke von den *Präambel*-Kompositionen der oberdeutschen und polnischen Tabulaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den *Präambula* des Scheidemann-Kreises bilden¹⁰ und zu denen die gleichbenannte Komposition des Kunstschranks enge Beziehungen sowohl in ihrer Satzstruktur als auch in ihrer Formgestaltung aufweist. In ihrem zweiten Teil, einer Gruppe von Intavolierungen vokaler Sätze findet sich auch eine Bearbeitung derselben Vorlage, des „*Allein zu dir Herr*“ (S. 36 f. der Quelle), die mit der des Kunstschranks zwar nicht identisch ist, aber in der Anlage des *Color*, in der ganzen Beschaffenheit der *forma organistarum* ebenfalls nahe Verwandtschaft zeigt.

Im Ganzen bietet die Musik des Spielwerkes die getreue Miniatur einer organistischen Darbietung des frühen 17. Jahrhunderts in der höfisch-privaten Sphäre der Kammer. Wie das mechanische Instrument dem häuslichen Positiv, dem *organetto* korrespondiert, so gibt die Musik, die seine Stiftwalze überliefert, eine Entsprechung zum Repertoire der (weltlichen) Hausorgel, einen Ausschnitt zwar, doch von einer symptomatischen Schärfe und einem so hohen Gehalt unmittelbarer Realität, wie ihn die schriftliche Überlieferung der Tastenmusik nicht zu erreichen vermag¹². Dieser Realitätsgehalt verleiht dem abseitigen — und in diesem Verstande bislang auch gar nicht recht beachteten — Überlieferungszweig von Tastenmusik besonderes Gewicht bei der Beurteilung des historischen Sachverhalts, da ihm die Möglichkeit vollständiger und objektiver, weil mechanischer Reproduzierbarkeit eignet (darin etwa den modernen Tonkonservierungsverfahren vergleichbar). In dieser Reproduktion aber kommt nicht nur ein *exemplum* tasteninstrumentaler *elocutio* zu unmittelbarer und (im Objektiven) unveränderter Anschauung, sondern hat sich darüber hinaus ein Repertoire-

⁹ Vgl. die von Max Seiffert, *Organum IV/1, 2 und 10* herausgegebenen Kompositionen H. Scheidemanns und seiner Zeitgenossen. Auch die Bezeichnung *Fantasia*, die in der süddeutsch-venezianischen Tastenmusik wenig gebräuchlich ist, weist nach Norden.

¹⁰ Darauf wird der Verfasser in einer in Vorbereitung befindlichen Arbeit eingehen, die die Vorgeschichte und Geschichte der Verbindung „Präludium und Fuge“ zum Gegenstand hat.

¹¹ Das Wojewódzkie Archiwum Panstwowe w Gdansk bewahrt die Handschrift heute unter der alten Signatur 300 H IVv 123. Eine Beschreibung der Quelle bietet G. Kittler, *Geschichte des protestantischen Orgelchors*, Diss. Greifswald 1931, S. 45 ff. Herrn Dr. Harald Heckmann und dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv sei auch an dieser Stelle für die Beschaffung eines Mikrofilms herzlich gedankt.

¹² Dies gilt für die Musik des Pommerschen Kunstschranks um so mehr, als für sie (wie überhaupt für den Schrank) das Moment des *Raren und Curieuses*, des Außergewöhnlichen im Sinne des Absonderlichen — man vergleiche hingegen den *Hottentotten-Tanz* des Mattheus Rungell (dazu Protz, *Diss.*, S. 58 ff. und Notenbeilage, S. 17 ff.) — ganz zurücktritt zugunsten des Sinnreich-Ernsthaften; vgl. auch Teil III dieser Ausführungen.

Ja cetera supra scalam cetero formantur clau,
 sicut et Bassum, qui nimis alte ascendit
 in regionem discantij: interdum tamen usa venit,
 si fit totius scale transpositio quoad ap.
 recentiores symphonistas usitatum est.

Sic Tenor in clausula Discantij.

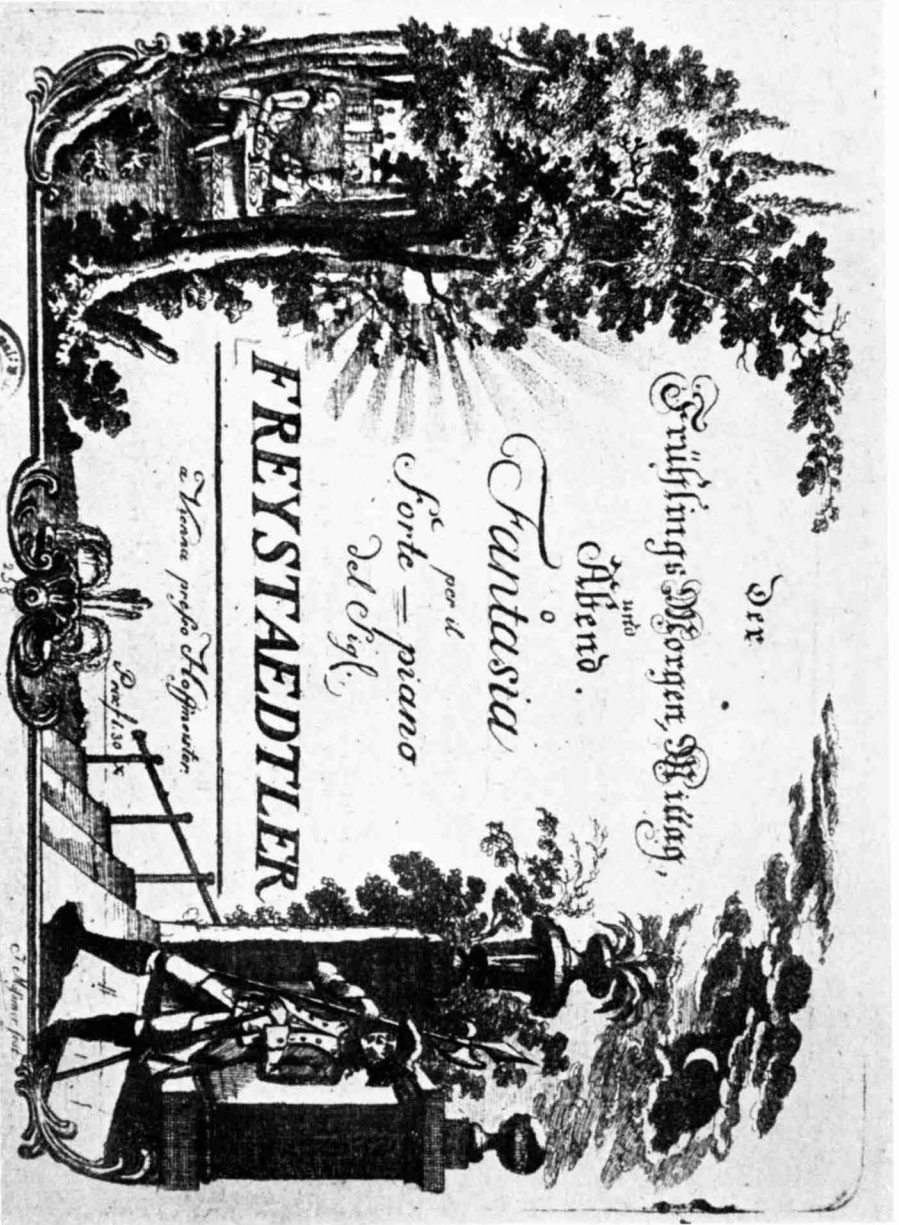
Fol. 120' aus dem Anonymus „Explicatio compendiosa“ der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. 1175).

The image shows a musical staff with ten lines. On the left side, there are four clefs: soprano (C1), alto (C2), tenor (C3), and bass (F4). The notes on the staff are grouped into two sections. The first section, labeled 'ACUTVS' and 'MEDIVS SONVS', covers the upper five lines. The second section, labeled 'DISCANTVS', 'ALTVS', 'TENOR', and 'BASIS', covers the lower five lines. The notes are written in a simple, early modern style.

Neg. moueas mediosos, cum interdum carmines, clauis
 nim uisitato fines infra aut supra excessisse uideris,
 Nam certo confar, misq. sine offensione aurium posse m'
 modum ultra decemlinearum terminum fieri progre/ssum

Scala decemlinealis mit Angabe der einzelnen Stimmenbereiche aus der Zwickauer Fassung der Musica poetica von Heinrich Faber.

zu S. 44 ff. S. Hermelink, Ein neuer Beleg zum Ursprung der Chiavette



Der

Frühlings Morgen, Mittag,
und

Abend.

Fantasia

pour le
forte = piano
et Org.

FREYSTÄDTLER

de l'Académie Impériale de Musique

Paris 1830

Ch. Schwaner fecit.

Der Titel von Franz Jacob Freystädters Klavierfantasie „Der Frühlings Morgen, Mittag und Abend“ zu S. 55 ff. H. W. Hamann, Zu Beethovens Pastoralsonfonic

ausschnitt gleichsam „in Momentaufnahme“ erhalten, der eine von der schriftlichen Reper-toiredarstellung abweichende Struktur aufweist. Denn während die schriftliche Überlieferung — die Unmittelbarkeit der Realität in den *signa notationis* aufhebend — den Vorrat des Spielbaren (mehr oder weniger säuberlich) in seine *species* ordnet¹³, bewahrt diese „mechanische“ Überlieferung den realen *usus*, hält fest, was und wie tatsächlich gespielt wurde¹⁴. Liturgische Tastenkunst ist in diesem Falle ebenso ausgeschlossen wie Tanzmusik; die noch verbleibenden Gattungen „Intavolierung“, „Ricercar“ und die introitiven Formen werden — reine Darbietungsmusik — in exemplarischer Weise einander zugeordnet, das Präambulum tatsächlich gespielt, *ehe* (hier nun zwar nicht ein *Mutet*, sondern Madrigal) allgemein der intavolierte Satz, oder die *Fugen anfehet*¹⁵. Die Verbindungen „Präludium und Intavolierung“ sowie „Präludium mit Fuge“ sind demnach 1617 nicht nur voll und scharf ausgeprägt, sie dürfen in der Tastenkunst der Zeit (und an dem ihnen zukommenden Ort) für die Strukturbildung der Repertoirefolge auf Grund dieser Überlieferung geradezu als normativ angesehen werden.

II.

Auch für die beiden Kanons bleibt Erbachs Autorschaft nicht ganz gesichert. Denn in den Kanon-Lehren eines Zweiges der *musica poetica*-Überlieferung¹⁶ findet sich als Beispiel für die *Fuga perpetua* folgender sechsstimmige Kanon:



Diese Komposition, die eine so erstaunliche Nähe zu dem ersten der beiden von Protz und Gottron mitgeteilten Canones des Pommerschen Kunstschranks zeigt, wird einmütig Leonhard Lechner zugeschrieben. Eine *resolutio* des aus dem Zusammenschluß einer Tenor- und einer Diskantklausel mit überaus sparsamen und elementaren Mitteln vollendet geformten Gebildes ist in den Traktaten angegeben: *post semibreve* folgen die 1., 3. und 5. Stimme im Einklang, die 2., 4. und 6. im Abstand der Unterquart; nicht genannt, aber doch möglich ist eine Auflösung mit dem Folgeintervall der Oberquarte (für die 2., 4., 6. Stimme).

Die Vermutung liegt nahe, daß dieser bekannte Kanon es war, der in das auf dem Parnaß geöffnet zu Füßen von Polyhymnia und Pallas Athene liegende Notenbuch hätte eingraviert werden sollen, daß dabei aber durch ein Versehen des Graveurs die beiden Halbtöne ver-

¹³ Dies wird auch an der Danziger Quelle besonders deutlich. Sie ordnet ihr Repertoire streng nach Gattungen: zunächst *per tonos* die 17 Fantasien (S. 2—29), sodann die Intavolierungen (S. 30—90).

¹⁴ Was die schriftliche Darstellung der Improvisation überlassen konnte, muß, um auf die Stiftwalze übertragen werden zu können, zu geradezu mathematischer Bewußtheit gebracht werden. Die Einzelheiten der Brechung des Anfangsakkordes etwa, oder abschließendes *Ritardando* mit *Fermate*, das alles muß auf die Setzung der Stifte projiziert werden. Aber auch die Abfolge und das Verhältnis der verschiedenen Stücke zueinander ist vorher festzulegen. Durch alles dieses erhält die so überlieferte Musik einen gegenüber der notierten Musik viel höheren Grad von Determiniertheit des Realen. Dabei werden die technischen Gegebenheiten oft in geradezu raffiniertester Weise in den Dienst der Darstellung von Musik gestellt; so, wenn man die Zeit, die das Werk zum Erreichen einer konstanten Drehgeschwindigkeit benötigt, für die Darstellung des *Präambulum* nutzt, um dergestalt in einer von Grund auf verwandten Weise dessen *ultra mensuram*-Charakter (vgl. die in Anm. 10 genannte Arbeit) zu verwirklichen.

¹⁵ Damit verleiht die Musik des Pommerschen Kunstschranks der bekannten *Toccata*-Definition des Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619 (Faksimile-Ausgabe Kassel 1958), S. 25 reale Anschaulichkeit.

¹⁶ Der Kanon findet sich etwa bei Sethus Calvisius, *MELOPOIHA sive Melodiae condensae ratio* . . . (Erfurt 1952), Magdeburg 1630, *Caput XIX: De Fugis ligatis*, fol. H (6); dergleichen auch bei Christoph Demantius: *Isagoge artis musicae* . . . Freiberg 1632⁸, fol. Ds.

tauscht oder (bei ihrer zum jeweiligen Mittelton symmetrischen Gestaltung mit gleichem Ergebnis) die Töne des Kanons in spiegelbildlicher Abfolge aufgezeichnet worden seien. Denn: während die Textapplikation in der Fassung des Kunstschranks erhebliche Schwierigkeiten bereitet, lassen sich die Worte „*Dum vivo spero*“ der Lechnerschen Fassung (unter Auflösung der initialen Ligatur) befriedigend unterlegen, so daß sie ihrem Gewicht und Sinn nach nun in einem rechten Verhältnis zueinander stehen. Die im Text ausgesagte Antithese von *vita* und *spes* erfährt in der Zuordnung der beiden in Worte gefaßten Sinnbereiche zu den einander gegensätzlich gestalteten Halbtönen eine sinnvolle musikalische Entsprechung. Das Wort *spero* erhält dabei ein besonderes Gewicht durch die Anwendung von *color* und den mit dem plötzlichen und gegen die natürliche Betonungsordnung des Taktes erfolgenden Wechsel der Tonlage verbundenen emphatischen Akzent. Die Hochstellung gibt darüber hinaus in ihrer unmittelbaren Bildhaftigkeit eine Sinndeutung des Textes: *spes* wird gegenüber der *vita* nicht nur als das Höhere dargestellt, sondern (im Verstande der Zeit und unbeschadet der antiken Bedeutung des Sinnspruchs und der antikisierenden, „*haydnischen bedeutnuß*“ der Parnass-Umgebung) ihr Ziel im Himmel (hoch) als die „*zukünftige Herrlichkeit*“ (Röm. 5, 2 ff.) gezeigt, denn diese allein kann die immerwährende Hoffnung der irdischen *vita* (tief) sein.

Wollen wir ein Versehen des Graveurs ausschließen, so bleibt die Möglichkeit einer bewußten Umbildung des Lechnerschen Kanons, die aber kaum das Ziel gehabt haben konnte, einen ebenso kunstvollen wie sinnreichen Kanon zu 6 Stimmen in ein vierstimmiges Gebilde überzuführen, dessen Textapplikation nicht nur recht mangelhaft zu nennen ist, das zudem bereits mit Eintritt der 3. Stimme eine Konkordanz auf betonter Zeit bringt (*c-f* bzw. *fis-c'*), die der Satzlehre der Zeit alles andere als vorbildlich galt. Eine Bearbeitung mußte stets das Ziel haben, dem Entlehnten ein „*schöneres und besseres Ansehen*“ zu verleihen¹⁷.

Dies konnte nur so erfolgen, daß der Kanon in eine kunstreichere *species* überführt wurde. Und in der Tat läßt die Fassung, die der Schrank überliefert, eine Interpretation als *Canon polymorphus* oder *multiformis*, als Kanon mit mehreren Lösungsmöglichkeiten zu, deren eine nur die von Gottron¹⁸ mitgeteilte ist. Das Fehlen von Hinweisen für die Auflösung verleiht ihm darüber hinaus den besonderen Reiz des *Canon aenigmaticus*, des Rätselskanons.

Zunächst besteht die Möglichkeit, immer *post semibreve*, die 1. und 3. Stimme in der Unterquart beginnen, die 2. und 4. vom Grundton aus folgen zu lassen, oder, mit gleichem Ergebnis, die 1. und 3. Stimme mit dem Grundton einsetzen, die 2. und 4. aber von der Oberquart aus folgen zu lassen:

2.

¹⁷ Dies gilt noch für J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faksimile-Ausgabe Kassel 1954), S. 131 (§ 81).

¹⁸ A. Gottron, a. a. O., S. 467. Die dort gegebene *resolutio* des zweiten Kanons (*Miscetur tristia laetis*) entspricht völlig der bereits von A. Protz, a. a. O. Notenbeilage S. 4 gebotenen Lösung, die den Kanon entgegen der Äußerung im Textteil, a. a. O., S. 41, richtig 4-stimmig wiedergibt.

Eine weitere *resolutio* läßt die Stimmen einander *post semibreve* in diatonisch absteigender Folge eintreten. Der so entstehende *Canon descendens per tonos et semitonia* macht von Lizenzen des Satzes, insonderheit *ligaturae*, reichlichen Gebrauch, hält sich aber noch im Rahmen des Erlaubten:

3.

Läßt man die Stimmen im Abstand einer Minima nacheinander auf dem Grundton, der Oberquarte, der Unterquarte und endlich der Unteroktave eintreten, so führt dies zu einer — wenn auch etwas gewaltsamen — weiteren Lösungsmöglichkeit.

Auch *per augmentationem* sind *resolutiones* möglich; so kann das in der Unterquart einsetzende Stimmenpaar in gedoppelten Zeitwerten einhergehen. Die dabei gelegentlich auftretenden parallelen Quintfortschreitungen lassen sich vermeiden, wenn das augmentierte Stimmenpaar um eine Semibrevis eher einsetzt (wobei der erste Einsatzton um eine Minima in seinem Anfang gekürzt werden kann):

4.

II.

IV.

a)

oder

b)

IV.

III.

ad inf.

III.

IV.

ad inf.

Wahrscheinlich lassen sich noch weitere *resolutions* finden, und dies würde aufs schönste in den Zweck und Sinn des Kunstschrankes einstimmen, von dem Hainhofer sagte, „daß ein Herr neben dem Nutzen vnd dienst, schöne meditationes und contemplationes... haben könne“¹⁹.

III.

Nicht allein das „*Rare und Curieuse*“, die Spielerei mit dem Absonderlichen, auch Überraschenden und ein wenig Geheimnisvollen ist es, worauf der Kunstschrank abzielt: unter den beiden Aspekten des „Nutzen“ und der „schönen contemplationes und meditationes“ wird sein Zweck gefaßt; „Nutzen“, den die schier unermessliche Fülle von Gegenständen des täglichen Gebrauchs bringt, die Geräte zum Mahl, zur Toilette, zur Jagd, zum Spiel, die Werkzeuge aller Art, die Instrumente zur Musik und den mathematischen Disziplinen, aber auch für den Arzt, die „Balbierstuben“ und „Apotheken“ und dergleichen noch Vieles²⁰ – „schöne contemplationes und meditationes“, die die aufmerksame, denkende Betrachtung der zahlreichen figürlichen, emblematischen und allegorischen Darstellungen, der *signa coelestia*, der *planetæ*, der 4 *partes mundi*, der jeweils 12 Stunden des Tages und der Nacht, der Tugenden und Laster, der Musen und der *septem artes liberales* und ihrer mannigfachen offenbaren, angedeuteten oder verborgenen Beziehungen zueinander beschert. Vor allem aber ist es die Ordnung, die die Fülle der Bilder und Dinge durchwaltet und beide zueinander in immer neue, sinnreiche Korrespondenzen setzt, in der sich im letzten der Sinn des Ganzen verwirklicht. So ist der Kunstschrank eine Ausformung, eine Gestaltwerdung jener starken enzyklopädischen Tendenz der Zeit, wenn man so will: eine *Enzyklopädie der*

¹⁹ Zitiert nach Lessing und Brüning, a. a. O., S. 10.

²⁰ Dazu und zum Folgenden die ausführliche Beschreibung des Schrankes durch Philipp Hainhofer, abgedruckt bei Lessing und Brüning, a. a. O., sowie das dort reichlich gebotene Bildmaterial.

Dinge mit dem Ziel ihrer realen *repraesentatio*. Nicht ausgebreitet, wie in den Kunst- und Wunderkammern²¹, sondern aufs äußerste konzentriert im System des *Theatrum sapientiae*²² stimmt es darin zusammen mit jener Rangordnung, die den Dingen in der natürlichen, realen Welt ihren Ort anweist, ja: ist deren abbildende Miniatur, wobei es diesem Abbild zugleich mit sachlicher Realität und Zweckhaftigkeit auf künstlerische Gestaltung nach *inventio, elaboratio und dispositio* ankam.

In diesem Gesamtzusammenhang — den in Einzelheiten zu erhellen eine Aufgabe der Kunstgeschichte bleiben muß — hat auch die Musik, als *ars musica*^{22a} verstanden, ihren Ort, in ihm erst treten ihre Teile (die „auf dem gantzen Schreibtisch herum“²³ sitzen) in ein Verhältnis zueinander, erhalten damit die ganze Fülle ihrer Bedeutsamkeit. Musik begegnet uns dabei in ganz verschiedener Gestalt auf den verschiedenen Stufen des Schrancks, (dessen pyramidenförmige Gestalt schon die ihm immanente Ordnung zur Anschauung bringt).

Auf der untersten Stufe der *artes mechanicae*, die ihren Platz im unteren Teil des Schrancks, dem eigentlichen Tisch, hatten, befand sich unter mancherlei Werkzeugen auch ein *instrumentum musicum*, ja das musikalische *Instrument* schlechthin: ein Clavicembalo (mit 2 Spielen). Dazu korrespondierten gemalte Darstellungen der Wirkungen der Musik, der *effectus musicae*: Arion, „welchem allerhand fisch zuschwümmen vnd seiner music zuhören“, Orpheus, „wie er allerhand irdische (exotische) thier vnd vögel wegen seiner music zuhören hat“, endlich Midas, „wie er das iudicium über der Sartyrorum music fellet“²⁴. Es ist dies die Stufe der Möglichkeiten der Musik (dessen, was die Musik vermag; Bild-darstellungen) und zur Musik (*instrumentum*), wobei zugleich die Perspektive des Mythologischen und Historischen eröffnet wird.

Die nächste, höhere Stufe zeigt die Musik im Kreise der *artes liberales* als Verwirklichung: das Orgelwerk (den *instrumenta mathematica* unmittelbar benachbart angeordnet!), „so von ihm selbs spilet“, verleiht der Musik klingende Realität. Dabei sah die Zeit in dem Automaten nicht so sehr die „seelenlose Maschine“, als eine Möglichkeit, Musik als *consequentia* einer im Plan genau vorbestimmten Bewegung entstehen zu lassen. So auf ihre *prima causa* (wenngleich in einer eigentümlichen, *raren und curiensen* Weise) zurückgeführt, weist sie in partieller Übereinstimmung hin auf die im göttlichen Schöpfungsplan geordneten und praestablierten *revolutiones mundi*, in seiner Vergrößerung hörbares Abbild der kraft ihrer Vollkommenheit unhörbaren *harmonia mundi*. Die bildlichen Darstellungen, nun im Relief greifbarer hervortretend, entfalten den Systemzusammenhang, in den die Musik gestellt ist: Auf den Außenseiten des Orgelwerks „in den ablangen rundinen sein 6. artes liberales, gar künstlich getrieben als gramatica, dialectica oder philosophia, architectura (I) oder Rhetorica, arithmetica, geometria, astronomia, 7^a ars liberalis, alß musica, sitzt auf dem ganzen schreibtisch herum“²⁵.

Nun tritt die Musik in das System der allegorischen Figuren ein. In zwei übereinanderliegenden Stufen sind je vier Musen angeordnet. In vollplastischer Gestaltung spielen sie alle ein Instrument (die neunte der Schwestern hat ihren Platz auf dem Parnassus). „Der Nympharum oder Musarum sein 8 große, die herum sitzen, mit harpffen, geiggen, violen, lauten, fagot, posaunen, cornet und leyren . . .“²⁶. Auch diese Figuren weisen auf etwas hin, deuten auf einen — dem Gebildeten damals wohl selbstverständlichen — Sinnzusammenhang; ihr *figura*-Charakter tritt in der Darstellung am Ende einer planvollen Steigerung

²¹ Dazu Julius v. Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1905.

²² Diesen Namen gebrauchte in solchem Zusammenhange Samuel Quicquelberg, vgl. Schlosser, a. a. O.

^{22a} Zum Problem der *ars musica* vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Ars musica* in: Die Sammlung, XII, S. 306 ff., Göttingen 1957.

²³ Ph. Hainhofer, vgl. Anm. 25.

²⁴ Hainhofer, a. a. O., S. 34.

²⁵ Hainhofer, a. a. O., S. 37.

²⁶ Hainhofer, a. a. O., S. 38; Abbildungen auch bei Protz, *Diss.*, Tafel XIX und in MGG VIII, Tafel 101. Auf die Beziehungen dieser *Musae*-Darstellungen zu der Hainhofer gewidmeten Kupferstichfolge von Wolfgang Kilian, „*Musae IX* . . .“, Augsburg 1612, wiesen bereits Lessing und Brüning, a. a. O., S. 38 hin.

(Gemälde—Relief—Plastik) mit besonderer Deutlichkeit, ja Greifbarkeit hervor. J. G. Walthers Etymologie des Terminus „Musica“²⁷ offenbart ihn uns und seinen Ort, *topos*, in jener vielschichtigen allegorischen Konfiguration. Mag auch nicht alles, was dort gesagt ist, auf die Musendarstellungen gerade des Pommerschen Kunstschranks zutreffen, so ist damit doch der Sinnbezirk, auf den die *figurae* hinweisen, in seinem Umfang wie Inhalt treffend umrissen.

Diese Stufe der Bedeutsamkeit führt hin zum Parnasß. Auch er hat seinen Sinn: „weil Parnassus und Pegasus mit P. anfangen, mag manß deuten auf Philippum Principem oder Philippum Pomeranum“²⁸. Die Spitze der Pyramide (des Gebildes wie des Systems) weist auf den fürstlichen Auftraggeber, auf ihn, durch dessen Wort und Wille das Realität wurde und dem „zum Nutzen und Dienst“ zu stehen es bereitet ward, der somit sein *creator* ist. Wie die übrigen Teile des Parnasses auf Wesenszüge des Fürsten hindeuten, so auch die Musik. Sie begegnet am Fundament dieses Teiles als Kanon (dessen Worte offenbar Devisen Philipps II. waren), als Sinnbild somit von Gesetz und Ordnung einerseits den Stufenbau des Musikalischen im Bereich der Notwendigkeit beschließend — die *Canones* als Verwirklichung der *ultima ratio*, der *lex musicae* als solcher — zum andern aber (Devise!) ausrichtend auf den *Dominus*, zu dessen Lob dies alles bereitet wurde (gleichwie der Musik letztes Anliegen das Lob ihres Schöpfers und Urgrundes, die *laudatio Dei* ist).

In solcher Ordnung und Ausrichtung steht die Musik des Kunstschranks in großer Nähe zum musikalischen Kunstbuch²⁹. Hier nimmt sie in der Anordnung der Stücke³⁰ ihren Weg vom Improvisatorischen des *Instrumentum* (das nicht in der Überlieferung faßbar werden kann) über das quasi-Improvisatorische der *ultra mensuram*-Gestaltung des ersten Präambulum, über den vom Walten der Mensur und der Relationierung der Stimmen im Sinne des *Contrapunctus* wie der Herrschaft der Figur gleichermaßen bestimmten Satz der Madrigalintavolierung und des verwandten ersten Teiles der *Fantasia* hin zum *Ricercar* und den *Canones*, den Grad der Ordnungshaftigkeit und gesetzlichen Determiniertheit³¹ der Musik von Stufe zu Stufe planvoll steigend:

Parnass		Kanons
Orgelwerk II:	Präludium + Ricercar	
I:	Präambulum + Intavolierung	
(Instrumentum):	(Improvisation)	

Im Zusammenstimmen von *curiuser und rarer* Erfindung, sinnreicher *dispositio* und kunstvoller Ausarbeitung, im Zusammenwirken von realem Nutzen, unterhaltsamem Spiel (im Sinne der *delectatio*) und erbaulicher, tief Sinnig-metaphysischer Bedeutsamkeit ist der Kunstschränk nicht allein Zeugnis der Kunstfertigkeiten seiner Zeit (auf die sie so stolz war), sondern eine *repraesentatio* dessen, was sie in der Kunst sah, ein Spiegel ihres Bewußtseins von Kunst, ein Ausdruck auch ihrer Einstellung zu Kunst, „*lusus ingenii gentium ludi exprimens*“.

²⁷ Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexikon* . . . , Leipzig 1732 (Faksimile-Ausgabe Kassel 1953), S. 430 f.

²⁸ Hainhofer, a. a. O., S. 38.

²⁹ Dazu Erich Schenk: *Das ‚Musikalische Opfer‘ von Johann Sebastian Bach*, in *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1953, Nr. 3, S. 51–66 und Erich Schenk: *Johann Theiles „Harmonischer Baum“*, in *Musik und Bild*, Festschrift Max Seiffert zum 70. Geburtstag, Kassel 1938, S. 95–100.

³⁰ Die auftretenden tonalen Verschiedenheiten sind nur scheinbar und gründen in der Verschiedenheit der Stimmungen von heute und damals. So dürfte anstatt B- und Es-dur damals C- und F-dur (diese kurze Bezeichnung sei gestattet) gemeint gewesen sein; dann stimmen die Musik des Orgelwerks und die Kanons auch tonal zusammen. Überdies besteht zwischen Kanon I und dem intavolierten Satz (sowohl für seinen italienisch-weltlichen, als auch für seinen deutschen geistlichen Text) die Gemeinsamkeit des *Topos* „*spes in vita*“. Das Zusammenstimmen der Musik bedingt jedoch weder als Ursache noch als Folgerung die Annahme nur eines Komponisten.

³¹ Zum Problem der Gesetzlichkeit der Musik vgl. Arnold Schmitz: *Das Gesetz in Musiktheorie und Musik* in *Mainzer Universitätsgespräche*, Wintersemester 1958/59, Protokolle von R. Schäffler und G. Eifler, hrg. vom Institut für Studium Generale der Joh. Gutenberg-Universität, Mainz (1959).

Zu Beethovens Pastoral-Sinfonie

Vorausnahmen eines Wiener Kleinmeisters aus dem Jahre 1791.

VON HEINZ WOLFGANG HAMANN, INNSBRUCK

Der Name des Mozartschülers Franz Jacob Freystädler¹ ist der musikalischen Nachwelt eigentlich nur durch Mozarts scherzhafte Vertonung seines Spottnamens „Gaulimauli“ in dem Kanon KV 232 bekannt und erhalten geblieben. Durch die gesamte Literatur — von der zeitgenössischen (Gerber II) bis zur neuesten (MGG) — lassen sich Tendenzen verfolgen, die diesen in Wien lebenden Zeitgenossen Haydns, Mozarts und Beethovens zu einem Vertreter bescheidenen Mitläufertums stempeln, so daß ernsthafte Untersuchungen seiner Werke mit Ausnahme seines Liedschaffens² bisher noch ausstehen. Daß sich aber auch intensives Studium der Randerscheinungen aller großen Meister und ihrer Epochen als durchaus fruchtbar erweisen kann, sei, als wesentlich erscheinende Vorausnahme noch nicht abgeschlossener Untersuchungen seines Gesamtwerkes, in folgendem dargelegt.

Franz Jacob Freystädler, 1761 in Salzburg geboren, kam 1786 über München nach Wien, wo er einer der wenigen Kompositionsschüler Mozarts wurde und auch bald zum Freundeskreis des Meisters zählte. Nach Gerber II hat sich Freystädler „schon seit dem Jahre 1790 durch verschiedene Klaviersachen bekannt gemacht. Doch schien ein Rezensent in der Mus. Korrespondenz von 1791, S. 113 keine allzu große Zufriedenheit über dessen Talente, am allerwenigsten aber über seine Malerey bezeugen zu wollen“. Und gerade seine „Malerey“ ist es, die, kompositorisch zwar weniger in die Tiefe gehend, persönliches Profil zeigt und in Form von tonmalersischen Klavierphantasien (z. T. mit obligater Violine) direkt auf programmatische Elemente in den entsprechenden Werken Haydns und Beethovens weist.

Die Stellung Freystädblers im Wien der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts läßt sich am besten beurteilen, wenn man bedenkt, daß sowohl Haydn als auch Beethoven seine Werke gekannt haben müssen und sich beide thematischer wie auch konzeptorischer Reminiszenzen bedienen. Einige Vergleiche mögen dies veranschaulichen und zugleich demonstrieren, welche Bedeutung der Reminiszenz in der wissenschaftlichen Forschung beizumessen ist³.

Das dieser Untersuchung zugrunde gelegte Werk Freystädblers ist 1791 bei Hofmeister in Wien verlegt und trägt den Titel: (siehe Abb.)

„Der Frühlings Morgen, Mittag und Abend. o Fantasia per il forte-piano del Sig.^e Freystädler“⁴.

Die Anlage des Werkes ist, dem Titel gemäß, dreisätzig, wobei der erste und dritte Satz weitere z. T. durch gegebene Überschriften bedingte Unterteilungen in einfache Liedformsätze aufweisen. Der interessanteste Abschnitt — nicht nur im Hinblick auf vorliegende Studie — ist der Satz, dessen Überschriften in denen der Pastoral-Sinfonie Beethovens, wenigstens sinngemäß, weiterleben. Die „Erklärung der vorkommenden Stellen“, soweit sie den „Frühlings Morgen“ (d. h. den ersten Satz) betrifft, sei hier wiedergegeben:

„Noch herrscht stille Mitternacht, es grauet der Tag, die Natur tritt verjüngt im Frühlingskleide hervor. No. I die Henne auf der Brut. II. Hahnen Geschrey III. Waditel Schlag IV. Guguk Ruf V. das Aufgehen der Sonne VI. das Lispeln sanfter Zephyr Winde VII. der Kühe Hirt treibt seine Herde aus.“

¹ Biographische Ergänzungen siehe H. W. Hamann: „Franz Jacob Freystädler — neue biographische Daten“ in „Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum“ (1959, 3/4).

² E. Alberti-Radanowicz: „Das Wiener Lied 1789—1815“ in Studien zur Musikwissenschaft (X/S. 41, 1923).

³ Siehe auch H. W. Hamann: „Eine unbekannte Familien-Reminiszenz in der Serenade K.V. 522“ („Ein musikalischer Spaß“) in „Die Musikforschung“ XIII/2, S. 180.

⁴ Fundstelle: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sign. M. S. 27 187.

Wie schon oben erwähnt, finden sich bemerkenswerte Parallelen bei Haydn und Beethoven. Der Chronologie stattgebend, sei zuerst auf einige Entsprechungen in Haydns *Schöpfung* (1799) und in den *Jahreszeiten* (1801) hingewiesen, die in der „Malerey“ des Wiener Klaviermeisters Freystädler ihren, wenn auch weitaus bescheideneren, Vorläufer finden. Nicht thematisch, wohl aber in der Anlage ist Haydns C-dur-Einbruch in der *Schöpfung* „Und es ward Licht“ in dem „Aufgehen der Sonne“ bei Freystädler vorgebildet. Auch hier bricht die pastoral-beschauliche Stimmung, zwar in derselben Tonart (D-dur) verweilend, plötzlich in ein vollgriffiges Allegro assai um⁵. In den *Jahreszeiten* findet sich das „Hahnen Geschrey“ in der Einleitung (Nr. 9, Takt 29) *Der Sommer wieder*⁶:



Die entsprechende Stelle bei Freystädler (erster Satz „Der Frühlings Morgen“ Takt 19):



Auch Haydns „Chor des Landvolks“ (Nr. 2) ähnelt den ersten Takten aus Freystädlers „Frühlings Morgen“ sowohl thematisch als auch in tonartlicher Verwandtschaft, bei obligatem $\frac{6}{8}$ -Pastoral-Rhythmus:

Freystädler:



Haydn:



Der vierteilige „Frühlings Morgen“ Freystädlers enthält als Abschluß eine Pastorella (wiederum, wie der Anfang des Satzes, im $\frac{6}{8}$ -Takt) nach der Überschrift: „Der Kühe Hirt treibt seine Herde aus“. Diese berührt gleichzeitig das Kernstück vorliegender Betrachtung.

⁵ In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant festzustellen, daß sich Freystädler im weiteren Verlauf des „Allegro assai“, quasi als eines zweiten Themas, des Motivs des 4. Satzes der Sinfonie g-moll KV 550 v. W. A. Mozart „erinnert“, hier allerdings im Baß, unter akkordischem Tremolo in der Oberstimme!



⁶ Bemerkenswert ist auch hier die dazugehörige Überschrift Haydns: „Die Einleitung stellt die Morgen-dämmerung vor“.

Von ihrer als zweites Thema auftauchenden Hornthematik profitierten, über indirekte Beeinflussung Haydns (siehe Beispiel 5), Anfang und Ende des letzten Satzes der Pastoral-Sinfonie Beethovens, was folgende Notenbeispiele zwingend und eindeutig zugleich darlegen. Freystädblers eben zitiertes programmatischer Titel „*Der Kühe Hirt treibt seine Herde aus*“ wird im weiteren Verlauf des Pastorella-Sätzchens musikalisch so ausgedrückt:

5.



Die im Rahmen dieser Abhandlung unwesentliche Harmonisierung beschränkt sich auf einfachen Oktavenbaß, der, in der unteren ganztaktig gehalten, in der oberen Oktave unterteilt ist.

Die Parallelstelle bei Haydn (*Die Jahreszeiten*, Arie und Rezitativ Nr. 10, Takt 4–8)

6.



weist programmatisch hin auf den Text der Arie „*Der muntere Hirte versammelt nun die frohen Herden um sich her*“. Ob es sich bei obigem Thema um eine Reminiszenz im üblichen Sinne oder um mehr oder minder gebräuchliche Alphorn-Melodik als tonmalierisches Ausdrucksmittel für dergleichen Szenen und Texte handelt, soll in diesem Zusammenhang nicht näher bestimmt werden.

Anders verhält es sich bei Beethoven! Im letzten Satz der Pastoral-Sinfonie, *Hirtengesang* (mit dem Untertitel „*Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm*“) beginnt die Solo-Klarinette (in B)

7.



über einem von den Violoncello gehaltenen Quintenbaß in der tiefen Lage. Während hier das Thema im 4. Takt melodisch „abbiegt“, um den im 5. Takt erfolgenden, Echo markierenden Hornesatz vorzubereiten, bringt die Schlußgruppe der Coda das Zitat (siehe Beispiel 5) im sordinierten Horn wörtlich, jedoch in strafferer Fassung (unter Weglassung von Takt 4; Beispiel 5).

Dieser an sich einleuchtende Beweis, daß Beethoven, der im November 1792 zum zweiten Male, und diesmal für immer, nach Wien kam, sich mit den Lokalkomponisten Wiens und ihren Werken vertraut gemacht und auseinandergesetzt hat, läßt sich durch weitere Argumente, ebenfalls Reminiszenzen aus dem „*Frühlings Morgen*“ Freystädblers in noch weit eindrucksvollerem Maße untermauern⁷.

Freystädler illustriert im Anschluß an das „*Aufgehen der Sonne*“ im ersten Satz seiner 1791 gedruckten Pastoral-Phantasie „*Das Lispeln sanfter Zephyr Winde*“, das im weiteren

⁷ Die kompositorische Kurzatmigkeit Freystädblers läßt sich in vielen seiner Werke nicht leugnen; die Originalität der tonmalierischen Ausdrucksmittel jedoch konnte für das Wien seiner Zeit richtungweisend werden!

Verlauf — allerdings ohne weitere programmatische Überschrift — in Sturm übergeht, wie folgt:



Die analoge Stelle bei Beethoven (Satz IV, Takt 66, 67) lautet:



Die akzentuierenden Achtelpausen beider Beispiele sind überzeugend; daß sich Freystädler der Akkordbrechung bedient, der gleiche programmatische Vorwurf bei Beethoven jedoch in Skalengängen ausgedrückt wird, ist in diesem Zusammenhang nur von sekundärer Bedeutung.

Zur Popularisierung der im Jahre 1808 — also 17 Jahre nach Erscheinen der Phantasie Freystädlers — entstandenen „Pastorale“ hat die am Schluß des zweiten Satzes zweimal auftretende Vogelstimmenimitation nicht unwesentlich beigetragen. Es ist eigentlich, die Gewittermusik ausgenommen, das einzige Beispiel absoluter Tonmalerei in der ganzen Sinfonie überhaupt! Auch deutet der Untertitel der Sinfonie „*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*“ ohnehin darauf hin, daß die wenigen Takte „realistischer“ Programm-Musik mehr ein Zugeständnis an das Publikum darstellen.

Was bei Beethoven bloße äußerliche Beigabe, ist bei dem „Klaviermeister Freystädler“, der hauptsächlich für seine Schüler komponiert, mehr Selbstzweck und, als Erbeil seiner Salzburger Heimat (?), Freude am naiven Spaß⁸.

Wie aus den Überschriften zu seiner Phantasie ersichtlich, bedient sich Freystädler im ersten Satz tonmalerisch auch des Wachtelschlags und des Kuckuckrufs. Diese Vogelstimmenimitationen sind allerdings älteren Ursprungs; sie finden sich bereits in allen drei Sätzen der als „Kindersinfonie“⁹ unter Haydns Namen bekanntgewordenen, durch die verdienstvollen Forschungen von Ernst Fritz Schmid¹⁰ jedoch Leopold Mozart zugewiesenen „Berchtesgadener Sinfonie“. Im Falle der Autorschaft Leopold Mozarts ist die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß Freystädler, der bis zum Jahre 1784 als Stiftsorganist an St. Peter in Salzburg wirkte, dieses Werkchen aus der Zeit seiner Ausbildung als Singknabe der Salzburger Hofkapelle kannte. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Auf-

⁸ Es sei auch auf Freystädlers kürzer gefaßte „*Jagd-Fantasie*“ (Österreichische Nationalbibliothek Wien. Sign. S. M. 12 802) verwiesen, die u. a. das Hundegebell aus dem Jagd-Chor im „*Herbst*“ der *Jahreszeiten* von Haydn vorausnimmt.

⁹ Den Hinweis auf das entsprechende Werk von Leopold Mozart verdanke ich Herrn Professor Dr. H. v. Zingerle, Innsbruck.

¹⁰ Ernst Fritz Schmid: „*Leopold Mozart und die Kindersinfonie*“ in Mozart-Jahrbuch 1951, S. 69 ff.

führung der „Berchtesgadener Sinfonie“ an Schikaneders Freihaus-Theater in Wien am 13. April 1791, der Freystädler, ebenso wie Schikaneder dem Freundeskreis um Mozart zugehörig, beigewohnt haben könnte. Die Drucklegung seiner Phantasie im selben Jahre ließe den Schluß einer indirekten Einflußnahme dieser Aufführung auf das betreffende Werk zu! Unglaublich hingegen scheint, daß Beethoven, der 1787 kurze Zeit und erst seit 1792 ständig in Wien lebte, von der Sinfonie Leopold Mozarts direkt angeregt worden wäre. Die Gedankenvermittlung über Freystädler scheint hier glaubwürdiger!

Die „Berchtesgadener Sinfonie“ enthält die Vogelstimmen (Kuckuck, Nachtigall, Wachtel) in allen drei Sätzen, jedoch nie alle drei zusammen, wie das später bei Beethoven der Fall ist. So bringt das erste Allegro Kuckuck und Nachtigall einzeln, sowie auch im Tutti mit dem übrigen Kinderinstrumentarium. Das Menuett (2. Satz) enthält je einen zweimaligen Kuckucksruf in Vorder- und Nachsatz, während im Trio Wachtel und Nachtigall einzeln, wie auch zusammen auftreten. Das Finale enthält wiederum, wie im ersten Satz, nur Kuckuck und Nachtigall. Wie das tonmalerische Beispiel Beethovens schon hier, allerdings in weit primitiverer Form, vorgebildet ist, möge ein Zitat aus dem ersten Satz (Allegro) der „Berchtesgadener Sinfonie“ veranschaulichen. (Zu bemerken ist dabei, daß hier die fehlenden Wachtelschläge von Trompete und Trommel markiert werden!)

10.

The musical notation for example 10 consists of four staves. The top staff is labeled 'Kuckuck' and contains a melodic line with two groups of notes, each preceded by a fermata and a '7' indicating a seven-measure rest. The second staff is labeled 'Nachtigall' and features a wavy line representing a trill, starting with a fermata and a '7' indicating a seven-measure rest. The third staff is labeled 'Trompete' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Trommel' and shows a similar rhythmic pattern. The notation includes various rests, fermatas, and dynamic markings like 'tr' for trill.

In der einzelnen Anwendung der Vogelstimmen — in diesem Falle Kuckuck und Nachtigall — folgt Freystädler dem Beispiel Leopold Mozarts. Im Verlauf des Themas erscheint zuerst der Wachtelschlag zweimal in das zweitaktig halbierte Hauptthema (Beispiel 3) eingebettet; weiter der Kuckucksruf in Terzen erst allein in der Oberstimme, dann in der Ober- und Unterstimme alternierend. Der Schluß bringt Wachtelschlag und Kuckucksruf kombiniert (wie später bei Beethoven, jedoch ohne Nachtigall) und alternierend wie folgt:

11.

The musical notation for example 11 is a piano duet in 6/8 time. The top staff is labeled '(Wachtel)' and shows a series of eighth-note chords with a '7' indicating a seven-measure rest. The bottom staff is labeled '(Kuckuck)' and shows a similar rhythmic pattern. The notation includes various rests, fermatas, and dynamic markings like '8' and '8'.

Als Zusammenfassung beider eben besprochenen Voraussetzungen musikalischer Vogelimitationen ist Beethovens bekanntes Beispiel zu betrachten, dessen Zitat abschließend zum Vergleich folgen soll: (2. Satz, Takt 129—132)

Flt. Nachtigall

Ob. Wachtel

Clar. (transponiert)

Kuckuck

Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?

VON WILLIAM H. SCHEIDE, PRINCETON (N. J.)

Die bekannte Stelle in Mizlers Nekrolog lautet: „Die ungedruckten Werke des seligen Bachs sind ungefähr folgende: 1) Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage . . .“. Sie wird, breiter und bestimmter formuliert, in Forkels Bachbiographie (S. 61) wiederholt: „1) Fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage. . . Die Jahrgänge wurden nach des Verfassers Tode unter die älteren Söhne vertheilt, und zwar so, daß Wilh. Friedemann das meiste davon bekam, weil er in seiner damaligen Stelle zu Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte. Seine nachherigen Umstände nöthigten ihn, das, was er erhalten hatte, nach und nach zu veräußern.“

Wie glaubwürdig sind diese Berichte? Über den Nekrolog schreibt Ph. E. Bach in einem Brief an Forkel vom 13. Januar 1775: „Meines seel. Vaters Lebenslauff in Mitzler, liebster Freund, ist von seel. Agricola u. mir in Berlin zusammengestoppelt worden.“ Liest man den Nachruf unter diesem Vorzeichen, dann wirkt es wahrscheinlich, daß Philipp Emanuel den ersten Abschnitt mit den genealogischen Nachrichten und den nach Familientradition klingenden Anekdoten geschrieben hat. Was aber bliebe dann für Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola (1720—1774) anderes übrig als der zweite Teil des Essays¹ und vor allem das Werkverzeichnis, das hier zur Erörterung steht?

¹ Vgl. 1. aus den Schlußsätzen des drittletzten Absatzes in Mizlers Nachruf: Bach „kannte . . . den Bau der Orgeln aus dem Grunde. Das . . . bewies er sonderlich . . . einmal bey der Untersuchung einer neuen Orgel, in der Kirche, ohnweit welder seine Gebeine nunmehr ruhen. . . Die Untersuchung war vielleicht eine der schärfsten, die jemals angestellt worden“. 2. Die folgende Anmerkung Agricolas in Adlungs *Mustica Mechanica Organoedi*, I, S. 251: „Diese Orgel zu St. Johannis ist nach der strengsten Untersuchung, die vielleicht jemals über eine Orgel ergangen ist von dem Hrn. C. M. Joh. Seb. Bach, und dem Hrn. Zacharias Hildebrand für untadelhaft erkannt worden.“

Wie konnte Agricola in Berlin seine Informationen über die Kantaten-Jahrgänge erhalten? Die wahrscheinlichste Antwort ist, daß er bei verschiedenen Gelegenheiten Friedemann und Philipp Emanuel nach dem Anteil eines jeden befragte. Auf eine solche Frage mußte Philipp Emanuel, wenn sein Nachlaßverzeichnis zuverlässig ist, zwei Jahrgänge nennen; Friedemann, wenn er „das meiste“ erhalten hatte und wenn die Gesamtzahl fünf Jahrgänge sein sollte, mußte drei Jahrgänge angeben. Man wird kaum annehmen können, daß Agricola die entfernte Möglichkeit in Erwägung zog, einer oder mehrere der Jahrgänge seien unter die Brüder und vielleicht auch deren Stiefmutter in Leipzig aufgeteilt worden.

Daß aber eben dies mit wenigstens einigen der nur drei 1723—1726 komponierten und später erweiterten Jahrgänge geschah, die mit einiger Vollständigkeit rekonstruiert werden können, haben jüngst Alfred Dürr und Georg von Dadelsen wahrscheinlich gemacht. Allem Anschein nach wurden die beiden ersten Jahrgänge wie folgt unter die Erben verteilt:

(1) Anna Magdalena	Philipp Emanuel	Friedemann
Jg. I	Das Nachlaßverzeichnis zählt 39 Kantaten nach dem Kirchenjahr auf; abwechselnd Partitur und Stimmen.	Partituren oder Stimmensätze, die Emanuels Anteil ergänzen, sind zu neun Kantaten bekannt (BWV 76, 147, 40, 190, 81, 134, 67, 44, 184). Dafür, daß Friedemann ihr Besitzer war, gibt es nur Indizien, keine direkten Beweise.
Jg. II Stimmen, an die Thomasschule verkauft.		30 Partituren sind bekannt, von denen keine bei Philipp Emanuel verzeichnet ist. Wieder gibt es nur Indizien, keine Beweise dafür, daß Friedemann ihr Besitzer war.

(Die Annahme, Friedemann habe einen Teil des Jahrgangs I besessen, beruht auf der künstlichen Ordnung von Philipp Emanuels Anteil. Es ist unwahrscheinlich, daß Philipp Emanuel zu einem so regelmäßig zwischen Partitur und Stimmen wechselnden Bestand gekommen wäre, wie ihn sein Nachlaßverzeichnis ausweist, wenn er zunächst den ganzen Jahrgang besessen und später einige der Partituren und Stimmensätze verkauft hätte.)

Die Beweisführung ist nicht sehr überzeugend; genauere Belege über Friedemanns Anteil fehlen. Noch schlimmer steht es mit dem dritten Jahrgang. Philipp Emanuels Verzeichnis führt als seinen Anteil meist „*Partitur und einige Stimmen*“ (Duplierstimmen) auf. Von zwölf der in der endgültigen Gestalt des Jahrgangs siebenundvierzig Kantaten besaß Philipp Emanuel jedoch die Partituren und die vollständigen Stimmensätze. Dazu kommen vierzehn weitere Stimmensätze, die nach seinen Eintragungen auf den Umschlägen einige Zeit nach 1750 in seinem Besitz waren. Das vielleicht merkwürdigste an dieser Überlieferung aber (verglichen mit der unvollständigen Erhaltung der beiden anderen Jahrgänge) ist die Tatsache, daß für jede Kantate ein Stimmensatz existiert². Daraus ergibt sich die Möglichkeit,

² In der ursprünglichen Gestalt (mit den Kantaten Johann Ludwig Bachs) hat der Jahrgang elf Lücken, mehr als Jahrgang I oder II. Jahrgang III hat also einerseits mehr Lücken, andererseits mehr primäre Quellen für die überlieferten Kantaten als jeder andere Jahrgang — eine seltsame, sogar widersprüchliche Tatsache.

daß Philipp Emanuel Partituren und Stimmen des dritten Jahrgangs erbt und später einzelne Stimmensätze je nach der Gelegenheit verkaufte. Andererseits könnte auch Friedemann die Stimmen geerbt und sie später an Philipp Emanuel verkauft haben — dies würde zu Forkels Angaben passen, und es ergäbe sich die folgende Verteilung:

(2) Anna Magdalena	Philipp Emanuel	Friedemann
Jg. I	abwechselnd Partitur ³ und Stimmen	abwechselnd Stimmen und Partitur ³
II Stimmen		Partituren ³
III	Partituren ³	Stimmen

Hier würden sich auf Agricolas Frage tatsächlich fünf Jahrgänge nennen lassen, wobei Friedemann „das meiste“ und Philipp Emanuel die in seinem Verzeichnis genannten Jahrgänge besessen hätte. Trifft dies aber zu, dann hat es sich immer nur um die drei hauptsächlich 1723—1726 komponierten Jahrgänge gehandelt, die uns erhalten sind; keine zwei Jahrgänge sind verloren, und die einzigen zu erwartenden Lücken sind nur gelegentliche Verluste, z. B jene innerhalb der erhaltenen Jahrgänge. Ein weiteres Argument für diese Verteilung liefert die Tatsache, daß alle drei Jahrgänge Friedemanns verschieden zusammengesetzt sind und daß sich in keinem von ihnen eine Bevorzugung von Partituren oder Stimmen feststellen läßt⁴.

Aber vielleicht erbt Philipp Emanuel, wie oben angedeutet, nicht nur die Partituren, sondern auch die Stimmen des dritten Jahrgangs. Es ergäbe sich dann die folgende Verteilung:

(3) Anna Magdalena	Philipp Emanuel	Friedemann
Jg. I	abwechselnd Partitur ³ und Stimmen	abwechselnd Stimmen und Partitur ³
II Stimmen		Partituren ³
III	Partituren und Stimmen	

In diesem Falle hätte Agricola über Anna Magdalenas Anteil informiert sein müssen, um auf die Gesamtzahl fünf zu kommen⁵; die Anteile der Brüder wären jedoch gleich, und Friedemann hätte nicht „das meiste“ erhalten. Es ist kaum anzunehmen, daß sich Agricola in Berlin den Kopf darüber zerbrach, ob Anna Magdalena in Leipzig einige Kantaten besitze — vor allem wenn der „Lebenslauff“ (also auch das Werkverzeichnis) so eilig „zusammengestoppelt“ wurde, wie Philipp Emanuel schreibt. Wenn man also vernünftigerweise Anna Magdalenas Anteil ausschließt, wenn die Gesamtzahl fünf Jahrgänge sein und wenn Friedemann „das meiste“ zugesprochen werden soll, dann muß man in Friedemanns Erbteil die Existenz eines vierten Jahrgangs in Partitur und Stimmen annehmen, der den Ausgleich gegen Philipp Emanuels Übernahme des ganzen dritten Jahrgangs bilden müßte.

Wenn ein solcher Jahrgang je existierte, dann ist er größtenteils verschollen. Eine Spur könnten höchstens die Kantaten bilden, die Bach um 1728/29 auf Texte Picanders komponierte (BWV 197a, 171, 156, 159, *Ich bin ein Pilgrim*, 145, 174, 149, 188).

³ Häufig auch Duplierstimmen.

⁴ Johann Friedrich Rochlitz (1769—1842), der seit 1782 die Thomasschule besuchte, berichtet über die enge Zusammenarbeit zwischen Bach und dem Superintendenten Salomo Deyling. Danach sandte Bach Deyling „jedemal zu Anfang der Woche mehrere auf den Tag gerichtete Texte seiner Kirchenstücke zu (gewöhnlich drei) und der Doctor wählte daraus . . . Man fand nach (Bachs) Tode fünf ganze Jahrgänge derselben für alle Feste und Sonntage.“ (*Für Freunde der Tonkunst*, Band IV, Leipzig 3/1868, S. 280). Wenn Bach für jeden Sonntag fünf Kantaten besaß, warum schickte er dann an Deyling nur drei Texte? Der Bericht über fünf Jahrgänge scheint die Angaben Mizlers und Forkels wiederzuspiegeln (Band IV von *Für Freunde der Tonkunst* erschien zuerst 1830). Die Nachricht über „gewöhnlich drei Texte“ scheint diesen Angaben zu widersprechen. Könnte sie nicht auf eine andere und unabhängige Überlieferung zurückgehen?

⁵ Sie wird in der zweiten Hälfte des Nachrufes kurz erwähnt.

Eine andere Theorie verteilt die Jahrgänge III und IV wie folgt:

- (4) Vom 1. bis zum letzten Sonntag
nach Trinitatis

Jg III	1725 an Friedemann ⁶	IV	1726 an Philipp Emanuel
	Vom 1. Advent bis Trinitatis		
	1725/26 an Philipp Emanuel		1726/27 an Friedemann ⁷

Beide Hypothesen ziehen jedoch so viele ernsthafte Konsequenzen nach sich, daß sie vorläufig nicht zu verwenden sind.

Akzeptiert man aber trotz allem die Verteilung (4) und den Picander-Jahrgang, dann ergeben sich tatsächlich fünf Jahrgänge. Agricola mag auch in diesem Falle die Aufteilung gekannt haben. Sie wird so erfolgt sein:

(5) Anna Magdalena	Philipp Emanuel	Friedemann
Jg. I	abwechselnd Partitur ³ und Stimmen	abwechselnd Stimmen und Partitur ³
II	Stimmen	Partituren ³
III	Partituren und Stimmen	
IV		Partituren und Stimmen
V		Partituren und Stimmen

So erhält Friedemann vier Jahrgänge, Philipp Emanuel nur zwei. Es wirkt seltsam, daß weder der vierte noch der fünfte Jahrgang geteilt worden sein sollte, aber das Fehlen jeder einzelnen Partitur und jedes einzelnen Stimmensatzes in Philipp Emanuels Besitz macht eine Aufteilung dieser Jahrgänge unwahrscheinlich.

Betrachtet man jedoch diese Verteilung genauer, so enthüllt sie weit mehr Schwierigkeiten als jede andere. Es ist nicht leicht zu beweisen, daß ein gutes Hundert heute verschollener Kantaten existiert haben soll, auf das kein zeitgenössischer Bericht eindeutig hinweist⁸. Der einzige Grund für eine solche Annahme kann der Glaube an die buchstäbliche Richtigkeit des Nachrufes sein — aber hat diese Nachricht, daß „die ungedruckten Werke des seligen Bachs . . . ungefehr folgende“ sind, den Wert einer genauen bibliographischen Angabe? Wir haben zu zeigen versucht, daß man nicht unbedingt die Existenz von fünf Kantatenjahrgängen annehmen muß, um diesen Bericht zu erklären. Auch unter der Voraussetzung, daß nur vier oder sogar drei Jahrgänge vorlagen, läßt er sich verstehen. Eine weitere Klärung der Frage scheint uns eine dringende Aufgabe der Bachforschung zu sein.

(Übersetzung: Ludwig Finscher)

⁶ Die einzigen erhaltenen Kantaten aus dieser Zeit gelangten jedoch nicht an Friedemann. Es sind BWV 168, 164 und 79 (in Philipp Emanuels Erbeil) sowie BWV 137 (nur in Stimmen erhalten), die jetzt zu Jahrgang II gehören.

⁷ Auch hier gelangten die einzigen erhaltenen Kantaten nicht in Friedemanns Besitz. Es sind BWV 82 und 84 (in Philipp Emanuels Erbeil) sowie BWV 58 (Partitur und Stimmen), die jetzt zu Jahrgang II gehören. Wenn Friedemann also die Partitur von BWV 58 erbeilte, so gehörte sie für ihn nicht zum Jahrgang IV.

⁸ „Zeitgenössischer Bericht“ bezieht sich auf die Zeit der Komposition und der ursprünglichen Aufführungen, in diesem Falle also die späten zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Als ein Beispiel für die Vieldeutigkeit der Zeugnisse zitieren wir Picanders Vorrede zu seinem Kantatenjahrgang 1728: „Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt, und diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden.“ Offensichtlich waren, als dies geschrieben wurde, noch keine Kompositionen der Texte durch Bach aufgeführt worden. Ist es wahrscheinlich, daß Bach sie entgegen seiner üblichen Praxis komponiert, aber nicht aufgeführt hatte, oder wollte Picander nur seiner Hoffnung Ausdruck geben, Bach möge in unbestimmter Zukunft einige Texte vertonen?

Philipp Spittas Musiklehrer: Johann Heinrich Konrad Molck *Nachrichten über die Hannoversche Musikerfamilie Molck (Moltke)*

VON FRITZ HAMANN, DISSEN (TEUTOBURGER WALD)

In einem Aufsatz „*Der Musikhistoriker Philipp Spitta*“ (Musik und Kirche/Jg. 14/S. 34) berichtet W. Gurlitt, auf Riemanns Anfrage nach seinem musikalischen Bildungsgang habe Spitta geantwortet, daß er „*das Meiste wohl dem Konrektor und Organisten Johann Heinrich Konrad Molck*“ verdanke, dessen „*eifriger Klavier-, Orgel- und Kompositionsschüler*“ er gewesen sei. Wer ist nun dieser J. H. K. Molck?

Als zweiter Sohn des Schulmeisters und Opfermanns (= Küster und Vorsänger) Heinrich Molck (1749—1833) wurde er am 24. April 1798 in Hoheneggelsen (Bahnstrecke Braunschweig—Hildesheim) geboren. Er besuchte die Martinischule in Braunschweig und das Andreanum in Hildesheim. Hier sang er im Schulchor und wurde Orgelschüler des Organisten Stanze. Nach Absolvierung des Alfelder Seminars kam er als junger Lehrer 1818 nach Peine, dem Geburtsort F. K. Griepenkerls, der ab 1837 Bachs Instrumentalwerke herausgab. Ab 1824 war er hier als Konrektor tätig. Für die Schulen gab er 1834 ein Choralmelodienbuch in Druck, das mit einer „*Anweisung zum Notengesang*“ versehen war. Zwei Jahre später erschien sein für das kirchenmusikalische Leben des Landes Hannover bedeutsames Choralbuch „*für angehende Organisten und Freunde des Orgelspiels, 4stg. und mit Zwischenspielen gesetzt*“. In die zweite Auflage (1857) wurden „*50 Melodien in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen, wie auch größtenteils in ihren altertümlichen Fortschreitungen zum Studium des Tonsatzes vorzüglich aus dem 16. und 17. Jahrhundert*“ aufgenommen; eine Resonanz der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung um 1850. Im 5. Bande von Zahns „*Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*“ werden einige Choralmelodien genannt, die von Molck stammen (S. 480 unter Nummer 391). In den vierziger Jahren regte er an und leitete größere Lehrergesangsfeste, bei denen auch eigene umfangreichere Werke aufgeführt wurden (Psalmen, Hymnen, Motetten für Männerchor). Zwei solche Kompositionen (Psalm „*Danket dem Herrn*“, op. 10, und „*Гуминус an den Welt-erlöser*“, op. 11) wurden in der „*Euterpe*“ (Jg. 1843, S. 150) folgendermaßen beurteilt: „*... zwei wackere Compositionen; Der Herr Verfasser schreibt mit vieler Geläufigkeit und Umsicht, ganz besonders leuchtet aus den Arbeiten eine Ungezwungenheit und Natürlichkeit hervor*“. In einer von Molck herausgegebenen Sammlung „*Gesänge und Lieder für vier Männerstimmen gesammelt und für Lehrervereine herausgegeben*...“ sind zwölf Kompositionen von ihm enthalten. Kirchenchor, Männergesangverein und Lehrergesangsvereinigungen boten dem fleißigen, talentierten Manne Gelegenheit, seinen Schaffensdrang in den Dienst der „*Forderung des Tages*“ zu stellen. Mit Recht nennt ihn Gurlitt in dem oben genannten Aufsatz einen Musiker „*von altem Schrot und Korn, von gründlichem Wissen und Können*“. Anläßlich seines 50jährigen Amtsjubiläums spricht die „*Hannoversche Schulzeitung*“ vom „*bewährten, tüchtigen Schulmann, dem Musikkenner und Komponisten, welcher sich um die Hebung der Kirchen- und Schulmusik im nördlichen Deutschland große Verdienste erworben hat*“ und preist „*den liebenswürdigen Freund, den rührigen, opferwilligen, und anspruchslosen Kollegen*“¹. Noch in der 1952 erschienenen „*Geschichte des Alfelder Seminars*“ wird Molck besonders erwähnt, weil er „*wegen seiner hohen musikalischen Befähigung in besonderem Ansehen stand*“. Nach kurzem Ruhestand starb er am 22. Dezember 1875 in Hayen; seine letzte Ruhestätte erhielt er in Peine.

¹ Hannoversche Schulzeitung Jg. 1868, S. 69/70.

Zu Molcks Privatschülern, denen er Führer ins Reich der Musik hat sein dürfen, gehört nun auch Philipp Spitta, der Sohn des gleichnamigen Superintendenten, der, als Liederdichter weithin bekannt, vom Oktober 1853 bis Juni 1859 in Peine amtierte.

Ein weiterer Schüler Molcks war sein Neffe Heinrich Molck, der Sohn seines jüngeren Bruders Caspar. 1825 in Groß-Himstedt bei Hildesheim geboren, erhielt er vom 10. Lebensjahr Musikunterricht bei seinem Onkel mit dem Erfolg, daß er schon mit zwölf Jahren gelegentlich als Orgelspieler tätig sein konnte. Auch er besuchte das Alfelder Seminar, wo ihm jedoch, nach seinen eignen Worten, „*die Musik Hauptsache war und blieb*“. Nach erweitertem Fachstudium bei Thomaskantor Moritz Hauptmann (1850—1852) ließ er sich als Musiklehrer und Chorleiter in Hannover nieder. Von 1855 bis zu seinem Tode (1889) begleitete er die Organistenstelle der Marktkirche. Er erfreute sich als Orgelspieler eines ausgezeichneten Rufes und war ein beliebter Chorleiter. Als Komponist zahlreicher Chorwerke (darunter zwei Oratorien, viele Kantaten, zwölf größere Festgesänge für Logenfeierlichkeiten) setzte er sich in Ansehen bei seinen Zeitgenossen. Der blinde König Georg schätzte ihn sehr und ermöglichte ihm 1861 eine längere Kunstreise, auf der er „*alle besten Orgeln und besten Organisten*“ kennenzulernen wünschte. Seine Erfahrungen legte er in einem Reisetagebuch nieder².

Auch der ältere Bruder des Peiner Organisten spielt im Musikleben seiner Zeit eine Rolle: Carl Melchior Jakob Molck (Moltke). Einer durch Dokumente nicht stützbaren Familientradition nach soll nämlich die Familie von dem 1692 in Hannover hingerichteten Oberjägermeister Otto Friedrich von Moltke abstammen. Daher dieser Name². C. M. J. Moltke (1783 zu Gernsen bei Hildesheim geboren) bildete sich nach der Gymnasialzeit in Braunschweig zum Sänger aus. Als Gesanglehrer und Bühnensänger kam er schnell zu Ruhm, und 1806 holte ihn Goethe nach Weimar. Man freute sich über seine „*kräftige, wohl-tönende und gut geschulte Stimme*“ (Neues Universal-Lexikon Bd. 2, S. 1057, Dresden 1857). Als Liederkomponist vertonte er auch manche Goethetexte; eine Liste darüber bei Moser „*Goethe und die Musik*“. Noch vor Goethes Hinscheiden starb der Sänger 1831. Drei Mitglieder einer Familie im Dienst der Musik. Ihr Wirken sollte in der musikgeschichtlichen Landeskunde nicht vergessen werden.

Literaturhinweise an Hand eines Museumsführers

VON GÜNTHER HART, GROSS SCHNEEN ÜBER GÖTTINGEN

Es sind nicht immer nur die großen und grundlegenden Werke, die dem Fortschritt der Musikinstrumentenkunde dienen. Auch ein kleiner, allgemein gehaltener und bewußt nicht als „Beschreibender Katalog“ gestalteter Führer durch eine Instrumentensammlung vermittelt bei sachgemäßer Auswertung manche neuen instrumentenkundliche Erkenntnisse. So auch der unlängst erschienene Führer durch die Lübecker Sammlung¹. Er bietet erstmals eine Zusammenfassung dieser 92 Instrumente, die, wie Karstädt einleitend bemerkt, „*weniger durch die Zahl ihrer Stücke als durch die Zeugenschaft und Besonderheit der älteren Exemplare bedeutsam*“ sind. Auf einiges hiervon sei hingewiesen. Die Discant-Viola von Joachim Tielke 1690 wird bereits von Kinsky im Heyer-Katalog² neben dem Kopenhagener

² Die Nachrichten über die Familie, den Einblick in das erwähnte Tagebuch und die Lektüre einer selbstgeschriebenen Lebensbeschreibung des Hannoverschen Organisten verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Leiters der Niedersächsischen Lehrerbücherei, Herrn John Molck, Hannover, dem ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank sage. — Dieses Tagebuch erscheint 1961 in der Zeitschrift „Der Kirchenmusiker“.

¹ *Die Sammlung alter Musikinstrumente im St. Annen-Museum zu Lübeck*. Lübecker Museumshefte, Heft 2. Von Dr. Georg Karstädt. Lübeck o. J. (1958). — 18 S., 15 Abb.

² *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln*, Katalog von Georg Kinsky. Zweiter Band, Zupf- und Streichinstrumente, Köln 1912. S. 481 u. 646.

Exemplar als Beleg für älteste erhaltene Violen d'amore herangezogen. Wenn die Lübecker Tielke-Viola auch alle charakteristischen Merkmale der Violen-Familie aufweist, darf bei der geringen Zargenhöhe von 4 bis 4,5 cm nicht ohne Grund vermutet werden, daß das Instrument a braccio gespielt wurde. Seine starke Ähnlichkeit mit einer Discant-Viola da braccio von Tielke aus demselben Jahre 1690 (Nr. 786 der Heyerschen Sammlung, Abb. S. 443) ist auffallend. Auch fehlen dem Lübecker Instrument die für die Viola d'amore typischen Aliquotsaiten, wie die nur fünf Wirbel eindeutig beweisen. Von einer späteren Veränderung des Halses mit Wirbelkasten an dem fraglichen Instrument ist nichts bekannt; zudem ist das ganze Korpus zu schlank, als daß es ursprünglich auf den d'amore-Typ angelegt gewesen sein könnte. Kinsky hat also anscheinend die Klassifizierung der Lübecker Viola als „d'amore“ ohne Autopsie in den Katalog übernommen. Es ist richtigzustellen, daß die Lübecker Viola als Belegexemplar erhaltener ältester Violen d'amore ausscheidet — im Gegensatz zu dem Kopenhagener Stück Nr. 376³, das mit seinem breiten Korpus und mit seinen 7 Spiel- und 7 Aliquotsaiten eine unzweifelhaft echte Viola d'amore ist.

Ein weiteres Instrument berichtigt zwar nicht eine bereits vorhandene Literaturstelle, verdient aber einen besonderen Hinweis: Eine leider unsignierte frühe Viola mit einem aus der Decke gestoßenen Baßbalken, nach dem Urteil des Lübecker Geigenbaumeisters Günther Hellwig zu Anfang des 17., vielleicht gar schon im ausgehenden 16. Jahrhundert erbaut. Leider verbot sich eine ausführliche Beschreibung und Abbildung, aber schon die knappen Andeutungen ermuntern zu der Annahme, daß dieser Viola ein Platz in der Geschichte der Streichinstrumente gebührt; sie scheint einer Spezialstudie wohl wert.

Von den insgesamt zehn (großen) Querflöten im St. Annen-Museum stehen drei in Beziehung zu der lehrreichen Studie von Josef Zimmermann⁴. Zwei von ihnen sind von Johann Gottlieb Freyer, Potsdam, Stiefsohn und Nachfolger des bekannten F. G. A. Kirst, und eine von Martin, der gemeinsam mit Freyer einige Jahre lang Kirsts Firma nach dessen Tode 1806 weiterführte. Zu den bei Zimmermann (S. 127) nachgewiesenen acht mit „J. G. Freyer“ signierten Instrumenten zählt auch „eine Flöte aus Ebenholz mit mehreren Silberklappen im Lübecker Museum für Kunst und Kulturgeschichte“. Jedoch die andere Flöte („aus Ebenholz, 7 Einzelteile“) erscheint in Zimmermanns Aufzählung nicht. Auch das Focke-Museum in Bremen bewahrt übrigens eine Freyer-Flöte mit acht Silberklappen in sieben Einzelteilen auf. Zimmermanns Zusammenstellung darf also um diese zwei Freyer-Flöten vermehrt werden. Auch der Nachweis von vier Martin-Instrumenten wird durch das Lübecker Verzeichnis um ein weiteres Stück (acht Klappen, 1821) erweitert.

Die instrumentenkundliche Autorität des erläuternden Apparats im beschreibenden Katalog der Berliner Sammlung von Curt Sachs⁵ hat dem Berliner Großbaßpommer aus St. Marien zu Danzig (Nr. 289) auch heute noch weithin den Ruf als „einziges erhaltenes Exemplar dieses Instruments“ erhalten. (Bei den riesigen Kriegsverlusten dieser Sammlung blieb u. a. der komplette Pommersatz verschont). Das Bekanntwerden des Großbaßpommers in der Lübecker Sammlung ist zugleich ein Beitrag zur vergleichenden Instrumentenkunde. Die Anmerkung von Sachs ist hiernach zu korrigieren: Es sind nicht nur zwei, sondern sogar drei Stücke dieser seltenen Doppelrohrblattinstrumente nachzuweisen: Der Katalog des Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg⁶ führt ein dem Berliner ganz ähnliches Exemplar eines Großbaßpommers auf, zu denen nun das Lübecker Instrument als drittes tritt. Wenn gleich letzteres leider ebenfalls unsigniert ist, so bietet doch wenigstens der archivalische

³ Angul Hammerich: *Musikhistorisk Museum. Beskrivende Katalog*. Kopenhagen 1909. — S. 72/73 mit Abb.

⁴ Josef Zimmermann: *Die Flötenmacher Friedrichs des Großen. Ein Beitrag zur Geschichte der Holzblasinstrumente*. In: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 60. Jahrgang, Breslau 1940, S. 117/18; 126/27; 134/35; 141/42; 159/60.

⁵ Curt Sachs: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin. Beschreibender Katalog*. Berlin 1922, Sp. 272.

⁶ Karl Geiringer: *Alte Musikinstrumente im Museum Carolino-Augusteum Salzburg*. Leipzig 1932.

Nachweis über dessen Ankauf im Jahre 1685 durch die St. Marienkirche von einem reisenden Musikanten einen Anhaltspunkt für eine zeitliche Eingrenzung. Möglicherweise kann sogar noch das Fragment eines „Kontrabaß-Pommers“ der früheren Breslauer Sammlung⁷ (Totalverlust!) als viertes überkommenes Exemplar dieser Gattung gelten.

Von den beiden Serpenten der Lübecker Sammlung ist einer unsigniert, der andere trägt die Marke von Grenser, Dresden. Letzterer ist nicht allein als einer der nicht allzu häufigen signierten Serpente bemerkenswert, sondern mehr noch durch seine Beziehung zu einem für die Geschichte des Serpents bedeutsamen Literaturzeugnis⁸. Gerber beginnt die eingehende Beschreibung des Serpents mit den Worten: „So wie jetzt Herr Grenser in Dresden den Serpent bauet —“ (Heinrich Grenser, 1764—1813, ab 1796 Nachfolger seines Onkels und Schwiegervaters August Grenser, 1720—1807). Endlich ist also ein Vergleich der Angaben von Gerber mit einem wirklich vorhandenen Grenser-Serpent möglich.

An Trompeten besitzt das St. Annen-Museum Einzelstücke folgender fünf namhafter Nürnberger Instrumentenmacher: Hans Hainlein 1640, Conrat Droschel 1640, Michael Nagel 1654, Friedrich Ehe 1737, Paulus Schmidt undatiert. Das grundlegende Werk über die Nürnberger Posaunenmacher ist die Dissertation von Wörthmüller⁹. Anscheinend war dem Verfasser die Existenz des Lübecker Instrumentariums unbekannt (der Führer war damals noch nicht erschienen), denn in seiner breit angelegten Zusammenstellung der noch vorhandenen Instrumente erwähnt er bei den fraglichen Meistern keines der Lübecker Stücke. Wörthmüllers Register ist demnach bei den entsprechenden Namen (S. 416, 447, 457, 462) zu ergänzen.

Besonders bedeutungsvoll aber ist die Trompete mit der Inschrift: „Madt Conrat Droschel MDCXXX“. Von Droschel (1596—1644) bietet Wörthmüller zwar eine Lebensbeschreibung (S. 260/61), jedoch kein überkommenes Werkzeugnis seiner Hand. In dem Lübecker Instrument bietet sich nun hierfür das bisher einzig greifbare Stück und damit eine willkommene Ergänzung der genannten Arbeit. Die (gewollte?) gemeinsame Abbildung der Trompeten von Droschel und Nagel bestätigt, namentlich beim Vergleich der Schallstückform, Wörthmüllers Feststellung: „Sein (Droschels) handwerkliches Können lebte weiter in dem Wirken seines Gesellen Michael Nagel.“

Auch der Lübecker Führer selbst bedarf einiger Korrekturen. Da dieser, wie eingangs festgestellt, nicht als beschreibender Katalog angelegt ist, darf man die gewohnten ausführlichen Angaben billigerweise nicht erwarten. Unschwer aber hätten die Seiten numeriert werden können. Aus dieser bis jetzt einzigen erreichbaren Unterlage für die Lübecker Sammlung wird doch gelegentlich zitiert werden müssen; dazu sind Seitenzahlen unerlässlich.

Offensichtlich falsch sind einige Herstellernamen angegeben: Der bereits genannte Flötenmacher heißt Johann Gottlieb Freyer, anstatt fälschlich „Frevr“ (so auch schon im Katalog der Hamburger Sammlung¹⁰). Die Signatur eines Fagotts „Johann Heinrich Eichentopf“ ist durch den Zusatz „Berlin“ ergänzt. Hier ist der Verfasser einem Irrtum von Baines¹¹ zum Opfer gefallen. Vier signierte Instrumente nennen ausdrücklich Leipzig als seinen Wirkungs-ort; dementsprechend ist zu verbessern. — Eine Oboe ist als von „C. Gold, Dresden,“ stammend bezeichnet, während dieser Name richtig „Golde“ (mit e am Ende) geschrieben wird.

⁷ Epstein und Scheyer: *Führer und Katalog zur Sammlung alter Musikinstrumente im Schlesienschen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer zu Breslau*. Breslau 1932.

⁸ Ernst Ludwig Gerber: *Versuch einer nähern Beleuchtung des Serpent*. In: Allgemeine Musicalische Zeitung, 6. Jahrgang 1803, Sp. 17—25.

⁹ Willi Wörthmüller: *Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 45. Bd./1954, S. 208—325, und 46. Bd./1955, S. 372—480.

¹⁰ Hans Schröder: *Museum für Hamburgische Geschichte. Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente*. Hamburg 1930. — S. 64.

¹¹ Anthony Baines: *Woodwind-Instruments and their History*. London 1957. Abschnitt „Oboe d'amore“. — Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Karstädt.

Der abgekürzte Vorname des Klarinettenherstellers Kayser in Hamburg lautet „H.“¹² und nicht wie bei Karstädt „M.“ (elf Klarinetten in der Hamburger, eine in der Kopenhagener Sammlung).

Internationaler musikwissenschaftlicher Chopin-Kongreß in Warschau

VON WILFRIED BRENNECKE, KASSEL

Mitte Februar 1960 veranstaltete die Frédéric-Chopin-Gesellschaft Warschau unter der Schirmherrschaft des polnischen Staatsrates, der polnischen Akademie der Wissenschaften und der UNESCO den 1. Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, dessen Programm in erster Linie dem Jubilar des Jahres, dem polnischen Nationalhelden Frédéric Chopin, gewidmet war. Dieser Kongreß ist aus verschiedenen Gründen als ein Ereignis von besonderer Bedeutung anzusehen. Die polnische Hauptstadt, zugleich Geburtsort Chopins, erwies sich als ein einzigartiges Forum für Begegnungen von Ost und West. Die reizende Gastfreundschaft der polnischen Kollegen ließ erkennen, daß Kontakte, Begegnungen, Gedankenaustausch, ja, Freundschaften zwischen Menschen möglich sind, die diesseits und jenseits der eisernen Vorhänge wohnen, die unsere Welt in zwei unnötigerweise feindliche Hälften trennen. Daß solche Begegnungen stattfinden konnten und daß kein falscher Ton die Atmosphäre wissenschaftlicher Zusammenarbeit trübte, muß wohl über alle fachlichen und musikalischen Ereignisse hinaus als das wesentlichste Ergebnis dieses Kongresses angesehen werden. Daß der Kongreß des Jahres 1960 als der erste bezeichnet wurde, läßt hoffen, daß in gewissen Abständen weitere folgen werden, die, wie der inzwischen bereits berühmte Warschauer Herbst für die moderne Musik, für die Musikwissenschaft eine einzigartige Plattform zu Gespräch und friedlicher Auseinandersetzung sein könnten.

Der Warschauer Kongreß wurde von weit über 300 Musikforschern aus 24 Ländern und vier Kontinenten besucht. 126 Referate, 74 von Ausländern und 52 von Polen gehalten, zeugten für den Anklang, den diese erste großaufgezogene musikwissenschaftliche Veranstaltung in einem Ostblockstaat gefunden hat. Referenten waren aus Dänemark, England, Frankreich, der Schweiz, Italien, West- und Ostdeutschland, Österreich, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, der Sowjetunion, Australien, Kanada, den USA und China, Beobachter u. a. aus Japan nach Warschau gekommen. Als Kongreßsprachen dienten neben dem Polnischen und Russischen, die stets in eine der anderen Sprachen übersetzt wurden (bzw. von denen schon vorher kurze Auszüge schriftlich vorlagen), das Deutsche, Französische und Englische. Französisch und Deutsch dominierten jedoch. Manche der polnischen Referenten trugen ihre Beiträge übrigens in ausgezeichnetem Deutsch oder Französisch vor. Tagungsort war der im pompösen Monumentalstil erbaute, der polnischen Nation von der Sowjetunion zum Geschenk gemachte Kulturpalast, der u. a. die polnische Akademie der Wissenschaften und zahlreiche Universitätsinstitute beherbergt, darunter das Musikwissenschaftliche und das Mathematische Institut, die ihre Räume für den Kongreß zur Verfügung gestellt hatten. Die Plenarsitzungen fanden im Saal der Akademie der Wissenschaften statt. Um der Fülle der Referate Herr zu werden, hatte man sie in sechs verschiedene Sektionen aufgeteilt, von denen immer vier gleichzeitig tagten. Unter den fünf Chopin-Sektionen fanden die beiden dem Stil und den historischen Problemen des Stileinflusses gewidmeten den stärksten Anklang. Die zahlenmäßig größte Sektion war jedoch diejenige, in der allgemeine Probleme der polnischen Musikgeschichte abgehandelt wurden. Sie umfaßte etwa ein Viertel aller Referate, so daß dem allgemeinen Forschungsdrang ein kräftiges Ventil

¹² Heinrich Friedrich Kayser, 1809—1890. — Freundliche Auskunft des Staatsarchivs Hamburg.

geschaffen und die Gefahr allzu großer Einseitigkeit vermieden war. Lebhaftige Diskussionen sorgten zudem für eine Vertiefung der gewonnenen Eindrücke. Insgesamt wurde eine Fülle neuen Forschungsmaterials zutage gefördert, wurden ältere Anschauungen berichtigt und neue Probleme zur Diskussion gestellt. Da ein einzelner Teilnehmer höchstens die Hauptvorträge und ein Viertel aller Referate hätte besuchen können und da ohnehin an die Veröffentlichung eines Kongreßberichtes gedacht ist, sei hier nur ein allgemeiner Überblick über die Veranstaltungen gegeben. Es ist sehr zu hoffen, daß der geplante Bericht, der nach Möglichkeit die ungekürzten Referate in einer der westlichen Sprachen enthalten sollte, bereits im kommenden Jahr erscheint. Er erst wird den momentanen Wirkungen des Warschauer Kongresses wissenschaftliche Dauer verleihen können. Die polnische Musikwissenschaft würde hiermit sich und ihrem Nationalgenius ein schönes Denkmal setzen.

In ihrem Abschlußkommuniqué hat Zofia Lissa, Warschauer Ordinaria für Musikwissenschaft und Organisatorin des glänzend aufgezogenen Kongresses, mit Stolz konstatieren können, daß der Kongreß nicht nur ein Beweis für die polnische Liebe zu Chopin sei, sondern daß er darüber hinaus der polnischen Musikwissenschaft, teils bei den Vorbereitungen, teils in der Auswertung der wertvollen Referate bedeutende Impulse verliehen habe. Ihre drei Fragen, ob der Kongreß unsere Kenntnis Chopins und der polnischen Musik vermehrt habe, ob und in welchem Maße er unser Denken befruchtet und zu neuen Forschungen geführt habe und welches die Probleme seien, die er gestellt habe, lassen sich vielleicht mit Hilfe eines Überblicks über die sechs Sektionen und die Plenarvorträge einigermaßen beantworten:

Die 5. Sektion, die allgemeinen historischen Problemen der polnischen Musikgeschichte gewidmet war, beschäftigte sich z. T. auch mit den allgemeinhistorischen und musikalischen Voraussetzungen für das Schaffen Chopins. Wichtige Untersuchungen galten dem Warschauer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der polnischen Oper in Chopins Jugendzeit (Franciszek Barfuss, Krakau), dem Warschauer Verlagswesen in der Zeit von 1800 bis 1830 (Maria Prokopowicz, Warschau), ferner den literarischen und philosophischen Erscheinungen der Zeit (Władysław Tartarkiewicz, Warschau). Zofia und Jan Steszewski (Warschau) boten einen wertvollen Beitrag zur Entwicklung der Mazurka, wobei sie auf Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgingen, diese mit Erscheinungen der polnischen Folklore in Bezug setzten und den Mazurka-Rhythmus von der Sprachforschung her deuteten. Danuta Idaszak (Warschau) untersuchte die Mazurka in der polnischen Musik des 18. Jahrhunderts, Erwin Stadnicki (Krakau) den Klavierwalzer in Polen vor Chopin, Christiane Engelbrecht (Berlin) die Klavierballade vor Chopin. In ihrem Plenarvortrag, mit dem die wissenschaftliche Arbeit des Kongresses begann, untersuchte Stefania Lobaczewska (Krakau) die polnische Musikkultur um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, zeigte Chopins Wurzeln in der polnischen Kultur auf, betrachtete die Entwicklung der Mazurka vom Tanz der Landbevölkerung zu dem der Städte und erinnerte an die Polonaisen des Grafen Oginski und Mazurken der Maria Szymanowska.

Ein Teil der 2. Sektion (Historische Probleme der Stilbeeinflussung) beschäftigte sich gleichfalls mit Anregungen älterer Musiker auf Chopin. Barbara Chmara (Warschau) befaßte sich mit der Agogik in den Nocturnes von Field und Chopin und wies überzeugend nach, daß Fields Einfluß auf den jüngeren Meister bisher erheblich überschätzt worden sei. Vaclav Jan Sykora (Prag) deutete auf Voraussetzungen des Chopinschen Klavierstils bei Dussek und Worzisek hin. Weitere Referate der 2. Sektion waren Chopin und dem Geist der barocken Instrumentalmusik, Bergerette und Steier in Chopins Werk, Chopin und dem lyrischen Klavierstück seiner Zeit gewidmet.

In der 1. Sektion (Probleme der stilistischen Entwicklung) behandelte Zofia Lissa in einem vorzüglichen analytischen Beitrag das Problem der Formdurchdringung bei Chopin, die substantielle Einheit und Formkreuzung in den freien Formen Chopins, wobei sie Anregungen des späten Beethoven nachwies. Wiarosław Sandelewski (Mailand) deckte Elemente des

Bel canto und Anregungen Clementis in Chopins Melodik auf. Jadwiga und Marian Sobieski (Warschau) untersuchten das für Chopin charakteristische Tempo rubato und wiesen es als Interpretationsgewohnheit polnischer Volksmusiker nach. Igor Belza (Moskau) ging in einem Hauptreferat den Quellen des Nationalstils Chopins nach. Józef M. Chomiński behandelte, gleichfalls in einem Plenarvortrag, vom Klaviersatz ausgehend, das Problem der Stilentwicklung bei Chopin; Krzysztof Biegański (Warschau) beschäftigte sich mit Chopins Haltung zur Volksmusik und wies auf mancherlei Beispiele stilisierter Folklore in Chopins Schaffen hin, wobei er besonders die Einwirkung der folkloristischen Modalität auf Chopins Stil untersuchte. Siegfried Borris (Berlin) behandelte die Harmonik Chopins im Hinblick auf die Chromatik des 19. Jahrhunderts, Jaroslav Volek (Prag) vom Blickpunkt der alterierten Funktionsharmonik her. Jacques Chailley (Paris) wies in einem interessanten Plenarvortrag auf Chopins Bedeutung für die Entwicklung der harmonischen Mittel, besonders bei Debussy und Ravel, hin. Wolfgang Boetticher (Göttingen) sprach über Polyphonie und Ostinato-Technik in Chopins Spätwerk (nach 1845). Jacques Chailley machte auf ein unbekanntes Blatt Chopins aufmerksam, ein „Sostenuto“ überschriebenes walzerartiges Nocturne aus dem Nachlaß des Bankiers Gaillard, das 1945 für die Schüler des Pariser Conservatoire ans Licht gezogen wurde. Walter Wiora (Kiel) behandelte in einem anregenden Hauptreferat neben den Préludes auch Chopins Etüden als vermutlich zyklisch geplantes Werk und stellte beide Werkreihen Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ gegenüber. Weitere Referate der ersten Sektion untersuchten Klavierstil (Lajos Hernády, Budapest), Stimmführung, Figuration (Dalila Teresa Turlo, Warschau), Variationsprinzip (Vladimir Protopopov, Moskau), thematische Entwicklung (Bohdan Pocij, Warschau), Raum und Form (Janusz Dobrowalski, Warschau), Klang, Melodiebildung (Karol Hławiczka, Cieszyn), Rhythmus, Tonalität, Modalität und Orchesterbehandlung (Gerald Abraham*, Liverpool) bei Chopin, ferner Krakowiak, Walzer und Polonaisen.

Sehr wertvoll waren in der 2. Sektion die verschiedenen Untersuchungen der Einflüsse, die Chopins Schaffen auf nachfolgende Musiker bis in die Musik unserer Zeit hinein ausgeübt hat. Dieter Lehmann (Leipzig) und Hans Pischner (Berlin) gingen von verschiedenen Ausgangspunkten den Einflüssen auf Schumann nach. Walther Siegmund-Schulze (Halle) untersuchte das Verhältnis Chopin-Brahms, Viera Wasina-Grossman (Moskau) Chopins Anregungen auf das „Mächtige Häuflein“. György Kroó (Budapest) behandelte Probleme der romantischen Sonate bei Chopin und Liszt und zeigte bei Chopin Vorformen der monothematischen Sonate Liszts auf. Maria Ottich (Remscheid) ging den Einflüssen Chopins auf Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach. Zofia Lissa schließlich verglich die Harmonik Chopins mit der Skrjabins, deckte bereits bei Chopin Zersetzungen der Funktionen und tonartfreie Harmonie auf und wies klar, knapp und überzeugend die spätromantischen Wurzeln der Zwölftonharmonik auf. Heinrich Lindlar (Bonn) sprach über Chopin in der Betrachtung der deutschen Musikschriftsteller in den Jahren 1830—1850. Weitere Referate der 2. Sektion befaßten sich mit Beziehungen zu und Beeinflussungen von Liszt, Mikuli, Moniuszko, Smetana, Szymanowski, Janáček, mit Chopins Konzerten und dem romantischen Klavierkonzert sowie mit der Aufnahme von Chopins Musik in China.

Die 3. Sektion war der Interpretation von Chopins Musik gewidmet. Józef Kański (Warschau) verglich verschiedene Interpretationsstile miteinander und berichtete über seine methodologischen Versuche einer exakten Messung auf Grund mechanischer Fixierung. Kurt Reinhard* (Berlin) verglich Interpretationsstile mit Hilfe neuer Tempo-Meßmethoden. Janusz Urbański (Warschau) benutzte die Stereophonie zur Untersuchung des Chopin-Klavierklanges, Wilhelm Heinitz (Hamburg) sprach über physiologische

* Die mit einem Stern versehenen Referenten konnten aus verschiedenen Gründen am Kongreß nicht teilnehmen. Ihre Referate wurden aber verlesen.

Faktoren als Einflüsse auf Chopins Werk. Weitere Referenten behandelten Interpretationstraditionen in Rußland (Aleksander Aleksiejev, Moskau) und in der polnischen Pädagogik (Zbigniew Drzewiecki, Warschau), Form und Klang der Préludes sowie Dinu Lipatti als Chopin-Spieler (Alfred Hoffmann, Bukarest).

In der gleichfalls kleineren 4. Sektion (Quellen, Ausgaben) sprach Arthur Hedley (London), der beste Chopinkenner außerhalb Polens, über Chopin-Autographen. Jan Ekier* (Warschau) behandelte Authentizitätsprobleme bei sechs Werken Chopins und bezweifelte die Echtheit der vier Mazurken und zwei Walzer aus dem Nachlaß. Jurij Keldysch (Moskau) berichtete über Chopin-Quellen und Chopinforschungen in Rußland. Weitere Referate waren Chopinquellen (Autographen, Kopien) in Polen gewidmet.

Die 6. Sektion, die erst kurz vor Kongreßbeginn von der 1. und 2. abgespalten worden war, behandelte ästhetische Probleme. Nachdem Heinrich Husmann (Hamburg) in einem Hauptreferat die Bedeutung der Romantik für die Geschichte der Weltmusik betrachtet hatte, setzte sich Georg Knepler (Berlin) mit dem Begriff der Romantik auseinander. In der leidenschaftlichen Diskussion prallten akustisch-physikalische, phänomenologische und marxistische Denkweise hart aufeinander. Antonin Sychra (Prag) ging die Fragen der Ausdrucksästhetik an. Hans Joachim Moser* (Berlin) betrachtete Chopin im Lichte der Stil-kategorien. Jaroslaw Iwaszkiewicz (Warschau) deutete Chopins Briefstil, und Juliusz Starzyński (Warschau) behandelte, von Delacroix' Memoiren ausgehend, Chopins Beziehungen zur bildenden Kunst. Mateusz Gliński (Windsor, Kanada) berichtete über die Kontroverse über die Briefe Chopins an die Komteß Delphine Potocka. In der Diskussion mit Arthur Hedley ging es darum, ob diese Briefe, die jetzt nur noch in mehreren Abschriften existieren und Obszönitäten (Hedley) oder kräftig-deftige Erotismen enthalten, wie sie auch in Mozarts Briefen vorkommen (Gliński), echt sind. Hedley sieht in ihnen Fälschungen einer Psychopathin mit pornographischen Vorstellungen beim Anhören Chopinscher Musik, Gliński dagegen hält sie für zweifellos echt. Da er das ganze Material mit einem umfangreichen Quellenapparat zu veröffentlichen beabsichtigt, kann man die Angelegenheit, die für die Betrachtung des Musikers Chopin von geringer Bedeutung ist, mit Ruhe abwarten.

Die umfangreiche 5. Sektion, die allgemeinen historischen Problemen gewidmet war, bot mancherlei wertvolles neues Material zur polnischen Musikgeschichte sowie zu den Beziehungen der polnischen Musik zu der anderer Länder. Hieronim Feicht (Warschau), der Nestor der polnischen Musikgeschichtsschreibung in der auf Chybiński und Jachimecki folgenden Generation, leistete einen Beitrag zur Entstehung der beiden polnischen „*Carmina Patria*“. Günther Birkner (Freiburg) bot neue Gesichtspunkte zur Entstehung der Sequenz, wobei er die polnische Sequenz auf den Heiligen Stanislas zum Ausgangspunkt nahm. Tadeusz Miazga (Lublin) behandelte mit der Prosa *de defunctis* „*Audi tellus*“ eines der ältesten Dokumente der polnischen Musikgeschichte. Miroslaw Perz (Warschau) stellte mit dem Ms. 1361 der Raczyński-Bibliothek in Posen eine neue Quelle zur polnischen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts vor. Geneviève Thibault-de Chambure (Paris) wies auf das französische Element in den polnischen Lautentabulaturen des 16. Jahrhunderts hin. Willi Apel* (Blomington) behandelte die Tabulaturen des Johannes von Lublin und des Klosters zum heiligen Geist in Krakau als Quellen für die Anfänge des Orgelpräludiums. Waldemar Voisé (Warschau) berichtete über einen unbekanntem Briefwechsel zwischen Glarean und dem polnischen Humanisten Johannes a Lasco. Wilfried Brennecke (Kassel) wies Johannes Polonus (um 1600) als deutschen Musiker von vielleicht polnischer Herkunft nach. Otto Mortensen (Kopenhagen) sprach über polnische Tänze in Dänemark. Adam Sutkowski (Warschau) untersuchte die Bedeutung der neuentdeckten, mehr als 800 Kompositionen umfassenden Tabulatur von Pelplin für die Musik des 17. Jahrhunderts. Jean Jacquot (Paris) berichtete über die international in Angriff genommene Erforschung der Lautenmusik und die polnischen Quellen. Helmut Federhofer* (Graz) referierte

über die Beziehungen zwischen dem Hof des Erzherzogs Ferdinand von Österreich und dem Hof des Königs Sigismund III. von Polen. Carl de Nys (Epinal) berichtete über Friedemann Bachs Polonaisen. Walter Salmen* (Saarbrücken) untersuchte J. F. Reichardts Verhältnis zur mitteleuropäischen Volksmusik. Günther Kraft (Weimar) wies auf den Einfluß der polnischen Folklore auf das deutsche patriotische Lied vor 1848 hin, und Alphon Silbermann (Sidney-Köln) betrachtete die sozialpsychologischen Aspekte im Wandel des Chopin-Idols. Weitere Referate befaßten sich mit dem Beginn der Polyphonie bei den Slawen Mitteleuropas, mit der polnischen Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, mit mittelalterlichen Musikinstrumenten auf polnischem Boden, Nikolaus von Krakau und der polnischen Renaissance-musik, mit dem Beginn der Allemande in Deutschland und Polen, der polnischen Herkunft der Polka, den polnisch-tschechischen Musikbeziehungen im 16. und 17. und den polnisch-russischen im 17. und 18. Jahrhundert, mit dem musikalischen Barock in Polen, Stanislaw Moniuszko und den Quellen seines Stils sowie mit Janáček und Polen.

Neben diesen wissenschaftlichen Veranstaltungen waren die polnischen Gastgeber erfolgreich bemüht, ihren Gästen einen Einblick in die polnische Musikkultur zu geben. Konzerte des *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense* mit alter und des Sinfonieorchesters der Nationalen Philharmonie mit moderner polnischer Musik, ein Abend mit Volkslied- und -tanzgruppen aus verschiedenen Regionen Polens, ein Konzert des Knabenchors der Posener Philharmonie und ein Chopinabend mit dem berühmten Anton Rubinstein sowie mehrere Opernaufführungen zur Auswahl überzeugten von dem durchweg bemerkenswerten musikalischen Niveau in Polen. Eine Fahrt zu Chopins Geburtsstätte in Zelazowa Wola, dem polnischen Nationalheiligtum, und Empfänge bei dem Stadtpräsidenten sowie beim Staatsrat rundeten das Veranstaltungsprogramm nach der gesellschaftlichen Seite hin ab.

Der gut organisierte Kongreß, für dessen Durchführung Zofia Lissa und den Assistenten und Studenten des Warschauer Instituts herzlicher Dank gebührt, ist für die polnische Musikwissenschaft ein glänzender Erfolg, für alle Teilnehmer aber ein eindrucksvolles Erlebnis gewesen. Ein Wunsch blieb leider unerfüllt: Außer dem Programmheft, das nur die Referenten nannte, in das aber die zahlreichen in letzter Minute bekanntgewordenen Änderungen (Wegfallen von einigen, Hinzukommen von anderen Referaten) nicht mehr eingetragen werden konnten, gab es bedauerlicherweise kein Teilnehmerverzeichnis, das auch die Namen derjenigen Besucher des Kongresses anführte, die nur als Beobachter gekommen waren. Ein vollständiges Teilnehmerverzeichnis hätte aber persönliche Begegnungen gewiß noch mehr gefördert.

Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte in Remscheid, 25. Juni 1960

VON HELMUT KIRCHMEYER, DÜSSELDORF

Remscheid ist der Typus der rheinischen Industriestadt, die ihre kulturellen Bedürfnisse erst nach 1920 entdeckte und heute mittels ausgesuchter Planungen das in wenigen Jahren schaffen möchte, was anderen Orts in Jahrhunderten langsam herangewachsen ist. Dabei sprechen die merkwürdigen Geschehnisse des Remscheider Opernlebens schon für sich: nach 1945 gab es in Remscheid ein Opernensemble, jedoch kein Opernhaus. Dann baute man sich ein Stadttheater, um anschließend kein Geld mehr für das Ensemble zu haben. Heute besitzt Remscheid ein großes Haus, aber keine Operntruppe mehr. Remscheid wird von auswärts bespielt.

Der verspätete Eintritt Remscheids in ein organisiertes Musikleben bedingte die mangelnde Berücksichtigung im großen Plan der Erforschung aller rheinischen Musikkultur. Die Lücke

sollte mit der Remscheider Tagung geschlossen werden. Für Remscheid selbst war die Arbeitsversammlung Grund genug, ein eigenes Symphoniekonzert mit Musik dem Rheinland verbundener Komponisten (Agostino Steffani, Ferdinand Hiller, Mendelssohn, Rudolf Petzold) und am Morgen einen Festakt ebenfalls mit dem Städtischen Orchester unter der Leitung von Siegfried Goslich (Uraufführung eines Bratschenkonzertes von Fritz Chr. Gerhard aus Wuppertal) zu veranstalten.

Der Ertrag der Tagung war wie immer vom Ort abhängig, an dem man sich befand. Die auch politisch interessanten Grenzlandprobleme, die man in Kalkar aufwerfen mußte, das Verhältnis von Arbeiterschaft, Industriekonzert und Kulturbetreuung, über das man in Duisburg diskutierte, fielen hier fort. Außer einem Gesangbuch aus dem Jahre 1697, das als im niederrheinischen Umkreis wahrscheinlich drittältestes lutherisches Liederbuch von dem Lennep (Lennep wurde von Remscheid eingemeindet; die Spannungen zwischen den beiden kulturell eigenständigen Ortschaften dauern heute noch an!) Pastor Vogt herausgegeben wurde und einige Bedeutung für sich beanspruchen darf, ist für den Historiker in Remscheid nicht viel zu holen. Das Gesangbuch stand denn auch im Mittelpunkt des besten Tagungsreferates (Ursula Bäck er), das im übrigen das bekannte Schlagwort von den „singenden und klingenden Bergen“ ausräumte. Ursprünglich — wie das Vorwort bezeugt — verstand Vogt darunter die mehrstimmige Jubilation der Landschaft zum Ruhme Gottes gemäß protestantisch-lutherischer Überzeugung; daraus wurde dann später eine säkularisierte Männerchorweisheit, als sängen und klängen die Berge von den vielen schönen Männerchören, die allerdings die besten überhaupt in dieser Gegend sind und dabei auch als die eigentlichen Remscheider Kulturträger angesprochen werden müssen. Mit dem „*Männerchorwesen im Raume Remscheid*“ beschäftigte sich denn auch Bert Voß, und zwar vom Stichdatum 27. November 1816 an, als sich die Singesellschaften in Reinshagen und Ehringhausen mit übrigens sehr strengen moralischen Satzungen konstituierten. Mit dem Chorwesen befaßte sich ferner Hans Schrader, der über die „*Remscheider Kantorei*“ sprach, eine 1945 gegründete Sängerguppe, die sich inzwischen überlokales Rufes erfreut, wobei jedoch in den sehr präzisen Vortrag einige allzu starke lokolpatriotische und prodomo-Zungenschläge hineingerieten. Über „*Orgeln und Glocken in Groß-Remscheid*“ berichtete Pfarrer Wolfgang Bunte. Kurzbiographien der Orgeln in Lennep, Lüttringhausen und Remscheid gaben den Blick bis zum Jahre 1658 frei, wo in Lennep bereits eine Orgel nachweisbar ist. Die heutige Orgel der dortigen Stadtkirche, eine Stiftung von 1890, klingt allerdings mehr nach einem schwerbeschädigten Leierkasten denn nach Orgel und bedarf dringend eines Ersatzes. Die älteste Glocke ist (wahrscheinlich) in Lüttringhausen nachweisbar und stammt aus dem Jahre 1312. Die erste Gußstahlglocke wurde aus Bochum importiert und 1853 in der Hastener Pauluskirche angebracht.

Am Morgen gab dann noch Felix Oberborbeck als Eröffnung der Jahresversammlung, die wie üblich von Karl Gustav Fellerer geleitet wurde, einen kurzen Überblick über die Geschehnisse des modernen Remscheider Musiklebens vornehmlich von 1925 an, dem Jahr, da er selbst nach Remscheid berufen wurde und ein einheitliches Kulturleben aufbaute. Oberborbeck gilt in der Tat als der Begründer eines eigenständigen Remscheider Musiklebens, dem er als Städtischer Musikdirektor vorstand.

Zur Tagung gehörte dann schließlich noch ein Besuch in der Remscheider Musischen Bildungsstätte, der einzigen Institution künstlerischer Art, die überlokales Ruf genießt.

Eröffnung einer deutschen musikwissenschaftlichen Arbeitsstätte in Rom

VON WALTER GERSTENBERG, TÜBINGEN

Am 14. November 1960 ist in Rom eine deutsche musikwissenschaftliche Arbeitsstätte eröffnet worden, die nicht nur eigene forschende Arbeit leisten, sondern auch als Stützpunkt für deutsche und ausländische Musikforscher dienen soll, die sich zu Forschungsarbeiten in Rom aufhalten. Ihre offizielle Bezeichnung lautet: „Musikgeschichtliche Abteilung bei dem Deutschen Historischen Institut“ („Istituto Storico Germanico, Sezione Storia della Musica“); Adresse: Rom, Corso Vittorio Emanuele 209.

Schon seit dem Jahre 1953 hatte sich die Gesellschaft für Musikforschung darum bemüht, wieder eine Forschungsstelle in Italien ins Leben zu rufen, nachdem die 1938 schon einmal errichtete in den Kriegswirren ein vorschnelles Ende gefunden hatte. Mühsame, Jahre hindurch fortgesetzte Verhandlungen haben zunächst nicht zu Ergebnissen geführt und schienen zum Scheitern verurteilt, bis der Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Professor Dr. W. Holtzmann, sich des Planes annahm, der Arbeitsstelle Gastrecht in seinem Institut anbot und den Wünschen der Gesellschaft seine tatkräftige Unterstützung bei den Bundesbehörden lieh. In allen Fragen der Organisation und des Haushaltes stand und steht neben ihm der Wissenschaftliche Oberrat des Instituts, Dr. W. Hagemann, der Abteilung hilfreich zur Seite. Mit so kraftvoller Hilfe und auf Grund der Vorarbeiten, die die Gesellschaft für Musikforschung geleistet hatte, konnte nunmehr die Abteilung eröffnet werden. Sie untersteht der Leitung durch Dr. P. Kast. Die Gesellschaft für Musikforschung schuldet dem Deutschen Historischen Institut aufrichtigen Dank dafür, daß die musikforschende Arbeit nunmehr wieder eine Heimat in Italien gefunden hat, und unterstreicht nachdrücklich den Wunsch, den Professor Holtzmann in seiner Eröffnungsrede aussprach, „daß die Symbiose von Historie und Musikforschung sich fruchtbar erweisen möge“.

Die Gesellschaft für Musikforschung wurde bei den Vorarbeiten und wird bei der wissenschaftlichen Leitung der Abteilung durch ihre „Ständige Kommission für Auslandsstudien“ vertreten, die unter der tatkräftigen und erfahrenen Leitung von Professor Dr. K. G. Fellerer entscheidende Impulse gegeben hat. Das Statut des Deutschen Historischen Instituts bestimmt, daß auch künftighin die Gesellschaft an den Angelegenheiten der Abteilung maßgebend beteiligt bleiben wird; sie wird darin weiterhin durch ihre Kommission vertreten werden. Sie hat der Abteilung für ihre eigene wissenschaftliche Arbeit die Rahmenaufgabe einer „Erforschung der deutsch-italienischen Musikbeziehungen, vornehmlich im Zeitalter des Barock“ gestellt.

Die Abteilung verfügt über eigene Räume und hat bisher eine Handbibliothek von z. Z. etwa 2000 Bänden aufstellen können. Dem Entgegenkommen des Direktors der Bibliotheca Hertziana, Professor Dr. Franz Graf Wolff-Metternich, und des Oberbibliothekars an der Hertziana, Dr. Ludwig Schudt, verdankt die Abteilung die Überlassung des aus der Gründung von 1938 noch erhaltenen Bücherbestandes als Dauerleihgabe. Weitere Anschaffungen erfolgen laufend mit dem Ziel, die Bibliothek der Abteilung zu einer leistungsfähigen Handbücherei für den Musikforscher auszubauen. Spenden an Büchern, wissenschaftlichen Musikausgaben, Zeitschriften, Sonderdrucken usw. an die Abteilung werden dankbar begrüßt werden. An die deutschen Musikverleger ergeht der Appell, zum Ausbau der Bibliothek durch Stiftungen beizutragen.

Der Zweck der Abteilung besteht, wie von dem Direktor des Historischen Instituts in seiner Eröffnungsrede und von dem Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung in einer kurzen Dankansprache betont wurde, sowohl in eigenen Forschungen, für die geeignete Publikationsformen noch zu finden sein werden, wie in weitestgehender Unterstützung der Forschungen anderer. Fachkollegen Deutschlands und des Auslandes, die in Rom arbeiten

wollen, werden gebeten, Kontakt mit Dr. P. Kast aufzunehmen. Die Abteilung wird es sich ferner angelegen sein lassen, im Laufe der Zeit eine Bibliographie der in schwer zugänglichen italienischen Provinz- und Lokalzeitschriften verstreuten Fachliteratur vorzulegen. Sie plant, in ihre Veröffentlichungen auch Musikausgaben aufzunehmen, und würde es sich zur Ehre anrechnen, auch Forschungsarbeiten nichtdeutscher Autoren, soweit sie die Rahmenaufgabe der deutsch-italienischen Musikbeziehungen betreffen, zu publizieren.

Zur Eröffnung der Abteilung hielt Professor Dr. F. Blume einen Vortrag über „*Begriff und Grenzen des Barock in der Musik*“. Die Feier wurde durch die Anwesenheit des Herrn Deutschen Botschafters beim Quirinal, Dr. Manfred Klaiber, und seiner Gattin, der Gattin des erkrankten deutschen Botschafters beim Heiligen Stuhl, Gräfin Strachwitz, sowie zahlreicher italienischer, deutscher und ausländischer Persönlichkeiten des musikalischen und kulturellen Lebens von Rom ausgezeichnet.

Zu Joseph Haydns „Einlage-Arien“

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

In Ergänzung zu dem Bericht über die Haydn-Konferenz 1959 in Budapest (vgl. *Mf.* XIII, 1960, S. 196—200) läßt sich nunmehr — dank liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Dénes Bartha (Budapest) — eine summarische Liste der bisher dem Bestimmungsort nach genau feststellbaren Haydn-Einlage-Arien geben. Zugleich werden einige Druckfehler und aus flüchtiger Information stammende Fehldaten berichtigt:

„*Quando la rosa*.“ Einlage in *La Metilde ritrovata* von Anfossi, 1779.

Arie mit unbekanntem Text (nur Orchesterstimmen sind erhalten) in *La Scuola de' Gelosi* von Salieri, 1780.

„*Dice benissimo*.“ In *La Scuola de' Gelosi* von Salieri, 1780.

„*Mora l'infido*.“ Einlageszene in *Il Convitato di pietra* von Righini, 1781.

Einlage-Arie mit unbekanntem Text (nur Orchesterstimmen sind erhalten) in *Il Cavaliere errante* von Traëtta, 1782.

„*Signor voi sapete*.“ In *Il matrimonio per inganno* von Anfossi, 1785 (nicht „1775“).

„*Dica pure*.“ In *Il Geloso in Cimento* von Anfossi, 1785.

„*Sono Alcina*.“ In *L'Isola d'Alcina* von Gazzaniga, 1786.

„*Ah tu non senti*.“ In *Ifigenia in Tauride* von Traëtta, 1786.

„*Un cor si tenero*.“ In *Il Disertore* von Bianchi, 1787.

„*Vada adagio signorina*.“ In *La Quakera spiritosa* von Guglielmi, 1787.

„*Chi vive amante*.“ In *Alessandro nell' Indie* von Bianchi, 1787.

„*Se tu mi sprezzi*.“ In *I finti* (nicht „finiti“). *Eredi* von Sarti, 1788.

„*Infelice sventurata*“ (nicht „venturata“). In *I due supposti Conti* von Cimarosa, 1789 (weder „1798“ noch „1784“).

„*Son due ore che giro*.“ Einlageszene in *La Circe* (Pasticcio), 1789.

„*Son pietosa son bonina*.“ In *La Circe*, 1789.

„*Levatevi presto*.“ Terzett in *La Circe*, 1789.

„*Da che penso a maritarmi*.“ In *L'Amor Artigiano* von Gaßmann, 1790.

Einlage-Arie mit unbekanntem Text (nur Orchesterstimmen sind erhalten) in *L'Amor Artigiano* von Gaßmann, 1790.

„*Il meglio carattere*.“ In *L'Impresario in angustie* von Cimarosa, 1790.

„*La moglie quando è buona*.“ In *Giannina e Bernardone* von Cimarosa, 1790; vorbereitet, aber nicht mehr aufgeführt.

Der Theaterbrand in Esterháza ereignete sich 1779 und nicht 1797.

Besprechungen

Biographie Nationale publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Tome Vingt-Neuvième. Supplément. Tome Premier. Bruxelles. Etablissements Emile Bruylant. 1957. XI + 440 + VIII S.

dass. Tome Trentième. Supplément. Tome II. Fascicule Ier. 224 S. 1958. — Fascicule 2. 191 + VIII + 22 S. 1959.

Die altberühmte belgische Nationalbiographie hat nunmehr die schon vor längerer Zeit geplanten und vorbereiteten Ergänzungen erhalten — es werden nicht die letzten bleiben. In zwei Bänden legt die Brüsseler Akademie eine ziemlich große Zahl von biographischen Artikeln vor, in denen nicht etwa nur eine Galerie der seit dem Abschluß der alten Nationalbiographie verstorbenen bedeutenden Belgier aufgestellt wird, sondern die auch neues Material zu älteren Biographien und z. T. erst heute mögliche Biographien aus älteren Epochen bringen.

Im ersten Ergänzungsband hat hauptsächlich Charles van den Borren mehrere Musikerbiographien veröffentlicht. Es handelt sich um den Brüsseler Geiger und Komponisten Emile Agniez (1859—1909), den Lütticher Komponisten und Schriftsteller Georges-Armand-Marie Antoine (1892—1918), den bekannten flämischen Komponisten Peter Benoit (1834—1901), dem van den Borren 1942 eine Monographie gewidmet hat, und den weltberühmten Geiger und Komponisten Charles-Auguste de Bériot (1802—1870). Die Artikel geben eine erschöpfende Auskunft über die einzelnen Personen und sind in der Darstellung vorbildlich, weder zu wortreich noch zu knapp. Die belgische Nationalbiographie ist offensichtlich in der beneidenswerten Lage, auf Lexikonstil, Abkürzungen und Siglen verzichten zu können. So kann van den Borren etwa 15 Seiten für Benoit und etwa 12 Seiten für Bériot füllen. Das kommt natürlich der eingehenden Schilderung wie dem flüssigen Stil sehr zugute. Albert van der Linden entwirft ein Bild des in Paris geborenen, aber fast 70 Jahre in Brügge wirkenden Komponisten Jules-Auguste-Guillaume Busschop (1810 bis 1896), und der inzwischen verstorbene Franziskaner Jérôme Goyens bringt wenigstens einen Hinweis auf den Franciscus de Brugis, von dem Giunta 1507 ein „Psalterium“ gedruckt hat, das offenbar nur aus

einem römischen Antiquariatskatalog bekannt ist.

Im zweiten Supplément häufen sich zunächst unter dem Buchstaben A zwölf biographische Artikel von Ch. van den Borren. So werden behandelt: Jean-Baptiste Accolay, Geiger und Komponist (1833—1900), Eva Dell'Acqua, Komponistin leichter Lieder und Opern (1856—1930), Louis-Ferdinand-Léopold Agniez — genannt Luigi Agnesi —, Komponist und Sänger (1833—1875), Isaac Albéniz, dieser wegen seiner Lehrjahre in Brüssel (1877—1879) und wegen der intensiven Pflege seiner Werke in der belgischen Hauptstadt (1905—1913), der französische Sänger holländischer Abstammung Henri Albers, wegen seiner glanzvollen Jahre am Théâtre de la Monnaie in Brüssel (1901 bis 1906), August Andelhof, Komponist und Dirigent (1862—1947), François-Théophile Anthoni, Flötist von übernationalem Rang (1850—1907), Léon-Emmanuel-Louis-Joseph d'Aoust, Bankdirektor, „administrateur“ der bekannten Concerts populaires de musique classique in Brüssel (1855—1902), Jean-Michel d'Archambeau, Komponist und Organist in Verviers (1823—1899), Jean-Désiré Artôt, Hornist und Konservatoriumslehrer in Brüssel (1803—1887) und seine Tochter Marguerite-Joséphine-Désirée Artôt de Padilla, die bekannte Opernsängerin (1835 bis 1907), Mutter der berühmten Lola Artôt de Padilla, sowie die Marquise Adrienne d'Assche et de Wemmel, Comtesse van der Noot, eine bedeutende Musikmäzenin (1875 bis 1844). Ernest Montellier schreibt drei Artikel: Henry-Mathieu Balthazar (Balthazar, Baltazar), Komponist und Klavier- (bzw. Harmonium-) bauer (1844—1915), Nicolas-Joseph Bosret, Komponist wallonischer Chansons (1799—1875), und Charles Poignard, Glockenspieler von Bedeutung (1662—1712/1713). Den Lütticher Meister Pierre Lamalle (vermutlich 1648—1722) behandelt José Quintin in einem aufschlußreichen Artikel.

Der Druck der Bände ist vorzüglich. Die bibliographischen Angaben, die die einzelnen Artikel abschließen, sind in einer sehr gut leserlichen Nonpareille-Type gedruckt. Von eingehenden Werkkatalogen bei den Komponisten hat man Abstand genommen, sicherlich, weil die angegebene Literatur dem interessierten Leser den Weg zu solchen Verzeichnissen weist; das Werk ist ja keine musikhistorische Biographie.

Man kann das glückliche Belgien nur beneiden, weil es in der Lage ist, allen verdienten oder überhaupt bemerkenswerten Kindern des Landes aus ferner und nächster Vergangenheit in seiner Nationalbiographie ein Denkmal zu setzen und damit zugleich den Forschern der Gegenwart wie der Zukunft das wichtigste biographische Material zu bieten. Für die Musikwissenschaft ist das Ergebnis durchaus interessant und begrüßenswert.

Hans Albrecht †, Kiel

Mittellateinisches Wörterbuch, herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin in Gemeinschaft mit den Akademien der Wissenschaften zu Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Mainz und Wien und der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1959.

Die Herausgabe eines mittellateinischen Wörterbuches bildet seit langem eine der wichtigsten und vordringlichsten Aufgaben der Mediävistik. Das von dem französischen Historiker Charles Dufresne du Cange (1610—1688) 1678 in einer dreibändigen Ausgabe veröffentlichte und 1883—1887 in einer zehnbändigen Neuauflage erschienene *Glossarium mediae et infimae latinitatis* gilt zwar für den Mediävisten immer noch als ein nützliches und oft unentbehrliches Nachschlagewerk. Nachdem aber in den letzten Jahrzehnten, namentlich in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg, eine Fülle von Quellen aus allen Gebieten des mittelalterlichen Kultur- und Geisteslebens neu erschlossen worden ist und damit zugleich zahlreiche bisher nicht bekannte mittellateinische Wörter und Wortzusammensetzungen in Erscheinung getreten sind, stellt sich zwangsläufig die Aufgabe der lexikographischen Neuerfassung der mittellateinischen Sprache.

Das mittellateinische Wörterbuch verdankt seine Begründung dem verdienstvollen Berliner Althilologen Johannes Stroux (1886—1954), der, indem er 1939 eine Arbeitsstelle in München (Leitung: Dr. Otto Prinz) und 1950 eine Arbeitsstelle in Berlin (Leitung: Dr. Johannes Schneider) errichtete, die ersten Vorbereitungen zu diesem wissenschaftlichen Großunternehmen traf und der bis zu seinem Tode Vorsitzender der Editionskommission war. Seit 1954 führt der Münchener Mittellatinist Paul Lehmann den Vorsitz der Kommission, während die Re-

daktion des Lexikons in den Händen von Otto Prinz liegt. Das Wörterbuch, das sich der Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft erfreut, erscheint in Lieferungen zu je fünf Bogen; bisher liegen drei Lieferungen vor, eine nicht numerierte Vorauslieferung, welche die für das Gesamtwerk gültigen Abkürzungsverzeichnisse sowie das Quellenverzeichnis enthält (94 Seiten, 1959) sowie die beiden ersten Lieferungen des ersten Bandes (erste Lieferung = a-accumen, VIII Seiten und 160 Spalten, 1959, zweite Lieferung = addebeo—aer, 160 Spalten, 1960).

In der Vorauslieferung folgt nach einer Übersicht über die allgemeinen und grammatischen Abkürzungen (z. B. a. = annus, acc. = accusativus, S. 5—6) sowie über die Abkürzungen der häufiger zitierten Werke (z. B. AnalHymn. = *Analecta Hymnica*, ArchGeschMed. = *Archiv für Geschichte der Medizin*, S. 7—10) das eigentliche Quellenverzeichnis (S. 11—94). Es ist alphabetisch nach Autorennamen geordnet und auf vier Spalten aufgeteilt. Die erste Spalte enthält Angaben über die Lebensdaten des jeweiligen Autors beziehungsweise über die Entstehungszeit der betreffenden Quelle, die zweite die abgekürzten Autorennamen und Werktitel, wie sie später aus Gründen der Raumersparnis im Wörterbuch verwendet werden, die dritte die vollständigen Autorennamen und Werktitel, die vierte endlich Hinweise auf die Neuausgabe der Quelle. Das Quellenverzeichnis umfaßt über 400 Autorennamen sowie über 1750 Titel von Einzel- oder Sammelwerken.

Das auf S. III—VIII der ersten Lieferung enthaltene Vorwort gibt Auskunft über Ziel und Zweck, Aufgabe und Abgrenzung des Lexikons. Wie im Vorwort dargelegt ist, soll das mittellateinische Wörterbuch einen Einblick in das Mittellatein als Sprache und als Spiegelbild des mittelalterlichen Kultur- und Geisteslebens gewähren. Als Quellen sind Texte und Dokumente aus allen nur erdenklichen Bereichen des mittelalterlichen Schrifttums herangezogen worden. Seine besondere Note aber erhält das mittellateinische Wörterbuch vor allem dadurch, daß es zahlreiche neu veröffentlichte Quellschriften aus dem Gebiet der Medizin, Botanik, Zoologie, Alchimie, Mathematik und Musik einbezieht. Das Lexikon ist vorzugsweise auf die aus dem deutschen Sprachraum (Deutschland, Österreich, Schweiz) stam-

menden Quellen beschränkt und auf den Zeitraum vom Ende des 5. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts begrenzt. Es beruht auf breitester Materialbasis; der Erfassung des mittellateinischen Wortschatzes und seiner literarischen Belegstellen dienen über eine Million Materialzettel.

Für den Musikhistoriker ist das mittellateinische Wörterbuch insofern von höchstem Interesse, als in ihm die im Mittelalter gebräuchlichen Musiktermini Aufnahme finden und ihr Bedeutungsinhalt in einem mehr oder weniger umfangreichen Kommentar erläutert wird. Die bisher vorliegenden beiden Lieferungen erlauben zwar noch kein Urteil über die Vollständigkeit oder Lückenhaftigkeit in der alphabetischen Reihenfolge der herangezogenen musikalischen Termini, da erst einige wenige aufgeführt sind. Zu ihnen gehören *accentus* = Betonung einer Silbe, eines Wortes oder eines Satzes, *actor* = *luser* = Spieler eines Musikinstrumentes, *acuitas* = *acumen* = hohe Tonlage (dazu das *Verbum acuere* und das Adjektiv *acutus*) sowie *aequisonantia* = Gleichbeziehungweise Oktavklang (dazu das *Verbum aequisonare* und das Adjektiv *aequisonus*).

Eine eingehende Durchsicht des Quellenverzeichnisses läßt erkennen, daß eine sehr beachtliche Anzahl mittelalterlicher Musiktraktate zur Auswertung gelangt ist. Von den mittelalterlichen Musiktheoretikern sind im Quellenverzeichnis vertreten Alcuinus, Aribo Scholasticus, Aristoteles quidam (= Lambertus), Aurelianus von Réomé, Beda Venerabilis, Berno von Reichenau, Eberhard von Freising, Elias Salomo, Franco von Köln, Frutolf von Bamberg, Guido von Arezzo, Hermann von Reichenau, Hieronymus von Mähren, Hucbald von St. Amand, Johannes Aegidius de Zamora, Johannes von Affligem (= Cotto), Odo, Regino von Prüm, Remigius von Auxerre, Rudolf von St. Trond, Theogerus von Metz und Wilhelm von Hirsau sowie mehrere Anonymi, vor allem diejenigen, deren Musikabhandlungen bei Gerbert, *Scriptores* = GS, Band I und bei Coussemaker, *Scriptores* = CS, Band I abgedruckt sind. Demgegenüber haben folgende Musikschriftsteller im Quellenverzeichnis keine Aufnahme gefunden: Adelboldus von Utrecht (*Ars musica*, GS I, 303–312), Amerus Anglicus (*Practica artis musicae*, ed. J. Kromolicki, Berlin 1909), Bernelinus (*Cita et vera divisio monochordi*, GS I, 312–330), Gerlandus (*Fragmenta de*

musica, GS II, 277–278), Johannes Ballox (*Abbreviatio musicae Magistri Franconis*, CS I, 292–296), Johannes de Grocheo (*Tractatus de musica*, ed. E. Rohloff, Leipzig 1943), Walter Odington (*De speculatione musicae*, CS I, 182–250), Otter von Regensburg (*Mensura quadripartitae figurae*, GS I, 348), Petrus de Cruce (*Tractatus de tonis*, CS I, 282–292) und Petrus Picardus (*Musica mensurabilis*, CS I, 136–139). Desgleichen sind verschiedene Anonymi unberücksichtigt geblieben, unter ihnen Anonymus Ficker (*De organo*, ed. R. Ficker, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 27, 1932, 65–74), Anonymus Handschin (*De organo*, ed. J. Handschin, Festschrift für G. Adler, Wien 1930, 50–57), Anonymus 1 Mettenleiter (*De musica et tonis*, ed. D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, 13–22), Anonymus 2 Mettenleiter (*Regulae de musica*, ebenda 60–70), Anonymus 3 Mettenleiter (*Ars musica*, ebenda 70–78) und Anonymus Vivell (*Commentarius in Micrologum Guidonis*, ed. C. Vivell, Wien 1917). Mit Recht wird im Vorwort auf die Unmöglichkeit hingewiesen, selbst in einem in seiner räumlichen und zeitlichen Abgrenzung relativ gut überschaubaren Werk wie in dem vorliegenden die Quellen einer jeden Disziplin vollständig und lückenlos zu erfassen. Gleichwohl wäre eine Auswertung der für die Musikterminologie des Mittelalters sehr bedeutsamen Traktate von Johannes de Grocheo und Walter Odington wünschenswert gewesen, um so mehr, als diese Schriften von der Mehrstimmigkeit handeln, deren Anfänge in das 12./13. Jahrhundert fallen und deren Begriffsapparat, der zeitlichen Abgrenzung des Wörterbuchs entsprechend, in größtmöglicher Vollständigkeit einbezogen werden muß. Der Einwand, durch die Aufnahme der Traktate von Johannes de Grocheo und Walter Odington werde die räumliche Abgrenzung des Lexikons überschritten, ließe sich leicht mit dem Hinweis auf den italienischen Theoretiker Guido von Arezzo und auf den spanischen Theoretiker Johannes Aegidius de Zamora entkräften, die, wie oben dargelegt, beide im Wörterbuch vertreten sind.

In das Quellenverzeichnis haben sich wesentlich einige Angaben eingeschlichen, die dem gegenwärtigen Stand der musikwissenschaftlichen Forschung nicht ganz entsprechen. So wird Johannes de Garlandia als Autor von vier Musiktraktaten genannt

und, wie aus den mitgeteilten Lebensdaten (1195–1272) geschlossen werden kann, mit einem englischen Grammatiker und Dichter gleichen Namens identifiziert, eine Vermutung, die nach den gründlichen Forschungen von A. F. Gatiens-Arnoult (*Jean de Garlande, docteur-régent de grammaire à l'université de Toulouse de 1229–1232, Revue de Toulouse 1866, 117 ff.*) und E. Habel (*Johannes de Garlandia, ein Schulmann des 13. Jahrhunderts*, Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte 19, 1909, 1 ff. und 118 ff.) jedes Nachweises entbehrt. Die Musikgeschichte unterscheidet zwei Theoretiker namens Johannes de Garlandia, von denen der ältere um 1240, der jüngere um 1300 geschrieben hat; jener gilt als Autor der Traktate *De musica mensurabili positio* (CS I, 97–117) und *De musica mensurabili* (CS I, 175–182), dieser als Autor der Traktate *Introductio musicae* (CS I, 157–175) und *Optima introductio in contrapunctum* (CS III, 12–13). Desgleichen finden sich unter dem Namen Guidos von Arezzo die Traktate *De modorum formulis et cantuum qualitibus* (CS II, 78–115) und *De sex vocum motibus* (CS II, 115–116) verzeichnet ohne jeden Hinweis darauf, daß diese Traktate unecht sind; dagegen werden andere unechte Traktate als solche deutlich gekennzeichnet und unter Pseudo-Guido, Pseudo-Hucbald oder Pseudo-Odo geführt. Ungeachtet dieser kleinen Unvollkommenheiten verspricht das mittellateinische Wörterbuch für den Musikwissenschaftler ein brauchbares und gut orientierendes Nachschlagewerk zu werden. Was den Fortschritt der Arbeiten am Lexikon betrifft, so wird es sich als ein fühlbarer Mangel bemerkbar machen, daß in der Musikwissenschaft kaum nennenswerte Vorarbeiten terminologischer Art bestehen, auf die sich das Wörterbuch stützen kann. Heinrich Hüschen, Köln

The Music Index. (Vol. 9. 10.) 1957. 1958. Annual Cumulation. Detroit 1, Mich.: Information Service (1959). 705, 577 S.

Diese monatlich erscheinende Bibliographie liegt in zwei neuen kumulierenden Jahrbänden vor. Es darf auf die Besprechung eines früheren Bandes (für 1954, erschienen 1956) in dieser Zeitschrift (X, 1957, 442) verwiesen werden. Nimmt man den vorletzten Jahrgang (8 für 1956) zur Hand, so fällt gleich auf, wie stark die beiden nächsten Bände inzwischen angewachsen sind.

Das beruht nur zum Teil darauf, daß sich die Zahl der ausgeschöpften Periodika um 8 bzw. 9 vermehrt hat, wobei man allerdings immer noch das seit 1957 in der Nachfolge des einstigen Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters erscheinende „Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft“ vermißt. Entscheidend ist vielmehr die mit Band 9 einsetzende Neuerung, daß in das hergebrachte Gefüge des „Dictionary Catalogue“ mit der Fülle seiner Schlagworte nun auch wichtige Bücher und größere Aufsätze nach dem Alphabet ihrer Verfasser eingereiht worden sind, die man bisher nur unter dem jeweiligen Schlagwort, die Bücher insbesondere dann noch unter dem Schlagwort „Book Reviews“ mit den ihnen gewidmeten Rezensionen finden konnte. Das ergibt natürlich für die neuen Bände eine beträchtliche Raumerweiterung. Von unschätzbarem Wert bleibt auch weiterhin, was dieses Schlagwort „Book Reviews“ vereinigt, nachdem die einst so nützliche „Bibliographie der Rezensionen“, die Abteilung C von Dietrichs „Internationaler Bibliographie der Zeitschriftenliteratur“ seit 1942 erloschen ist. So stellt der Music Index mit diesem Kernstück seiner Rezensionenbibliographie für unser Fach etwas Einmaliges und höchst Willkommenes dar. Dem vermehrten äußeren Umfang der beiden neuen Jahrgänge entspricht in der schlagwortmäßigen Behandlung der Titelmassen in vielen Fällen eine methodische Verfeinerung, die es auch dem deutschen Benutzer erleichtern wird, sich in der ihm vielleicht weniger geläufigen Anlage eines „Dictionary Catalogue“ zurechtzufinden. Willi Kahl, Köln

Catalogue of printed books in the British Museum. Accessions. Ser. 3d, P. 291 B: Books in the Hirsch Library. With Supplementary List of music. London: The Trustees of the British Museum 1959. 542 S.

Der für den Nachweis älterer musiktheoretischer Drucke und Erstausgaben immer noch unvergleichlich wertvolle vierbändige Katalog der Sammlung Paul Hirsch hat mit vorliegendem, glänzend ausgestatteten Band eine wesentliche Erweiterung erfahren. Es handelt sich um die Musikbücher dieser Sammlung, von denen gegen ein Drittel bereits in den bisherigen vier Bänden des Hauptkatalogs erfaßt war. Nun liegen über 11 500 Titel vor, Inkunabeln, musiktheoretische Werke aus allen Zeiten, ferner bibliographische, musikgeschichtliche, biographische, ästhetische, Flugschriften des 19. Jahr-

hunderts, Opernlibretti und Musikalienkataloge. Zwei Supplemente („Pre-1800“ und „Post-1800“) weisen in Büchern vorkommende Notenbeispiele, Notenanhänge u. ä. nach, worunter auch viele Thematische Kataloge eingereiht sind und schließlich Musikalien, die Hirsch noch kurz vor seinem Tod im November 1951 für seine Sammlung erworben hatte. Schon vier Jahre zuvor war die Sammlung dem Londoner Britischen Museum übereignet worden. Dessen Verwaltung übernahm dann kurz vor Hirschs Tod die Katalogisierung der Musikalienbestände in Form einer besonderen Akzessionsliste, der sich der vorliegende Band „*Books in the Hirsch Library*“ organisch anschließt.

Bis zu welchem Grade seine Titelaufnahmen die letzten Ansprüche der Katalogbenutzer zu erfüllen wissen, mag ein beliebiges Beispiel zeigen: Die Berliner Dissertation (1909) von Max Flueler „*Die Norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs d. Gr. und besonders der Werke Ph. E. Bachs*“ ist nicht auf dem Titelblatt, nur im Vorwort als Teildruck gekennzeichnet und zwar ohne nähere Inhaltsangabe, so daß sie in der Ph. E. Bach-Literatur, auch bei E. F. Schmid (MGG I, 941) häufig irreführend auftaucht. Daß sich der Teildruck nur auf die Brüder Graun bezieht, also Ph. E. Bach gar nicht berücksichtigt, ist aus der englischen Titelaufnahme eindeutig zu erkennen. An manche Eigenheiten der englischen Katalogisierungspraxis wird sich der deutsche Benutzer gewöhnen müssen, wenn er etwa Cochlaeus unter seinem ursprünglichen Namen Dobneck findet (seltenerweise ohne Verweisung von Cochlaeus). Fortlaufend wird er aber auch die Vorteile zu schätzen wissen, die der bei uns noch immer weithin verpönte Gebrauch des sogenannten „Korporativen Verfassers“ nach den angelsächsischen Katalogregeln zu bieten hat. Zwei kleine Versehen fielen dem Referenten auf: Der Verfasser der Schrift über die Niederrheinischen Musikfeste (S. 195) heißt Hauchecorne. S. 272 muß es Löhlein statt Lohlein heißen. Willi Kahl, Köln

Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti. (Direttore: Claudio Sartori. Redattori: Fausto Broussard [u. a.]). (Milano): Ricordi (1959). XII, 1155 S.

Übersichtliche Wissens-Zusammenfassungen gehören im abendländischen Kulturbereich seit der griechischen Antike zum stetig wiederkehrenden Bedürfnis der gebildeten Welt, doch hat erst das Zeitalter der Aufklärung

dem geistigen Europa drei monumentale Enzyklopädien geschenkt, die bis zum heutigen Tag unverändert von unschätzbarem Wert als Hilfsmittel für die Forschung geblieben sind: Ephraim Chambers' *Cyclopaedia, or universal dictionary of arts and sciences* (1728), das Zedlersche *Große Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* (1732–1754) und Diderot-d'Alemberts *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751 bis 1777). Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade jene Nationen, in denen der enzyklopädische Gedanke im modernen Sinne schon verhältnismäßig früh so reife Früchte getragen hat, und auf eine lange Tradition zurückblicken kann, auch in der Produktion enzyklopädischer Musiklexika weitaus an der Spitze stehen. So verzeichnet James B. Coovers verdienstliche *Music lexicography* (Denver 1958) unter dem Stichwort „*Encyclopedias*“ nicht weniger als 38 englische, 26 deutsche und 19 französische, zum Teil mehrfach aufgelegte einschlägige Werke. Im Vergleich dazu ist der italienische Beitrag zur enzyklopädischen Musiklexikographie bescheiden: 1891 erschien bei Ricordi in Mailand ein 1902 neu aufgelegter *Piccolo lessico del musicista, ossia dizionario dei termini tecnici della musica, di biografie di musicisti celebri, delle diverse forme e di composizione* von Amintore Galli (1845 bis 1919), 1926 brachten Andrea Della Corte und Guido Maria Gatti bei Paravia in Turin ihren *Dizionario di musica* heraus, der bis 1956 fünf Auflagen erlebte und 1950, um einen Anhang über „*Música y músicos de América*“ von Néstor R. Ortiz Oderigo vermehrt, als *Diccionario di música* durch Ricordi Americana in Buenos Aires auch den lateinamerikanischen Ländern zugänglich gemacht wurde, und 1954 veröffentlichte Alfredo Bonaccorsi in Mailand seinen *Nuovo dizionario musicale Curci*. Daß bei dieser Sachlage das Erscheinen eines weiteren und erheblich umfangreicheren enzyklopädischen Musiklexikons in italienischer Sprache besonderes Interesse verdient, ist ebenso verständlich, wie etwa die Tatsache, daß die angesehene Mailänder Wochenschrift *Oggi* das Werk geradezu als italienischen „Riemann“ apostrophierte. Daß hier unter der sachkundigen Leitung von Claudio Sartori — anscheinend unter Benutzung der für die von der Casa Ricordi wesentlich geräumiger geplanten *Enciclopedia Musicale Italiana* bereits geleisteten Vorarbeiten —

ein Nachschlagewerk von hohem Rang entstanden ist, muß uneingeschränkt anerkannt werden, wenschon der Vergleich mit einem seit nunmehr achtzig Jahren besteingeführten und zwölfmal aufgelegten Lexikon neben der Empfehlung zugleich eine nicht unerhebliche Belastung bedeutet.

Musterhaft an dem neuen italienischen Werk ist jedenfalls, abgesehen von der typographischen Ausstattung, die Gesamtanlage des Buches, angefangen von der *Avvertenza*, die unter wohlthuender Wortkargheit alles sagt, was der Benützer wissen muß, über das Verzeichnis der *Abbreviazioni*, die in dankenswerter Weise weitgehend den international üblichen entsprechen bis zum letzten Artikel des stattlichen Bandes; vorbildlich auch vor allem die Knappheit und Prägnanz des sprachlichen Ausdrucks, die besonders bei den Sachartikeln angenehm auffallen.

Wo die Schwerpunkte des Lexikons liegen, ist leicht zu erkennen: In den außerordentlich zahlreichen topographischen Artikeln, die sich nie auf bloße Literaturangaben beschränken (so Riemann—Einstein ^{11/1929}), sondern immer in Form von kleinen bis kleinsten lokalgeschichtlichen Monographien gestaltet sind. Unter den vielen Stichworten dieser Art, die man in den gängigen lexikalischen Nachschlagewerken bisher vergeblich suchte, seien etwa genannt Annam, Assyrien, Belgrad, Bolivien, Budapest, Bukarest, Cagliari, Chile, Columbien, Dänemark, Kuba, Mexico (weder in MGG noch in Riemann—Einstein ^{11/1929}), oder Argentinien, Babylon, Belluno, Boston, Brasilien (nicht in MGG) bzw. Belgien, Burgund, Bulgarien, England, Frankreich, Indien, Indonesien, Irland, Island, Israel, Italien und Jugoslawien (nicht in Riemann—Einstein ^{11/1929}). Weiter haben die Bearbeiter sichtlich besonderes Gewicht auf biographische Artikel über Personen der Gegenwart und Letztvergangenheit gelegt. Daß diese gegenwartsnahe Orientierung allerdings auf Kosten zahlreicher, selbst italienischer Namen früherer Jahrhunderte geht — von deutschen etwa gar nicht zu reden —, ist dabei freilich ebensowenig zu übersehen, wie die auffallend starke Nord- und Südamerika-Orientierung bei der Auswahl des eben umrissten Personenkreises, die sich zweifellos einerseits aus der weitgehenden Amerikanisierung unseres südlichen Nachbarvolkes, andererseits aus Gründen des (stark lateinamerikanisch orientierten) Verlagsinteresses erklärt. In diesem Punkt ist der „Rie-

mann“, vor allem die von Wilibald Gurlitt besorgte 12. Auflage international wesentlich ausgeglichener. Auffallen muß — gerade bei einer so starken Gegenwartsorientierung — die relativ große Lückenhaftigkeit der biographischen Daten, selbst bei italienischen Namen. So sind etwa allein auf den ersten 50 Seiten bei folgenden nach 1870 verstorbenen bzw. heute noch lebenden Personen die Geburts- oder Todesdaten in irgendeinem Punkt unvollständig: Salvatore Agnelli, Nino Alberti, Augusta Albertini Baucardè, Diran Alexanian, Paul Hastings Allen, Oneyda Alvarenga, Antonietta Anastasi Pozzoni, Pietro Anelli, Gualtiero Anelli, Pietro Anelli d. J., Fernand Anseau, George Antheil, Louis Applebaum und Gina de Araujo. Mit dieser Feststellung sind freilich zwei Probleme berührt, die über diesen Dizionario hinaus die Musiklexikographie im allgemeinen berühren und belasten — die mangelhafte Mitarbeit der Zeitgenossen selbst, von denen eigentlich Interesse an der Richtigkeit ihrer vielfach ersten „Biographie“ zu erwarten wäre, und die absichtliche Verschleierung des wahren Alters, wie sie bei den Gesangsgrößen beiderlei Geschlechts recht einhellig geübt wird, gerade so, als ob die Umwelt dadurch wirklich auf die Dauer getäuscht werden könnte. Daß über das eben Gesagte in einem so umfangreichen und unverkennbar durchaus selbständig gearbeiteten Nachschlagewerk Fehler vorkommen können, wird man dem Hrsg. und dem Kollegium der *redattori* und *revisori* gerne zubilligen. Die nachfolgenden Hinweise mögen daher lediglich als im Interesse des Werkes selbst erfolgt betrachtet werden, auf daß spätere Auflagen noch vollkommener gelingen mögen. So ist z. B. eine Wiener Aufführung der *Jone* von Antonio Maria Abbadini (S. 1) nicht nachzuweisen (F. Hadamowsky, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof*, Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1951/52, Wien 1955, S. 69 ff.); Guido Adlers Buch heißt richtig *Methode der Musikgeschichte* (S. 11) und der im Artikel Albrechtsberger (S. 21) genannte Schüler dieses Meisters nannte sich Fuss (nicht Fass). Das genaue Sterbedatum von Domenico Allegri (S. 26) hat schon Alberto Cametti (*La scuola dei „pueri cantus“ di S. Luigi dei Francesi in Roma*, *Rivista musicale italiana*, vol. 22, Torino 1915, S. 615) mit 4. September 1629 ermittelt. Paul Hastings Allen (S. 27) verstarb am 28. September 1952 (Riemann Musik-

lexikon, 12. Aufl. Mainz 1959, S. 26) und der nach eigener Angabe in Rom geborene Lorenzo Baini (S. 91) verschied am 1. November 1814 in Rieti (A. Sacchetti-Sasseti, *La cappella musicale del duomo di Rieti*, Note d'archivio per la storia musicale, an. 17, Roma 1940, S. 157 f.); auch das Todesdatum von Maxim Sosonovič Beresovski (S. 140) ist mit 22. März a. st. (2. April n. st.) 1777 genau bekannt (R.-A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle*, T. 2, Genève 1951, S. 198). Das am 20. Dezember 1958 in Genf erfolgte Ableben von Constantin Brailoiu (S. 208) wäre einem Nekrolog von Walter Wiora in dieser Zeitschrift (Jg. 12, 1959, S. 131) zu entnehmen gewesen. Einiger Ergänzung und Berichtigung bedürfen auch die Angaben über die im Artikel Bruhns (S. 208) genannten Personen: Paul Bruhns war nicht „organista a Schwabstedt verso il 1665“, sondern fürstlich-holsteinischer Lautenist (1633–1639) und Stadtmusiker in Lübeck und starb bereits am 17. Januar 1655; Peter Bruhns kam am 20. November 1641 zur Welt und starb am 23. April 1698; Georg und Nicolaus Bruhns waren nicht „figli“, sondern Enkel des Paul Bruhns (H. Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Kassel 1958, S. 8 ff.). Giovanni Brunetti stand schon 1621 im Dienst des Erzbischofs von Urbino (S. 211), wie der gründlichen Arbeit von Bramante Ligi über *La cappella musicale del duomo d'Urbino* (Note d'archivio per la storia musicale, an. 2, Roma 1925, S. 100) zu entnehmen ist. Der auf S. 257 behandelte Mosco Carner nannte sich die ersten Lebensjahrzehnte hindurch noch mit seinem bürgerlichen Namen Mosco Cohen. Eine Arbeit von Enrico Celani mit dem Titel „*Musica e musicisti a Roma dal 1550 al 1650*“ (S. 279), die auch Riemann-Einstein (^{11/1929}, Artikel Rom) anführt, gibt es leider nicht; der behandelte Zeitraum reicht vielmehr „dal 1750 al 1850“. Die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* sind keineswegs 1951 eingegangen (S. 386); zur Zeit des Erscheinens dieses Lexikons lagen 93 (nicht 87) Bände dieser Reihe vor. Zu berichtigen ist ferner das Geburtsdatum von Anton Diabelli (S. 390) in 5. (statt 6.) September 1781 (L. Kantner, *Anton Diabelli*, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 98, Salzburg 1958, S. 53), und das Anstellungsjahr von Stefano Fab(b)ri (S. 444) als Kapellmeister an S. Luigi dei Francesi in Rom in 1644 (statt 1643; vgl. R.

Casimiri, *Romano Micheli e la cappella sistina del suo tempo*, Note d'archivio per la storia musicale, an. 3, Roma 1926, S. 39). Wer dem Verweis von Giovanni Battista Fontana (S. 480) auf Caserio Gussaga folgt, wird enttäuscht, da des Ersteren in diesem Artikel keine Erwähnung geschieht. Wie überall, so wird auch hier (S. 563) die schon über sechzig Jahre lang bekannte Tatsache übersehen, daß Lodovico Grossi da Viadana nicht 1645, sondern schon am 2. Mai 1627 verstarb (F. X. Haberl, *Ludovico Viadana*, Musica sacra, Jg. 30, Regensburg 1897, S. 267 f.). Zu Carl Hoeckh (S. 599) sei bemerkt, daß er nicht „dal' 59 m. o di capella“ in Zerbst war, sondern bis zu seinem Tod Konzertmeister dortselbst verblieb (H. Wessely-Kropik in MGG VI, 1957, Sp. 507). Als Geburtsdatum von Leopold Hofmann (so die authentische Schreibweise; S. 600) hat Hermine Prohászka (*Leopold Hofmann als Messenkomponist*, Diss. Wien 1957, S. 12) den 14. August 1738 ermittelt. Wilhelm Kienzls Geburtsort Waizenkirchen wird man in *Stiria* vergeblich suchen (S. 645), in *Austria superiore* dagegen zuverlässig finden. Das richtige Geburtsdatum von Leopold Anton Koželuch (S. 650) hat vor einigen Jahren Bohumír Stědroň (*Kdy se narodil Leopold Koželuch?*, Hudební rozhledi, roč. 9, Praha 1956, S. 164) mit 26. Juni 1747 festgestellt. Weiters: Robert Lach (S. 657) starb am 11. September 1958, Carlo Mannelli war weder ein Sohn von Francesco Manelli noch Violinist im Dienste des Hofes zu Parma (S. 708), Paul Peuerl (S. 841) lebte nicht in *Stiria* (= Steiermark) sondern in Steyr, Henry Purcell (S. 873) „prendeua a modello“ für seine *Sonatas of three parts* vor allem die Triosonaten von Lelio Colista (nicht die von Bassani und dem älteren Vitali), wie eine S. 874 zwar zitierte, doch anscheinend nicht benützte Untersuchung von H. Wessely-Kropik (*Henry Purcell als Instrumentalkomponist*, Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 22, Wien 1955, S. 85 ff.) lehrt, usw. usw. Othmar Wessely, Wien

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 4. Bd. 1958/59. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Johannes-Stauda-Verlag Kassel 1959. 286 S.
In bewährter Aufmachung und Anordnung, indessen gehaltvoller noch als sein Vorgänger, präsentiert sich der vierte Band des Jahrbuchs. Ausführungen über Bedeutung

und Wichtigkeit dieser Publikation, der man nur weite Verbreitung und vor allem reichliche Subventionen wünschen kann, erübrigen sich nunmehr. Im folgenden einige Marginalien:

Der Brauch, „Hauptbeiträgen“, „Kleinen Beiträgen“ und dem Literaturbericht annähernd gleichen Raum zu gewähren, sollte auch künftig beibehalten werden; diese Dreiteilung erscheint glücklich. — Von eminenter Bedeutung ist Adolf Boës' Bericht über die „Ordnung der gesungenen Wittembergischen Kirchen“ von 1543/44. Kaum begreiflich, wie lange der Forschung dieses wertvolle Dokument vorenthalten worden ist! — Wilfried Brennecke entwirft ein lebendiges Bild von der Entstehung des Hohenlohischen Gesangbuchs von 1629 und von dessen Repertoire. — Von Aktualität ist Frieder Schulz' Studie über „Die Offene Schuld als Rüstgebet der Gemeinde“. Das historische Material wird hier freilich keineswegs ausgeschöpft, was schon ein Vergleich mit dem umfangreichen, Schulz aber offenbar unbekanntem Aufsatz von Körner, „Zur Geschichte der offenen Schuld“ (Siona 44 [1919]), zeigt.

Bernhard Klaus schreibt über „Das liturgische Psalmengesangbuch im Spannungsbereich der kritischen Exegese und der kirchlichen Interpretation“. Geht es hier auch um eine Frage, die letztlich wohl nur von der Theologie beantwortet werden kann, so sollte doch die Liturgik über ihr nicht ruhig werden. Letztlich betrifft das Problem christologischer Auslegung alttestamentlicher Texte jede Kirchenmusik, die sich als Verkündigung versteht. — Uwe Martins „Bemerkungen zum deutschen geistlichen Madrigal im 16. Jahrhundert“ weiß man nicht recht zu deuten. — Ursula Aarburg hätte in ihren „Kritischen Bemerkungen zur mittelalterlichen Liedforschung“ wissenschaftlichem Brauch gemäß die betroffenen Forscher bei Namen nennen sollen; dem Tenor ihrer Überlegungen ist zuzustimmen. — Günther Schmidts Literaturbericht „Über den Fauxbourdon“ könnte man hier missen: die Stärke des Jahrbuchs liegt gerade in der Geschlossenheit seines Arbeitsfeldes, in welches die ohnehin einer schöpferischen Pause bedürftige Diskussion über den Fauxbourdon sicherlich nicht gehört. — Sehr zu begrüßen sind hingegen Literaturberichte wie der von Walter Blankenburg über „Neue Forschungen über Philipp Nicolai“: Wer hymnologisch arbeitet, weiß, wie müh-

sam es ist, sich die Literatur über einen Einzelmeister aus der Lokalhistoriographie zusammenzusuchen. — Walter E. Buszins „Hymnologische Notizen“ aus amerikanischer Sicht unterstreichen den übernationalen Aspekt des Jahrbuchs; gerade angesichts dieses amerikanischen Beispiels darf man freilich wünschen, daß nicht allein das Weltluthertum, sondern durchaus auch das „protestantische Sektentum“ und die jungen Kirchen ins Blickfeld rücken möchten. Es ist zu begrüßen, daß die erste internationale Tagung für Hymnologie in Lüdenscheid, über die Harald Kümmerling berichtet, durch die Bildung einer entsprechenden Kommission hier einen Anfang gemacht hat. Sehr wertvoll ist wiederum die über einhundert Seiten starke Bibliographie. Man fragt sich allerdings, ob hier an Vollständigkeit nicht des Guten zuviel getan wird. Ref. scheint es nicht Aufgabe des Jahrbuchs zu sein, Liturgiewissenschaftlern und Hymnologen den Stand der gesamten theologischen und musikwissenschaftlichen Forschung bibliographisch vor Augen zu führen, sondern vielmehr umgekehrt: Theologen und Musikwissenschaftlern den Stand der liturgiewissenschaftlichen und hymnologischen Forschung. In diesem Sinne ist das Vorhaben der Hrsg. zu begrüßen, künftig wieder eingehendere Literaturberichte über das eigene Fachgebiet zu bringen. Solche, wie auch Nachweise der an versteckter Stelle oder im Ausland veröffentlichten Spezialliteratur, sind der Hauptgewinn des Besprechungsteils jeder periodischen Veröffentlichung.

Abschließend eine Bitte des Ref.: Weitere Abkürzungen und Siglen — die stattliche Zahl von fünfhundert ist nunmehr überschritten — wolle man nicht einführen. Schon mit Rücksicht auf den — es soll ihn noch geben — dilettierenden Dorfpfarrer, der seine DM liebt (DM = Deutsche Messe).

Martin Geck, Kiel

Proceedings of the Royal Musical Association. 85. Session 1958/59. (London) 1959. 111 S.

Auch dieser Band (vgl. Mf 13, 1960, S. 93) enthält wissenschaftlich durchaus beachtliche Vorträge, die jeweils von musikalischen Erläuterungen begleitet wurden. Zuerst schildert Thomas Armstrong „The Frankfurt Group“, der als bekannteste Komponisten C. Scott und P. Grainger, ferner Quilter, O'Neill und B. Gardiner angehörten, dieser

als „a particular influential member of the group“, der auch Delius und Beecham nahestanden. Ihr Lehrer war I. Knorr, der am Frankfurter Konservatorium wirkte und der auch Lamonds Meister war. Diese um 1914 bereits zurücktretende Gruppe von individualistisch gesinnten „belated pre-Raphaelites“ einigte auch „their hatred of Beethoven“.

Stanley Sadie behandelt unter weitgehender Benutzung handschriftlicher Quellen „Concert Life in Eighteenth Century England“, für dessen „variety and vitality“ . . . would be hard to find a parallel“; das trifft auch auf die Veranstaltungen in kleineren Provinzstädten zu, die in ihrem gemischten, nur von Liebhabern bestrittenen Charakter zu den reichhaltigeren Darbietungen in London im Gegensatz stehen.

Über „Domestic Music in England 1800 to 1860“ schreibt Nicholas Temperly. Nach der Feststellung, daß von der englischen Musik dieses Zeitraums, von der ein sehr großer Teil Hausmusik war, außer einigen kirchlichen Werken und Liedern nichts stehengeblieben ist, wird das Klavier, sowohl als Solo- wie als Begleitinstrument, als das wichtigste Medium der englischen Hausmusik bezeichnet. Als besonders bedeutender Meister wird, neben Cramer, Field und Mendelssohn St. Bennett genannt, der auch, zusammen mit F. Bache und H. H. Pierson, für das Lied maßgebend ist; das Madrigal vertritt vor allem R. de Pearsall.

Thurston Dart widmet sich besonderen Problemen von „Purcell's Chamber Music“, so der Ausführung des B. C., der Frage der Verzierungen, der Chronologie der posthumen Triosonatenansammlung, die um 1683 fertig vorgelegen habe, und derjenigen der Fantazias und In Nomines, deren Komposition zum allergrößten Teil 1680 abgeschlossen gewesen sei.

Ein anderer bewährter Forscher, Anthony Lewis, untersucht die psychologische und formale Vielfältigkeit der Händelschen Arie („Handel and the Aria“). Fragen der melodischen Haltung, der Gestaltung des Da-capo, des Ritornells, der Orchesterbeteiligung und der Koloratur, Vokalität und Instrumentalität der Singstimme sowie des Verhältnisses zu J. S. Bach werden behandelt und lassen erkennen, wieviel hier noch im einzelnen zu erarbeiten ist.

K. P. Wachsmann bemüht sich um eine zusammenfassende, im wesentlichen auf englischsprachigen Quellen beruhende Dar-

stellung und Diskussion der „Recent Trends in Ethnomusicology“; er weist besonders auf eine engere Zusammenarbeit der Musikwissenschaftler mit den Psychologen, Soziologen und Anthropologen hin.

Als eine Art Gegenstück zu Claphams Abhandlung über Dvořáks Opern im vorigen Bande, und als einziger Aufsatz über nicht-englische Belange erscheinen die Ausführungen von Desmond Shawe-Taylor über „The Operas of Leos Janacek“, die auf den betont mährischen Charakter und die Sprachmelodie (mit Beispielen) des Meisters, seine Harmonik und Rhythmik hinweisen und auch die weniger bekannten Opern in den Kreis der kenntnisreichen Betrachtung ziehen.

Reinhold Sietz, Köln

Willi Apel: Gregorian Chant. Bloomington/USA: Indiana University Press 1958. 529 S. u. 8 Tafeln.

Der Plan, heute ein Lehr- und Standardbuch über den gregorianischen Choral schreiben zu wollen, scheint vermessen. Gerade in den letzten Jahren sind viele Fragen in der Gregorianikforschung neu aufgeworfen worden bzw. wurden gesicherte Erkenntnisse berichtigt oder gar umgestoßen, so daß in diesem Augenblick ein voluminöses Buch als Wagnis erscheinen muß, weil es notgedrungen in manchen Teilen, die noch einer endgültigen Lösung oder wenigstens einer Annäherung an eine solche harren, eben nur Vorläufiges bieten kann.

Über diese Bedenken hat sich Apel hinweggesetzt. Er, dem wir so viele ausgezeichnete Publikationen auf vielen Gebieten der Musikforschung danken, hat sich der Mithilfe von Roy Jesson und Robert J. Snow versichert, die über den ambrosianischen bzw. altrömischen Gesang schreiben. A. selbst fiel die Hauptlast des Buches zu. Die drei Teile gliedern sich in: *The Liturgy and its Development* (S. 3—83), *General Aspects of the Chant* (S. 87—198) und *Stylistic Analysis* (S. 201—515). Ein reichhaltiger Index (S. 517—529) schließt sich an. Man erkennt das Hauptgewicht, das auf dem dritten Teil, den Analysen, ruht, während z. B. die Notationsfragen, einschließlich der Erklärung der Solesmer Ausgaben, auf genau 25 Seiten, also ein Zwölftel des über 300 Seiten umfassenden dritten Teiles, zusammengeschrumpft sind. Dem Problem des Rhythmus gar — das zwar ein heißes Eisen, aber dennoch für manchen Forscher eine Lebensaufgabe war und ist — werden sechs Seiten ein-

geräumt. Der Verf. verteidigt im 1. Absatz dieses Kapitels seine kurze Stellungnahme (S. 126–127), wobei er eingestehen muß: *“Since, however, the problem still looms large in the minds of scholars and students, it cannot very well be omitted in a book on Gregorian chant without inviting strong criticism”*. Wir meinen, daß man dieses Problem entweder ganz oder gar nicht behandeln darf, denn mit dieser allgemeinen Übersicht ist nur wenig gedient. Darüber hinaus reißt diese Zurückstellung des musikpaläographischen Momentes, dem Peter Wagner immerhin ein volles Buch widmete, die Stellung des Verf. auf, die nicht auf eigenen Handschriftenstudien, sondern auf Kompilation fußt. Diese Feststellung will nicht abwertend verstanden werden, sondern soll zur Klärung der Absichten A.s verhelfen.

Spiegelt eine solche Gewichtsverteilung den heutigen Stand der Choralforschung? Indem wir dies verneinen, kommen wir einer weiteren latenten Problematik des Buches näher. Es wird immer wieder betont, daß Wagners *„Einführung in die Gregorianischen Melodien“* Vorbild ist: *“Turning now to a study of all the aspects, we shall largely follow the outline of Wagners Gregorianische Formenlehre. . . These variants have been fully studied by Wagner, but they are hardly important enough to be included in the present book”* (S. 203). A. hat Wagner als Grundlage für das Studium des gregorianischen Gesanges genommen, was jeder Forscher tut, und meint daher auch von der Anlage seines Buches, sie sei eine Art *“Introduction to the Introduction”* (S. XI). Aber da er diesen Titel nicht wählen konnte, hat er zu dem umfassenderen, eben *„Gregorian Chant“* gegriffen.

Eine solche Absicht verpflichtet. In dem Buch, wir betonen es, sind viele gute Partien enthalten, die — und das ist der Vorzug amerikanischer Hand- und Lehrbücher — knapp, übersichtlich, orientierend und stilistisch gut geschrieben sind. Die vorgeschaltete Einführung in die Liturgie ist wichtig, denn der Aufbau der Liturgie innerhalb der katholischen Kirche ist nicht nur für den Außenstehenden schwer zu durchschauen. A. hat sich große Mühe um eine verständliche Darlegung gegeben, aber dieses Kapitel hat wie manch anderes unter offener Zeitnot gelitten. Wie ist es sonst zu erklären, daß die Chronologie so unexakt behandelt wird: Philo von Alexandria

wurde 20 v. Chr. geboren (S. 38), Justin der Märtyrer starb frühestens 163, Clemens von Alexandria wird bereits 215–216 als tot bezeichnet, Athanasius lebte 295–373 (Apel: 259–313; S. 39), Hieronymus wurde 342 oder 343 geboren, nicht 330 (S. 40), den Tod Benedikts nimmt man für 547, nicht 543 an (S. 41), Isidor von Sevilla wurde wahrscheinlich 560, nicht 570 geboren (S. 42 und 181), Alkuin starb 804, nicht 814 (S. 54) usw. Es wäre müßig, solche Flüchtigkeiten anzumerken, wenn sie nur in dieser kleinen Menge vorkämen, aber man hätte immerhin das Leonianum mit Josef A. Jungmann (*Missarum Sollemnia* I, 78) auf 540 statt 450, das Gelasianum herkömmlicherweise in zwei Teile trennen können. Hierin hat ja Klaus Gamber 1956 mit seinem Rekonstruktionsversuch des Sakramentars Gregors d. Gr. von 592 einen entscheidenden Einbruch in viele herkömmliche Vorstellungen erzielt (*Texte und Arbeiten* I, Heft 46).

Hier bereits wird ein Mangel deutlich sichtbar, der das Buch wie ein roter Faden durchzieht: A. hat sich auf ein Minimum an Literatur beschränkt. Man kann darüber streiten, ob man jeden Aufsatz gerade innerhalb dieses Gebietes gelesen haben muß, nur um mit einer annähernd vollständigen Bibliographie aufwarten zu können, oder ob man sich mit einer Auswahl begnügen kann. Will man letzterem zustimmen, so muß Voraussetzung bleiben, daß diese Auswahl repräsentativ ist. So müßten auch Arbeiten der letzten Jahre vor Fertigstellung des Manuskriptes zitiert sein. Leider ist dies hier nicht immer der Fall, so daß manchmal das Gleichgewicht innerhalb der einzelnen Kapitel verschoben erscheint.

A. verfolgt diesen Grundsatz auch in der Auswahl seiner behandelten Gesänge, die größtenteils auf dem *„Liber Usualis“* oder bekannten Handschrifteneditionen basiert. Und hier erhebt sich doch die Frage, für wen A. dieses Buch eigentlich geschrieben hat. Es ist für die Studierenden sehr nützlich, welche zum ersten Male dem in seinem Umfang erdrückend erscheinenden Gebiet der Gregorianik gegenüber treten. Hier ist der *„Liber Usualis“* eine praktische Vorlage, weil er wirklich den musikalischen Reichtum von Messe und Stundengebet aufzeigt. Aber darüber hinaus ist das mittelalterliche Repertoire doch größer, nicht nur bei Hymnen, Sequenzen und Tropen, die teilweise später eliminiert wurden, sondern auch und gerade an Propriums-, Ordinarius- und Brevier-

gesungen (wobei die Reimoffizien z. B. überhaupt nicht erwähnt sind). Die von P. Wagner in so vollendeter Weise beherrschte Kunst, Kenner wie Liebhaber gleichermaßen an die Quellen und nicht nur an die gedruckten Vorlagen einer Kunst heranzuführen, der die europäische Choralforschung der letzten Jahrzehnte so entscheidende Impulse verdankt, beherrscht A. nicht. Man wird schwerlich behaupten wollen, dieses Buch werde noch, wie das Werk Wagners, nach einem halben Jahrhundert dem Forscher mit Rat und Tat zur Seite stehen, dazu ist es in seiner philologischen Seite zu schwach.

Es übersteigt die Aufgabe eines Rezensenten, nach der Lektüre eines solchen Handbuchs den Finger auf einzelne Wunden zu legen. Es kann hier nur methodische Diskussionen geben, die in ihrem Ansatz aufgezeigt werden sollten. Wahrscheinlich, so darf man resümierend sagen, übersteigt es in Zukunft die Aufgabe eines einzelnen, das unabsehbar gewordene Gebiet der Gregorianik zusammenzufassen. Hier muß sich der Vergleich mit einem ähnlichen Unternehmen aufrängen, dem 1954 erschienenen 2. Band der „*New Oxford History of Music*“ (*Early Medieval Music up to 1300*), weil darin auf etwas kleinerem Raum die Darstellung dieser Zeit in hervorragendem Maße durch eine Gemeinschaft von Forschern gelungen ist. Die Fülle seines Stoffes hat A. die vollendete und abgerundete Darstellung verwehrt und so jenen Zwischentyp geschaffen, der zwischen Johnner-Pfaff und Wagner, zwei so ausgezeichneten Werken, hin- und herpendelt. Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Jaap Kunst: *Ethnomusicology. A Study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, 3. Auflage, bei Martinus Nijhoff, the Hague 1959.

Der kürzlich allzu früh verschiedene und von der Musikwissenschaft zutiefst betrauerte Autor dieser in den Kreisen seiner Fachkollegen seit ihrem ersten Erscheinen bestens eingeführten Veröffentlichung wird in unserer Erinnerung immer der Gelehrte bleiben, dessen spezialisiertes und doch umfassendes Wissen unsere Bewunderung verdient, aber auch der Mensch und Freund, der bei allen internationalen Kongressen gerne gesehene und freudig begrüßte Wissenschaftler, dessen unermüdete Tätigkeit des Sammelns uns diese 3. Auflage seines bibliographischen Werkes noch kurz vor seinem

Abscheiden beschert hat. Wer erinnert sich nicht der allgemein bekannten Erscheinung J. Kunsts, der von seinem durchschossenen Exemplar der *Ethnomusicology* unzertrennlich zu sein schien, dickleibiges Opus mit langen, weißen Fahnen für handschriftliche Notizen und Nachträge, in die auch der kleinste Titel wie Besprechungen, Miscellen oder Glossen aufgenommen worden ist, selbst wenn diese Beiträge in einer noch so entlegenen Zeitschrift erschienen sind.

Das Werk als solches zu besprechen erübrigt sich. Niemand unter uns wird diese synoptische Schau musikethnologischen Schrifttums entbehren wollen. Einige Addenda und Inserenda sind für die hoffentlich zu erwartende 4. Auflage nachzutragen, und anfallende Korrekturen sind bereits gemeldet worden. Es ist, so meinen wir, im Sinne aller interessierten Kollegen gesprochen, wenn wir der Hoffnung Ausdruck geben, daß dieses monumentale bibliographische Werk J. Kunsts in seinem Geiste weitergeführt wird.

Hans Hickmann, Hamburg

William S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era*, North Carolina Press, Chapel Hill, 1959. 447 S.

Es ist seltsam, sich klarzumachen, daß es bis heute eine gültige Geschichte der Sonate, Sinfonie und Suite nicht gibt, wobei Klauwells und Nefs Arbeiten keineswegs vergessen sein sollen. Aber sie stellen doch mehr Materialsammlungen oder Erkundung von Teillandschaften vor und sind heute zum großen Teil überholt.

Die Gründe für diese Tatsache liegen auf der Hand. Es handelt sich um riesengroße und weitverzweigte Gebiete aller Länder, für die eine Fülle von Spezialuntersuchungen und Einzeldarstellungen nötig sind, die in dieser oder jener Dissertation einmal angerührt, keinesfalls aber erschöpft wurden. So bedeutet es fast ein Mammutunternehmen, sich einer dieser Aufgaben zu stellen.

Nun legt N. den ersten Band eines vierbändig geplanten Werkes *History of the Sonata Idea* vor. Schon die Aufteilung in vier Bände zeigt die vorsichtige Planung und das Wissen um die Immensität des Stoffes, der seinerseits geprägt ist durch die Titelsetzung, die meint: „*a history of what the word 'sonata' has meant and how it has been used from its first appearance as an instrumental title in the 16th century to its continuing application in today's musical*

concepts.“ Im Gesamtverlauf ist es aber doch weniger diese Sicht, die das Werk leitet — eine höchst moderne Sicht, die in Einleitung und erstem Teil, neben den sozialen Bedingungen, der geographischen Verbreitung, der Instrumentation und der Struktur der Sonate nachdrücklich zu Wort kommt — als eine Verarbeitung der vorhandenen Komponisten und deren Werke. Dieser Teil nimmt etwa drei Viertel des Werkes ein und bildet in seiner positivistischen, nüchtern-sachlichen Behandlung, die allerorten von gründlicher, umfassender Literaturkenntnis zeugt (man vgl. die Bibliographie) ein von nun an unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden, der sich mit der Sonate befassen will. Und daß das geschieht, tut not. Denn vieles hat der Autor aus noch fehlender Kenntnis noch ausklammern müssen, vieles kennt er nur aus bibliographischen Angaben, die übrigens nie ungefährlich sind, weil die Titelangaben oft nicht den Inhalten entsprechen. Die Arbeit, die hier geleistet ist, ist ungeheuer. Welch ein weites Feld für Doktoranden! So fehlen nach N. noch genaue Studien über den Sonatentyp, oder die Biographie, oder beides, von beiden Vitali (Vater und Sohn), Torelli, Bononcini, Colombi, Veracini, Somis, Tartini, Taglietti, Poglietti, Biber, Abel, Porpora, Jommelli, Händel, um nur die bedeutendsten Namen zu nennen. Dieser Lexikoncharakter des Werks, an dem vielleicht mancher als an einem Mangel an historischer oder geisteswissenschaftlicher Raffung sich stoßen wird — das Buch zerfällt natürlich dadurch, daß in jedem Land jeder Autor einzeln behandelt wird, in viele kleine Teile — dünkt uns eben ein Zeichen seiner Sauberkeit. Es ist nichts vorgetäuscht, was noch nicht geleistet werden kann, und diese Anlage hat obendrein den Vorteil, daß jeder sich schneller darin zurechtfindet, als wenn man beispielsweise nach Form- oder Melodie- oder Gestalttypen der Sonaten vorgegangen wäre. Die Strukturuntersuchung der Sonate, zweifellos die schwierigste Aufgabe des Buches, erscheint uns am wenigsten ausgeprägt. Eine so einheitliche Landschaft der Barock auch noch ist, er kennt doch ebenfalls große, auch länderbedingte (Frankreich und Italien z. B.) Stilunterschiede, die hier neben dem starken Gemeinsamen zu wenig in Erscheinung treten. Einen Nachteil bildet natürlich auch die Tatsache, daß man ständig, besonders bei wenig oder gar nicht bekannten Werken, einen Beispielband ver-

mißt. Aber welcher Autor und Verleger kann sich das leisten!

Im einzelnen liegen in diesem Werk natürlich mannigfache Probleme verborgen, von denen hier nur wenige angegangen werden können. Vorher wollen wir noch rasch notieren, daß der Unterschied zwischen Kammer- und Kirchensonate zum ersten Male 1655, in op. 22 bei B. Marini betont ist (da England den Begriff *chamber music* kennt, warum *court sonata* und nicht *chamber sonata*?), daß die ersten gedruckten Tremoli bei Marini vor Monteverdi vorkommen, daß die erste Klaviersonate nicht von Kuhnau stammt, sondern von Del Buono, 1641, ihm folgend Strozzi, 1687, Pasquini und Schmeltzer, vielleicht auch Chr. Ritter, daß Galliard eine der ersten Fagottsonaten und Jommelli eine der ersten vierhändigen Sonaten für Klavier geschrieben hat.

Von der Problematik des Inhalts möchten wir einen Punkt herausgreifen, der unser spezielles Interesse hat. N. sieht, wie üblich den Typ L-S-L-S als den klassischen Typ der barocken Sonate an, stellt ihn mit Corelli ins Zentrum der ganzen Zeit und sieht die ganze Geschichte sich auf ihn zu- und von ihm fortbewegen. Das ist so ähnlich, wie man bisher die viersätzigige Suite als klassischen Typ herausgestellt hat. Auch Ref. ist bei aller neuen Sicht in ihrer Dissertation dieser Gepflogenheit noch erlegen. Dabei scheint es bei der Sonate wie bei der Suite so zu liegen, daß es sich bei dieser Form nur um die Lieblingsform eines Landes und einiger weniger Autoren, für eine kurze Zeit handelt, in der sie noch nicht einmal ausschließlich von diesen benutzt worden ist (man vgl. Corellis Solosonaten und Bachs Orchestersuiten), und die dann als ein Typ neben ungezählten anderen weiter mitgetragen wurde. Dazu zeigen sogar viele Triosonaten von Corelli noch so viel Tempowechsel, daß sie immer noch der Kanzone nahestehen. Das erkennt auch N. (S. 71). Weiter macht im späteren Verlauf — N's gewissenhafte Angaben erlauben gewisse Schlüsse — die „klassische Sonate“ höchstens ein reichliches Drittel des Gesamtvorkommens aus. (Bei der Suite liegen die Verhältnisse genauso.) Im Vordergrund steht die barocke Buntheit, die sich erst zur Klassik hin bei der Sonate mehr und mehr zu festen Gebilden stabilisiert. Schon die enge Verquickung von Sonate und Suite ist ein Beweis. Die Historie ist leicht geneigt, die Entwicklung von Gattungs-

typen zu vereinfachen, um zu klaren Übersichten zu kommen. Aber oft liegen im Barock an Stelle von „Evolutionen“ bunte Bilderbücher vor, deren Blätter gleichwertig sind. So wäre es niemandem wohl, die kostbaren Sonatengebilde von Legrenzi oder Vitali als Vorläufer von Corelli, oder Veracini Sonaten als Nachkommen von Corellis Sonaten zu betrachten. Wir haben hier einfach mehrere, bezeichnenderweise vorzugsweise freie Formgebilde vor-, neben- und nacheinander, mit zeitweiser Vorliebe für bestimmte Anordnungen. Die barocke Sonate stellt ja so wenig wie die Suite ein festes Formgebilde vor. Auch die „klassische“ Anlage L-S-L-S ist noch unverbindlich und offen genug. Das lag in ihrem Sinn als „Unterhaltungsmusik“. So erklärt sich auch das, was N. Fantasiestyp der Sonate nennt (S. 92), wie die vielen ABACA-, L-S-S- usw. Formen, oder das Anwachsen bis auf 13 Sätze (bei Buxtehude S. 252), oder vier oder fünf Allegri hintereinander. All diese Gebilde sind immer noch dem alten Kanzonentyp durch Schrumpfung, Erweiterung oder festerer Ordnung verpflichtet, am meisten aber ihrer eigenen Freiheit. Das wird auch gelegentlich durch den Vorschlag, beliebige Sätze wegzulassen, betont.

Eine Frage: Kann der Violinpart von Gabriellis *Sonata pian e forte* nicht auch für Sachs' „*violino ordinario*“ gemeint sein (S. 99) und vielleicht auch Riccios Mezzosopranschlüssel (S. 102)?

So wäre noch vieles zu diskutieren, wozu hier der Raum fehlt. Der Leser möge sich dadurch anregen lassen, in diesem guten und notwendigen Buch selbst auf Entdeckungsreisen zu gehen. Er wird sich voll belohnt finden. Margarete Reimann, Berlin

Rudolf Quoika: Altösterreichische Hornwerke, ein Beitrag zur Frühgeschichte der Orgelbaukunst. Merseburger. Berlin 1959. 98 S.

Rudolf Quoika, dem bereits mehrere aufschlußreiche Arbeiten zur Geschichte der altösterreichischen Orgelbaukunst zu danken sind, legt mit seinem Buch eine weitere wichtige Untersuchung vor. Er erhellt damit nicht nur ein viel zu lange unbeachtet gebliebenes Gebiet musikalischen Brauchtums, sondern vermittelt auch gleichzeitig interessante Einblicke in die Geschichte der frühmittelalterlichen Orgel.

Qu. gliedert seine Arbeit in einen geschichtlichen und einen technischen Teil. Der ge-

schichtliche Teil bringt einen Überblick über die Vorgeschichte, den Namen, die Aufstellung, Platzfragen und Prospekte der Hornwerke im allgemeinen sowie einen sehr verdienstvollen Bericht über die bisher bekanntgewordenen Hornwerke in Innerösterreich, den Sudetenländern, den Gebieten außerhalb der (österreichischen) Landschaft, über frühere Planungen und Bestrebungen der Gegenwart, jeweils verbunden mit einer kurzen, aber sehr gehaltvollen Baugeschichte der einzelnen Hornwerke, die überdies unsere Kenntnis von Orgelmachern nicht unwesentlich bereichert.

Der technische Teil ist auf eigenen Untersuchungen der einzigen drei noch vorhandenen Hornwerke aufgebaut, wobei der Salzburger Stier als Beispiel für die gotische Zeit, das Horn in Rein für den Übergang von Gotik zu Renaissance und das in Heiligenkreuz als Muster für das Bauverhalten in der Barockzeit in Anspruch genommen werden. Wichtig erscheinen dabei der Nachweis, daß die Hornwerke Aufschluß über Struktur und technische Einrichtung der Orgeln um etwa 1250 zu geben vermögen, und die Feststellung, daß Hornwerke und Walzenorgeln keine Einheit bildeten, sondern nur in loser Verbindung miteinander standen, eine Verbindung, deren frühestes Datum zwar noch nicht gesichert, jedenfalls aber erst durch die Renaissance angestrebt worden ist.

Ein Abschnitt „Sinnggebung“, in dem sich Qu. zugleich für Erneuerung und Neubauten von Hornwerken ausspricht, beschließt die wertvolle Abhandlung.

Gerhard Pietzsch, Kaiserslautern

Maarten A. Vente: Die Brabanter Orgel. Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance. H. J. Paris. Amsterdam 1958, 262 S.

Die Orgelbaukunst vom Mittelalter bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts in ihren verschiedenartigen Erscheinungsformen zu erforschen, das Aufkommen neuer konstruktiver Ideen bis zu ihrer technisch vollkommenen Gestaltung zu verfolgen, Leben und Wirken der großen, in die Geschichte eingegangenen Orgelmacher aus den künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit zu deuten, weniger bekannt gebliebene Meister dem historischen Bewußtsein zurückzugewinnen und in das Gesamtgeschehen einzuordnen, das alles sind Aufgaben, die ein Forscher-

leben bei dem gegenwärtigen Stand unseres Wissens voll auszufüllen vermögen.

Vente hat sich diese Aufgabe für den niederländischen Orgelbau gestellt. Seit seinen „Bouwstoffen“ hat er unermüdet immer neue Quellen erschlossen. Das reiche Material, das er in den Archiven fand, wird der Forschung noch auf Jahre hinaus als Anregung wie als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dienen können.

Es ist begreiflich, daß es V. reizte, die einzelnen, in mühsamer Kleinarbeit zusammengetragenen Bausteine in einer großen Gesamtkonzeption der Öffentlichkeit vorzulegen. So entstand sein (auch in der Ausstattung, den Bildbeigaben und deutschen Übersetzung durch Hans Klotz) schönes Buch über „Die Brabanter Orgel“. In der ihn faszinierenden Begegnung mit Hendrik Niehoff, dem Begründer der brabantischen Schule, dem ursprünglich allein diese Arbeit gewidmet sein sollte, fand er zugleich, gestützt und geleitet durch die Autorität von Michael Praetorius, die seiner Meinung nach geeignete Persönlichkeit, um die und auf die hin ausgerichtet er die zahllosen Einzelbausteine sinnvoll anordnen konnte. Die Gedanken, die ihn dabei leiteten und die Resultate, zu denen er fast notwendigerweise kommen mußte, können bereits aus den einzelnen Kapitelüberschriften abgelesen werden.

V.s Arbeit setzt sich aber noch ein weiteres, dreifaches Ziel: „in die Geschichte und die Struktur der Orgel während der entscheidendsten Entwicklungsphase dieses Instrumentes Einblick (zu geben), die Möglichkeit (zu bieten), an Hand des vorliegenden Materials zu einer genaueren Vorstellung und einer richtigeren Deutung der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts zu kommen“ und der Feststellung, daß die erörterten künstlerischen Fragen „nicht nur bei der Erbauung neuer Instrumente, sondern in noch höherem Maße bei der Wiederherstellung bedeutender historischer Orgeln den Orgelbau der Gegenwart anregen und beeinflussen (können)“.

Das sind weitgesteckte Ziele. Inwieweit V. sie erreicht hat, inwieweit auch manch anderer konstruktiver Gedanke als ordnendes Prinzip einer historischen Untersuchung zugrunde gelegt werden darf, soll und kann an dieser Stelle ebensowenig untersucht, wie zu gewissen, allzu hypothetischen Behauptungen, (Verwandtschaftsverhältnis und Herkunft der Mitglieder der Familie Süß)

Stellung genommen werden. Dazu wären umfangreiche Untersuchungen und Argumentierungsmöglichkeiten notwendig. Auch beinträchtigen sie nicht den Wert des Buches von Vente, das als bisher reichste Materialsammlung wie als kühn zugreifender Gestaltungsversuch einen Markstein in der Erforschung der Orgelbaugeschichte darstellt.

Gerhard Pietzsch, Kaiserslautern

Richard Rosenberg: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Studien über Form und Vortrag mit einem Geleitwort von Carl Jacob Burckhardt. 2 Bände. Urs Graf-Verlag, Olten und Lausanne. 1957.

Das umfangreiche Werk ist eine eingehende Studie eines Musikers von Kenntnis und Geschmack. Mit sicherem Blick werden im Aufbau der Sätze und Zyklen thematische Zusammenhänge erkannt. „Das Wiedererkennen eines und desselben Motivs in mancherlei Verwandlungen erzeugt ein (freilich nicht jedem erreichbares) Lustgefühl“, meint der Verf. Die Feststellung, daß es in den Zyklen innere Zusammenhänge der Sätze gibt, bei Mozart und Beethoven, ist von Jöde, Souchay, Steglik und anderen getroffen worden (ganz abgesehen von den weiterreichenden Spekulationen mit der Uralinie Schenkers und den Kompositionsplänen Engelmans). Rosenberg stellt wirkliche Sachverhalte fest, „Substanzgemeinschaft der Themen und Sätze“. Satz-zusammenhänge sind bei Beethoven nicht mehr auf bloße Kopft Themen beschränkt. Daß Kopft Themen der Anfangs- und Schlußsätze (manchmal auch der Menuette) vom Barock bis gegen das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts geradezu ein Prinzip des Aufbaues waren, was bis jetzt übersehen wurde, konnte Rez. erst kürzlich aufdecken (Mozart-Jahrbuch 1960). Das von Beethoven geübte Verfahren stellt eine psychologisch und technisch vertiefte Fortführung eines solchen Prinzips dar. Die Darlegungen Rs gewinnen also besonderes Interesse. Der Verf. sucht auch überall im übrigen Werk Beethovens Parallelen zu Themen der Sonaten auf, (ähnlich wie Chantavoine „Mozart dans Mozart“ und Hyatt King für die Zauberflöte), darüber hinaus bietet er eine Menge Parallelen zu Themen — oder besser Thementypen — aus Beethovens Sonaten bei Schubert, dessen stilistische Nähe zu Beethoven nicht verwunderlich (und mehrfach untersucht) ist, und bei dem

direkte Anlehnungen nicht bezweifelt werden können, bei Mendelssohn, der in mancher Hinsicht sich als Epigone Beethovens zeigt, bei Brahms, Wagner u. a. Der Verf. glaubt an „Gemeinsamkeiten“, weist A. Lorenz zurück, der feststellt: „Ein Einfall kann manchmal auch bei großen Tonsetzern unbewußt von jemand anderem stammen“ (124) und folgt A. Knab: „Der Streit um die Priorität einer Idee sollte auch in der Kunst verschwinden und der Liebe zum sachlichen, überpersönlichen Besitzstand der Kunst weichen“! Jenes „Allgemeingut“ sei nicht nur in gewissen Einfällen, sondern noch mehr in den Verarbeitungsformen zu finden. Thematische Ähnlichkeiten deckt der Verf. allerdings vorwiegend (mit einigen Ausnahmen, wie bei Nennung Bachs, Schütz' u. a.) mit der Beethoven nachfolgenden Zeit, nicht mit der vorausgegangenen Zeit und den älteren Zeitgenossen Beethovens auf.

Den oft trefflichen Analysen, der ausgezeichneten Kenntnis der späteren Zeit hätte man gerne auch die Kenntnis der reichen Spezialliteratur über Beethovens Sonaten und verwandte Themen, besonders der an 25 Dissertationen hinzu gewünscht, die aufzuzählen ich mir ersparen kann. So fehlt es leider an einer wissenschaftlichen Grundlage und der unerläßlichen Ausnützung dessen, was neuere Forscher zum Thema, zu Einzelfragen und Verwandtem bereits oder weitergehend gesagt haben. Auch müßten die Skizzen mehr herangezogen werden. Manche Empfehlung dürfte allzu individuell sein, z. B. S. 140 im zweiten Thema von Op. 14, 2, T. 6. des Anfangs und der Reprise die viermal wiederholte Seufzerfigur durch Luftpausen zu zerschneiden (anders kann man es nicht nennen). Bei vielen Einzelfragen bleibt der Verf. die Antwort schuldig. Z. B. hätten wir gerne gewußt, ob Gieseckings Hinweis, im chromatischen Baßabstieg der Durchführung der Waldsteinsonate, I. Satz, müßte T. 105 *fes*, T. 108 *ces* stehen, wirklich dem Autograph entspricht (zu S. 276) usw. Die ganze Formfrage müßte stärker unter dem Gesichtspunkt der historischen Entwicklung betrachtet werden. Es würde den Rahmen einer Besprechung überschreiten, alle Fragen hier aufzuwerfen. Das vom Verlag herrlich ausgestattete Werk stellt für Kenner und Spieler der Sonaten eine anregende Lektüre dar.

Hans Engel, Marburg

Annales Chopin 2. Towarzystwo im Fr. Chopina (Société Frédéric Chopin). Warschau 1958, Polski Wydawnictwo Muzyczne (Editions Polonaises de Musique). 311 S.

Den Aufschwung der Chopinstudien in Polen, besonders seit dem Säkularjahr 1949, belegt dieser Band — in den einige Aufsätze aus dem ersten, dem Referenten nicht zugänglichen Band wieder aufgenommen wurden — aufs beste. Mit seinen vorwiegend grundsätzlichen, den Menschen Chopin weniger berührenden Ausführungen bietet er das wertvolle Gegenstück zu den Spezialstudien des österreichischen Jahrbuchs „Chopin“. Da die zugrundeliegende, zumeist polnisch geschriebene Literatur, in den ausführlichen Anmerkungen sorgfältig zitiert, als z. Z. nicht erreichbar hier nicht kritisch verwertet werden kann, sei nur auf das Wesentliche hingewiesen (die polnischen Titel sind laut Vorlage in der französischen Übersetzung angeführt). Die polnische Literatur über Chopin bespricht in kritischer Auswahl J. Kanski: „*Les publications polonaises sur Chopin (1945—1955)*“, besonders, neben den wichtigen Spezialstudien im „Kwartalnik“, das als Ergänzung zur Gesamtausgabe (von Paderewski, Bronarski und Turczynski) gedachte, auf neun Bände berechnete Werk „*Analyses et commentaires des œuvres complètes de Frédéric Chopin*“, in deren Band 1 (1949) J. Miketta die Mazurken behandelt, anscheinend in vorwiegend formaler Zielsetzung; mehr in die Tiefe scheint J. Chominski in dem Buch über die Préludes (Bd. 9, 1950) zu gehen. Von Chominski stammt auch einer der Hauptaufsätze: „*La maîtrise de Chopin compositeur*“. Nach kritischer Auseinandersetzung mit seinen, meist in der Behandlung der Elemente stecken bleibenden Vorgängern bemüht er sich, um eine wissenschaftlich fundierte Synthese aller stilbestimmenden Elemente zum Zweck einer vertieften Erkenntnis des Chopinschen Werks. Zuerst wird die „*Écriture pianistique comme base de la réalisation créatrice de Chopin*“ behandelt, dann „*Chopin, maître du style romantique*“. Es war gewiß auch diesem verdienten Forscher auf 60 Seiten, von bezeichnenden Beispielen unterstützt, nur möglich, Zusammenfassungen, Andeutungen und Hinweise zu geben. Man wird einiges vermissen, so den Hinweis auf die nicht allzu seltenen Fälle, wo Chopin in dem, was „er weise verschweigt“, sich als „Meisters des

Stils“ bewährt, z. B. wenn er naheliegende kanonische Führungen übergeht (so im Thema der *As-dur*-Ballade op. 47). Auch über den *Basso ostinato* und seine neuartige, „romantische“ Behandlung, besonders im Wunderwerk der „*Berceuse*“, hätte man gern etwas Näheres gefunden. Warum im *Prélude in e* (Nr. 4) der (Schein-)Sekundakkord *b-c-g-e* (den man mit Bronarski ebenso gut als *ais-c-g-e* schreiben könnte!) zum ersten Male in der Musikgeschichte, „*devient la fin propre du processus énergétique*“, ist schwer einzusehen; das träfe eher auf das viel rätselhaftere, in *a* ausgehende Nr. 2 zu, hier ist es tatsächlich so, daß „*la cadence ajoutée ne s'unit intégralement à l'ensemble de l'œuvre, mais satisfait simplement... les normes traditionnelles de la composition*“ (203). Diese Hinweise sind keineswegs als Bemängelungen hierher gesetzt, sie zeigen nur, wie vieldeutig das Phänomen Chopin ist, wieviel hier noch zu „entdecken“ ist — wozu Chominski einen wesentlichen Beitrag geleistet hat. —

Anderen, ebenso wichtigen Seiten des Problems Chopin widmen zwei andere prominente Vertreter der polnischen Musikwissenschaft einander ergänzende, aber nirgends widersprechende, umfangreiche Ausführungen: Stefania Lobaczewska in „*L'apport de Chopin au romantisme européen*“ und Zofia Lissa in „*Le style national des œuvres de Chopin*“. Lobaczewska setzt zunächst, mit gründlicher historischer und soziologischer Einfühlung, den Einfluß der polnischen literarischen Ideologie, des Warschauer musikalischen Milieus und der polnischen Folklore auf Chopin auseinander, und bespricht dann zunächst die *Nocturnes* als „*expressions de la sensibilité individuelle et subjective*“. Hier wäre übrigens zu erwägen, ob das *Nocturne* der Szymanowska (S. 30) nicht doch eine führende Melodie hat, sie könnte gut auf dem jeweiligen zweiten und fünften Achtel liegen. Ferner, so wertvoll der Hinweis auf den Einfluß der polnischen Folklore auf die *Nocturnes*, schon als Korrektiv landläufiger Vorstellungen, ist: Ist die Melodie des *F-dur*-*Nocturnes* op. 15 nicht eher Bellinisch gefärbt? Es folgt als Beleg für den „*contact direct de l'artiste avec les chansons et les danses populaires*“ (42) eine gründliche Behandlung der *Mazurken* als Muster historisch bedeutsamer Stilisierung. In der *Polonaise* sieht Lobaczewska eine „*évo-*

lution dans le sens d'une 'grande' composition“. Es wäre aber zu fragen, ob ihr Einfluß auf die romantische Musik, auch auf die Symphonische Dichtung, tatsächlich so groß gewesen ist, da ihre Tendenz, „*qui recèle un programme qui en détermine le contenu expressif*“ (65) wohl nur den Landsleuten, kaum aber den Vertretern anderer Nationen spürbar werden konnte und die Führer des vorwiegend orchestral gerichteten Fortschritts für Klaviermusik weniger Interesse hatten. So sehr dem hier, wie auch in den anderen Beiträgen, heraustretenden Bilde Chopins als eines männlichen, in weitestem Sinne fortschrittlich gesinnten Künstlers beizustimmen ist: ist es nicht doch kühn zu sagen, die Musik der anderen, deren „*valeurs sont marquées par des accents d'égotisme*“, sei — „*dépourvu de la force qui leur aurait permis d'agir directement sur l'auditeur par des accents propres à éveiller sa volonté active*“? Schumann schmuggelte doch die *Marseillaise* in den „*Faschingsschwank*“ ein, und man könnte mit guten Gründen darüber streiten, ob bei Wagner (und gar bei dem Weltbürger Liszt) schon die „*décadence de cette classe guindée sur les cothurnes d'une supériorité chauvine faussement conçue*“ beginnt... Dann wird die Verarbeitung und Weiterführung des Beethovenischen Erbes diskutiert, das *Scherzo* dient als „*champ d'expérimentation dans la dynamisation de la matière et de la forme*“, die *Coda* als Muster der „*dynamisation de l'expression*“. Die Kunstmittel der Polyphonie, Variation, Figuration und Evolution werden verhältnismäßig kurz behandelt, zumal sie, auch implizite, hier wie anderswo genug beachtet wurden. Die abschließende Beurteilung der Bedeutung Chopins für die Entwicklung der Musik, besonders der Nationalmusik, im 19. Jahrhundert braucht angesichts der gewichtigen bisherigen Darlegungen nun nicht mehr allzuviel Neues zu bringen. Z. Lissa behandelt in ihrem Beitrag in sorgsam Einzeluntersuchungen das bereits von ihrer Vorgängerin mehrfach gestreifte Gebiet des Nationalstils bei Chopin. Besonders wertvoll sind hier die historisch entwickelnden Partien, die Ausführungen über den modalen Einschlag und über das schöpferische, durchaus unschematische Ineinanderwirken der konstitutiven Faktoren. Bronarski gibt Auskunft über ein aus französischem Privatbesitz stammendes Skizzenblatt mit kanonischen Vorarbeiten zum *Finale* der *Cellosonate*.

J. Drzewiecki versucht, den „zeitgenössischen polnischen Aufführungsstil der Werke Chopins“, im Widerspiel zur französischen und russischen Auffassung, zu charakterisieren.

Endlich finden sich noch zwei russisch geschriebene Arbeiten von G. Belza über Chopin in der russischen musikalischen Kultur und über die russische Chopinliteratur. In der Mitte der (in ein gutes Französisch übertragenen) acht Aufsätze dieses Bandes, über dessen Reichhaltigkeit, wie gesagt, nur Andeutungen gegeben werden konnten, steht ausschließlich (vielleicht hie und da allzu ausschließlich!) Chopin. Sie verdienten es, wenn auch nur im Auszug, auch dem deutschen Leser zugänglich gemacht zu werden. Man hat Grund, auf den folgenden Band gespannt zu sein.

Reinhold Sietz, Köln

Ambros Wilhelmer: Der junge Hanslick, sein „Intermezzo“ in Klagenfurt 1850—1852. (Kärntner Museumsschriften 20). Klagenfurt 1959, Landesmuseum für Kärnten. 78 S.

Hanslick hat die 2¼ Jahre, die er, als „Fiscal-Aushülfsreferent“ nach Klagenfurt versetzt, aber auch dort eifrig tätig als musikalischer Anreger und Kritiker sowie teilnehmender Gestalter, in dem zurückgebliebenen Städtchen verbrachte, in seinen Erinnerungen anschaulich beschrieben, ohne zu leugnen, „was man Gutes da genossen und anderswo nicht wieder finden wird“. Von seiner publizistischen Tätigkeit macht er nicht viel Aufhebens. Daß diese Jahre, gerade für seine Entwicklung, von Bedeutung waren, weist Wilhelmer anhand mehrerer, unbekannt gebliebener Artikel nach, die er z. T. unter dem davidsbündlerischen Pseudonym Eusebius an das „Morgenblatt der Wiener Zeitung“ sandte und die alle Vorzüge seines späteren Stils aufweisen.

Es gelang zu zeigen, daß die grundsätzliche Stellungnahme gegen Wagner nicht 1854, sondern schon 1850 ihren Beginn nimmt, einen allerdings so scharfen und vernichtenden, daß der spätere, ritterlich kämpfende Hanslick an ihn nicht gern erinnert wurde. Daher nahm er auch den Aufsatz in seine Sammlungen nicht auf. Leider teilt ihn W. nur teilweise mit, ebenso wie man gern eine etwas spätere Arbeit über „die Musikwissenschaft der neueren Zeit im Unterschied von der älteren“ kennen gelernt hätte. Auch konnte der immer vorsichtige Hanslick

kein Interesse daran haben, einen (als historische Quelle wichtigen) mit vollem Namen unterzeichneten Aufsatz über „den Zustand der Musik in Klagenfurt“ (in der „Carinthia“ 1850) erneut erscheinen zu lassen, weil er darin Gedanken äußert, die denen Wagners (im gleichzeitigen „Kunstwerk der Zukunft“) nahe stehen. Darum war er aber doch kein „eminenter Konkurrent Wagners“ (S. 43), denn derartige Gedanken lagen in der Luft, und in der praktischen Aufführung, auf die allein es ankam, war er ja kein Konkurrent.

W.s unparteiische und gründliche, mit seltenen Faksimiles und Abbildungen ausgestattete Veröffentlichung ist ein wichtiger Beitrag zur Erkenntnis (nicht mehr Ehrenrettung!) Hanslicks. Sie berichtigt und bereichert auf Grund eigener Forschungen manches von Hanslicks eigener Darstellung, enthält sich, so in den mitgeteilten Privatbriefen, aller anekdotischen Verzettlung und bemüht sich, die Kontinuität seiner Anschauung vom Inhalt der Musik als „tönend bewegter Formen“ (trotz unorthodoxer gelegentlicher Zubilligung auch des „dichterischen Ursprungs als Urelement“ S. 15) nachzuweisen. Auch die bezeichnenden Ausführungen über das „Urharmonische“, den „Hall“ im alpenländischen Lied (S. 40) und den „Instrumentallärm“ (S. 63) gehören in diesen Zusammenhang.

Reinhold Sietz, Köln

Wilhelm Jerger: Die Haydn-Drucke aus dem Archiv der „Theater- und Musik-Liebhhabergesellschaft zu Luzern“ nebst Materialien zum Musikleben in Luzern um 1800. (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg Schweiz, Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 7.) Universitätsverlag Freiburg in der Schweiz 1959.

Neben dem Verzeichnis der Haydn-Drucke gibt Jerger im zweiten Teil seiner Publikation eine Übersicht über die Zusammensetzung und Mitglieder der ehemaligen „Theater- und Musik-Liebhhabergesellschaft“ und schildert zusammenfassend, doch genügend ausführlich Entstehung und Schicksal der zu dieser Gesellschaft gehörenden Notenbibliothek. Abgesehen von dem beigelegten Prospekt, wird nur in diesem zweiten Teil mitgeteilt, daß jetzt die noch erhalten gebliebenen Bestände von der Zentralbibliothek Luzern betreut werden. Aus sachlichen Erwägungen heraus wäre es

wohl ratsamer gewesen, die beiden Teile dieser kleinen Studie gerade in umgekehrter Reihenfolge zu bieten; freilich hätte damit auch der allzu stark betonte äußere Anlaß für diese Publikation, „das Haydn-Jubiläumsjahr 1959“, etwas in den Hintergrund treten müssen.

Die Aufzählung der Titel der vorhandenen Haydn-Drucke wird nach den älteren Signaturen der Allgemeinen Musikgesellschaft, der Nachfolgerin der „Theater- und Musik-Liebhabergesellschaft“, vorgenommen. Ein besonderes Konkordanzregister ermöglicht eine brauchbare Übersicht. Die Technik der nicht diplomatisch, sondern in gekürzter Form wiedergegebenen Drucktitel befriedigt jedoch nicht. Es dürfte hinreichend bekannt sein, daß die Notendrucke der zweiten Hälfte des 18. und die des 19. Jahrhunderts nicht datiert sind. Warum nun Jerger mit der Bezeichnung [s. a.] fortwährend darauf hinweist, ist nicht ganz begreiflich. Falls er es für notwendig hielt, auf diese Tatsache aufmerksam zu machen, hätte er es auch in einem zusammenfassenden Satz hinreichend besorgen können. Ebenso hätte auf die Aufzählung der jeweils vorhandenen Stimmen verzichtet werden sollen, soweit die Drucke vollständig vorliegen. Hinweise auf gelegentlich fehlende Stimmen hätten hier genügt. Dagegen sind überhaupt keine Plattennummern angegeben, die einen Druck erst näher bestimmen, vor allem dann, wenn ein Titelblatt und damit der entsprechende Verlegername fehlen, wie es in diesen Notenbeständen dreimal vorkommt. Gerade hier läge die Aufgabe darin, an Hand der Plattennummern und durch Vergleiche mit anderen Exemplaren der in Frage stehenden Drucke die titellosen Ausgaben zu bestimmen. Eine Bewertung und damit eine Erarbeitung der Drucke ist leider ausgeblieben. Es bleibt das Verdienst J.s bestehen, durch diese Publikation den Bestand der Luzerner Zentralbibliothek an Haydn-Drucken bekannt und damit zugänglich gemacht zu haben. Im übrigen ist diese Sammlung an Haydn-Drucken der Luzerner Zentralbibliothek keineswegs die größte ihrer Art in der Schweiz und erreicht auch bei weitem nicht den großartigen Wert der Haydn-Bibliothek des Herrn Dr. van Hoboken in Ascona. Hubert Unverricht, Köln

Wolfgang Boetticher: Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532—1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spät-

renaissance. Mit 317 Notenbeispielen. Band I, Monographie. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1958. XVI + 980 S.

Im Umfang dem Schumann-Buch des Verfassers ähnlich, aber geraffter und gereifter, vor allem in streng chronologischer Sicht, erfüllt dieses monumentale Werk ein längst dringendes Desideratum der Musikgeschichtsschreibung. Das Wort *Monographie* ist im weitesten Sinne gefaßt: Als Einleitung wird *Lasso im Wandel der Geschichte* gezeichnet und die hohe Stetigkeit in der Wertung des Meisters unterstrichen, dessen „*Naturkraft*“ die eigenen Zeitgenossen loben, dessen Werke die Lautenisten aller Länder bearbeiten und der im 17. Jahrhundert von den Biciniern bis zur Figurenlehre Vorbild deutscher Kantoren bleibt; Delmottes *Monographie* 1836 bildet den „*Auftakt zur Lasso-Renaissance*“, die im 300. Todesjahr durch den Beginn der Haberschen Gesamtausgabe neuen Auftrieb erhält. Daß diese vom Verf. geradezu *unbrauchbar* genannt wird, erklärt sich aus der von ihm aufgezeigten Quellenweiterung und äußert sich deutlich im Abrücken von dem posthumen *Magnum opus musicum*. Der wertvolle *Quellennachweis der älteren Drucke und Handschriften Lassos* (S. 727—838) erhärtet — nach dem eigentlichen Textteil — diese z. T. neu gewonnene Grundlage.

So umrahmt, ist der Hauptteil, Lassos Leben und Schaffen, erstmals chronologisch in VII Hauptkapiteln mit jeweils gattungsbedingten Unterabteilungen gegliedert, wobei die *paläographische* Beschreibung durch raumsparenden Kleindruck von der *stilistischen* abgehoben ist. Man wird diese dem Auge sich aufdrängende Unterscheidung nicht als Zeichen geringeren Wertes und milderer Dauerhaftigkeit sehen dürfen; pflegt doch eine Stilbetrachtung eher dem Wandel unterworfen zu sein als eine Bibliographie. Das gilt auch hier. Die im I. Kapitel behandelten *Frühwerke* (entstanden in Neapel, Rom und Antwerpen), beginnen mit der süditalienischen, traditionsgebundenen Villaneske. Hier schon zeigt sich einer der wichtigsten verdienstvollen Züge der Arbeit, die durch den Nachweis textgleicher bzw. verwandter Vertonungen den historischen Hintergrund über Sandberger hinaus klärt. Auch Lassos Anteil an der *Moresca* wird deutlich (wobei freilich der allzu moderne, unscharfe Terminus „*Negerstücke*“ besser vermieden wäre und auf die Forschungen von C. Sachs zu verweisen ist). *Sibyllen*

und frühe Chromatik ist Kap. I, 3 betitelt: Verf. legt damit die Entstehung der *Prophetiae Sibyllarum* in die Neapeler Zeit, obwohl ihr Autograph erst um 1559 in München entstand, und nennt dies kühn experimentierende Werk Lassos „frühesten Beitrag zur reservata-Idee“. Mit der Reservierung für den Münchener und Pariser Hof würde in der Tat auch nach B. Meiers neuester Reservata-Studie (Acta Musicologica, Vol. XXX, Fasc. I/II) der Zyklus diese Bezeichnung verdienen. Daß der 21jährige Laterankapellmeister in Rom, durch Willaert und Rore angeregt, *Erste Madrigale* (Kap. I, 4) schrieb (1553) und bereits Vorbild jüngerer Madrigalisten wurde, gehört zu den weiteren Vordatierungen des Verf.

Bei den *ersten Chansons* der Antwerpener Zeit (Kap. I, 6) beginnt das oft verwickelte Problem der Nachdrucke. Das verdienstvolle Bemühen um Klärung dieser bibliographischen Seite ist ebenso hervorzuheben wie die Untersuchungen der Texte in literarischer Hinsicht. Wiederum früher gelegt, aber „aus Stilgründen“ und darum nicht restlos überzeugend, werden auch die erst 1565 gedruckten *Lectiones* (I, 5), eindeutig geklärt ist hingegen der Beginn von Lassos Motettenkomposition (ab 1555). Der Verf. nennt als Charakteristikum dieser Frühgruppe u. a. die *Exclamatio*, die zwar im Barock ein eng umgrenzter Figurenbegriff in Sprache und Musik war (bei Walther die „aufwärts springende Sexta minor“), bei Boetticher leider unverbindlich als „Aufschrei, sehnsüchtig“ definiert wird, „gedehnt-engschrittig“, auch mit „starr-diatonischem Anstieg“. Demgegenüber fällt in den Münchener Motetten 1562 und 1566 (Kap. II) neben der „Entwicklung eines spezifischen“ liturgischen „Kantoreistils“ auf, daß jene „frühe Exclamatio mit ihren zentrifugalen Bewegungen gemildert ist“. Daß der Verf. nun vom „wehmütigen Schmerz“ spricht, „der sich in der kleinen Sext ankündigt“, und dies eine „Milderung“ nennt, zeigt erneut den Unterschied der Exclamatio-Begriffe Walthers und Boettichers und führt leicht zu Mißverständnissen. Der verdienstliche Nachweis von nur 13 textgleichen zeitgenössischen Vertonungen läßt im Vergleich zu Lassos Druck von 1562 dessen zunehmenden Eigenstil erkennen, stellt aber Clemens non Papa als das relativ am meisten spürbare Vorbild heraus. Hervorzuheben ist zu Gardanos Druck 1566 die Auffindung originaler Frühfassungen, die wohl mit Recht in die römische Zeit ver-

legt werden und des Meisters Entwicklung verfolgen lassen.

Im nächsten Abschnitt (II, 3), der die übrigen *Verstreuten Motetten* dieses Jahrzehnts in mühsamer, aber erfolgreicher Arbeit zusammenstellt, vermag der Verf. 128 Erstdrucke von Motetten nachzuweisen. „In vorliegender Periode verankert“ sind die „*Evangelien-Motetten*“, ein „*protestantischer Beitrag des Meisters*“ und die „*Ostinato-Motette*“ (mit Sondertext als Leitgedanken). Die vom Münchener Hof zunächst wie ein „*Geheimnis gehüteten*“, dann aber doch 1584 gedruckten 7 Bußpsalmen verdienten wegen der Verbindung mit Muelichs Bildern und Quickelbergs Exegese sowie der *Reservata*-Bezeichnung eine Spezialuntersuchung. Durch seinen Hinweis auf andere textgleiche Vertonungen gibt der Verf. auch hier die Grundlage für weitere Forschungen (II, 4). Mit den ersten 24 *Magnificat* dieser Zeit (Kap. II, 5) „*beschrift*“ Lasso „*eigene Wege*“, abweichend von Palestrina, Rore u. a. und noch fern von seiner späteren Modellpraxis. Die 56 „*Chansons vor der Pariser Reise*“ (II, 6) werden als „*großartige Synthese madrigalischen Klangzaubers*“ mit der „*Beharrungskraft motettischer Polyphonie*“ beschrieben. 15 vollständige Messen, wobei der bisher unbeachtete 1. Druck noch dazu bei Claudio Merulo verlegt wurde, und „*erste deutsche Liedsätze*“ (II, 9) bilden das Ende des hier in seinen Abschnitten wiedergegebenen Kapitels II. Daß Lassos „*Madrigalismus*“ den *Strophenaufbau des älteren deutschen Gesellschaftsliedes*“ im Gegensatz zu Senfl „*fast unkenntlich gemacht hat*“, wird mit Recht betont.

Es würde zu weit führen, die folgenden Kapitel gleichfalls in ihren Unterabschnitten, d. h. WerkGattungen zu charakterisieren. Bei Kap. III *Ausprägung des monumentalen Lasso-Stils, 1568–72*) und Kap. IV (*Repräsentative Kunst, 1573–79*) lassen die genannten Überschriften auf besonders verwandte Schaffensperioden schließen, sie werden aber vom Verf. durch die leider wenig scharfen Begriffe „*Ende des dynamischen Lassostils*“ und „*fortan . . . statischer Künstler*“ abgegrenzt. Dieser Glanzperiode gegenüber setzt der Verf. mit dem Zeitraum 1580 bis 1592 das *Spätwerk* (Kap. V) an, wobei die 12 Jahre zufällig 12 Gattungen ergeben wie „*Letzte Lieder*“ (V, 5), „*die letzten Chansons*“ (V, 4), „*Höhepunkt der Magnificat*“ (V, 7). Das „*einzigste Hymnarium*“ (V, 9) — Palestrina und Vittoria nahe-

hend — und die ziemlich „konservativen“ „Vier Passionen“ (V, 10), all das sind Kennzeichen dieser Periode. Der Abschnitt „Letzter Motettenkreis und Schwanengesang“ (VI, 2) hebt außer dem typisch späten „Descendenzmelos“ auch „Neigung“ zur strengen „ostinaten Baßführung“ hervor. Im letzten Zyklus, *Le lagrime di San Pietro* (VI, 7) stellt der Verf. ein „Übergewicht absinkender Motive“ ohne „finale Steigerungsabsicht“, aber ein intensives „Ausfeilen der Textbilder“ fest.

Das Schlußkapitel (VII) beginnt mit einer verdientlichen Gegenüberstellung von textgleichen Motetten Palestrinas und Lassos und gewinnt gegenüber Palestrina daraus Unterscheidungsmerkmale wie häufigere Synkopen, enorm „vergrößerte Dissonanzdauer“ sowie vermehrte „Durchgangsdissonanzen“ u. a. Während der Verf. aus den gewonnenen Merkmalen — sicher mit Recht — die größere Beliebtheit Lassos in der barocken Rhetorik erklärt, sieht er doch die Zeit 1595—1618 als „Verfall des Lasso-Stils im Zeitalter der Frühmonodie“ an. Lechner z. B. ist zwar — mit Recht — als der größte Lasso-Schüler anerkannt. Daß er aber „die Wucht der Kopft Themen“ seines Lehrers nicht erreiche, „mit rednerischen Figuren die ästhetische Einheit“ störe, daß er „vergrößert“ (710), „bizarre Sprünge annimmt“ (711), scheint mir der Eigenart des jüngeren Meisters nicht ganz gerecht zu werden. Überhaupt ist mit dem Abrücken von dem *Magnum opus musicum* das Werk der Söhne allzu hart als „Fälschung“ gebrandmarkt, was Chr. Engelbrecht in ihrer Besprechung (N. Z. f. M. 59, 4) bereits kritisierte. Neben dem kurz skizzierten Gesamtaufbau wäre hier auch eine Fülle von Detail-Ergebnissen des Verf. aufzuzählen, die zugleich von der Vielfalt des vom Verf. herangezogenen Stoffes zeugen könnten. Dies muß unterbleiben.

Eben diese Vielfalt ist es auch, die nicht nur großen Respekt abnötigt, sondern zugleich dem Leser den Überblick erschwert, andererseits dem Spezialisten Angriffsflächen bietet. Ergeben sich bei einer Nachprüfung Ungenauigkeiten, entsteht leicht Skepsis hinsichtlich der Verlässlichkeit der Angaben überhaupt.

So ist bei den Theoretikern, die Beispiele von Lasso anführen, in Dedekinds *Praecursor metricus* 1590 das Clausula simplex-Exemplum „Parce mihi“ nebst 7 anderen zu ergänzen; Magirus (1596 und 1611) hat

nicht nur 2, sondern 26 Lasso-Beispiele; Nucius, dessen Theoriewerk (1613) 17mal für die Kirchentonsarten, für den *contrapunctus floridus*, die *Commissura cadens* und die *Complexio* je einmal Lasso heranzieht, sollte nicht fehlen — schon wegen Nucius' Bedeutung als Komponist. Thuringus (1626) wäre ebenfalls mit 12 Lasso-Zitaten einzufügen, und Gengenbach (1626), der neben Schütz mehrfach Lasso bringt, gehörte gleichfalls hierher. Hingegen ist vom Verf. W. Schonsleders *Architectonice universalis* (1631) bzgl. Lasso untersucht. Daß aber hier für den „alten Stil“ nur noch ein „schmalere Raum“ blieb, kann angesichts der vielen (schon in Taktstrich-Partitur notierten) Beispiele nicht überzeugen, auch nicht, daß für „alle heftigen Bewegungen“ nur „südlische nuova musica“-Beispiele „verbindlich“ waren. Sind doch die Exempla für Kämpfen und Zorn von Lasso und selbst die „modernen . . . Affekte [?] . . . ridendi“ nicht der „Palestrina-Nachfolge vorbehalten“, sondern auch hier ist jeweils ein Lasso-Beispiel genannt. In der S. 8 f. gegebenen Zusammenstellung der Burmeisterschen Figuren-Beispiele sind außer dem Druck-Lapsus in der Hypotyposis (Zeilenverschiebung) die Termini Anaploke (statt c), Palillogia (statt Palli . . .) und Congeries (s fehlt) zu verbessern. Wichtiger ist jedoch die grundsätzliche Ablehnung des „atomistischen Verfahrens“ bei Burmeister, wobei allzu schnell von einem „Mißverständnis der barocken Interpretation“ (S. 9) gesprochen und ein eigenes Mißverständnis nicht in Erwägung gezogen wird. Doch muß eine Diskussion hierüber an anderer Stelle erfolgen. Aber auch dort, wo nicht das 17., sondern das 16. Jahrhundert, also die Zeit des Meisters selbst, zur Debatte steht, vermißt man den Aspekt des 16. Jahrhunderts. Das *ornare der cantilena*e dürfte bei Coclico gewiß nicht *Ausrüstung, Apparat*, sondern im strengen Sinn all die kunstvollen Stilmittel meinen, von denen Dreßler 1563 Synkope, Clausel und Fuge nennt als wichtigste ornamenta des Clemens non Papa (neben transitus, repetitio usw.). Wie sehr der *ornatus*-Begriff als übergeordnete Definition am Beginn der sprachlichen Figurenlehre steht, lehrt die Rhetorik nicht zuletzt des 16. Jahrhunderts, z. B. Nic. Reusners 1571 —. Auch die Clauseln, die Tonarten und ihre „Mixtio“ bzw. „Commixtio“, kurz all das, was die Theorie der Lasso-Zeit in den Vordergrund stellte, sind leider zur Kennzeichnung des

Stils wenig herangezogen — vgl. demgegenüber die Arbeiten Bernhard Meiers in *Musica Disciplina* X, im Archiv f. Musikwissenschaft 1958, in *Musikforschung* XI —, obwohl der Verf. mit Recht auf Lassos strenge Tonartenauffassung hinweist (S. 884 nach G. Reichert). Statt dessen wird allzuviel der *Leitmotiv-* bzw. auch der *Sequenz-*Begriff u. ä. angewandt, den Lasso nun einmal nicht kannte.

Die Übertragung solcher im 19. Jahrhundert geläufig gewordener Termini auf eine 300 Jahre frühere Zeit bringt stets etwas Verunklarendes mit sich, vor allem, wenn das „leitmotivische“ Gestalten so häufig als Charakteristikum des Meisters festgestellt wird, aber die Unterschiede unberücksichtigt bleiben: ist es doch nicht gleichgültig, ob das Gemeinsame im wiederkehrenden „Motiv“ nur ein markantes Intervall oder eine ganze Phrase ist und hier wiederum einrahmende Wiederholung (Nucius: *Complexio*), Wiederholung des Schlusses (*Epihora*) oder Anfanges (*Anaphora*) u. a. m. Daß von „romantischem Klangreich“, von „majestätischen Intervallen“, von „rauschendem Klang“, von „klagendem Terzfall“, von „tragischer“ bzw. „schicksalsschwerer Passionsstimmung“, von „Geisterhaft-Visiönärem“ gesprochen wird, daß man in den Bußpsalmen „vom fahlen Licht der Tragik des Büßenden unwittert“ ist, läßt zwar den Schumann-Forscher ahnen, dürfte aber der Denkweise des 16. Jahrhunderts nicht adäquat sein. Geradezu unverständlich ist die Deutung „ecce hereditas Domini filii“ „Christus als Gottserbe“ (S. 188 Anm. 13), von Luther (Ps. 127, 3) „Siehe, Kinder sind eine Gabe des Herrn“ übersetzt. Auch bei der Feststellung „tänzerisch-wirbelnder Motive“ ist Vorsicht geboten, da walzerähnliche Tänze (Volte, Dreher) im 16. Jahrhundert Ausnahme waren, bestimmt paßt eine *Drehfigur* nicht in eine *Allemande* (S. 278 Anm. 30).

Es ergäbe ein schiefes Bild, wenn die Reihe der Beanstandungen fortgesetzt würde, während die Fülle neuer Ergebnisse nur summarisch wiedergegeben ist. So möge die Liste der Errata (S. 892), die ziemlich erweitert werden könnte, nur bei Sinnstellungen ergänzt werden wie: Kantoreietat (S. 159, Z. 3 — statt Kontorei...); 1559 (S. 212 Anm. 3 — statt 1955); Mediatio (S. 264, Z. 7); Kreisstadt Oels (S. 620 Anm. 11 — statt St. Oels); Profius... 1641 (S. 840, Z. 12 von unten — statt 1611). Ab-

schließend ist noch der Verzeichnis-Teil zu loben, mag auch das Fehlen eines Sachregisters, das freilich den ohnedies riesigen Umfang noch vergrößert hätte, schmerzlich sein.

Im ganzen gesehen muß noch einmal betont werden: Boettichers Buch ist ein respektables Opus, das der Forschung um vieles weiterhilft, auch wenn man ein scharf konturiertes Bild der Persönlichkeit und Schaffensweise des Meisters — ganz aus seiner Zeit gesehen — noch vermißt. Immerhin muß auch hier auf wertvolle, aufschlußreiche Einblicke in die Psyche Lassos (z. B. S. 440) hingewiesen werden. Fritz Feldmann, Hamburg

Jean et Brigitte Massin: Wolfgang Amadeus Mozart. Biographie. Histoire de l'œuvre. Hrsg. vom Club français du livre, Paris 1959. 1200 S. nebst 50 S. Catalogues und 34 Bildern, Facsimiles u. dergl.

Schon im Vorwort dieses umfangreichen und auf höchst originelle Weise zusammengestellten Buches kommen die Grundanschauungen der Autoren zum Vorschein: im Gegensatz zu Stendhal (einem der ersten französischen Mozart-Biographen) sind J. und B. Massin bestrebt, weniger das Außergewöhnliche am Wunderkind Mozart zu betonen, als vor allem den Menschen Mozart mit all seinen positiven und negativen Eigenschaften eingehend zu beleuchten und daher auch sein Werk als das natürliche Resultat eines Sterblichen und nicht etwa als eine „übernatürliche Tat des Himmels“, als ein „Mysterium“ usw. zu betrachten. In diesem Zusammenhang gelangen die Hrsg. zur richtigen Behauptung, daß die letzten Jahre Mozarts nicht weniger „wunderlich“ sind als die seiner Kindheit. Ein ähnliches Mozart-Bild ist übrigens schon in den immer noch maßgebenden Werken von Wyzewa, Saint-Foix und H. Abert ausführlich dargestellt worden.

Im ersten Teil des Buches (*Biographie*) der aus 6 großen und 25 kleineren Kapiteln besteht, wird an Hand von zahlreichen meistens sehr gut analysierten Zitaten aus Briefen Mozarts, seines Vaters, seiner Schwester u. a., ein objektives und lebendiges Bild der Persönlichkeit und des Lebensweges des Komponisten dargeboten. Besonders zu begrüßen ist die Tatsache, daß nicht nur viele Einzelheiten aus Mozarts Biographie in tadelloser chronologischer Folge aufgezählt sind, sondern daß sehr oft Probleme und Hypothesen aufgestellt und

manchmal auch ganz neuartige Ausdeutungen verschiedener Fragen gegeben werden. Auf diese Art wird das Bewußtsein des Lesers stets zum Nachdenken und kritischen Beurteilen sowie zu Vergleichen mit den traditionellen Mozart-Biographien angeregt. Leider muß es an dieser Stelle nur bei der Andeutung einiger dieser Probleme, Hypothesen und Fragen bleiben.

Die Hrsg. zitieren den bekannten Brief Schachtners vom Jahre 1792 und stützen ihre Zweifel hinsichtlich des darin erwähnten „vierjährigen“ Wolfgang, der beim Komponieren eines Concertos sei, durch glaubwürdige Argumente (S. 10). Das von Schachtner beschriebene Ereignis muß — laut den Hrsg. — nicht 1760, sondern erst 1762 oder noch später gelegen haben. Sehr treffend und fesselnd ist die an vielen Stellen durchgeführte psychologische Charakteristik von Wolfgang, Leopold, Nannerl, Konstanze, Aloysia u. a., sowie vom Übergang des Wunderkindes Mozart zum reifen Mann, welche von einem feinen und analytischen Beobachtungssinn der Hrsg. zeugt. Neue und beachtenswerte Gedanken werden auch über das schöpferische Talent von Nannerl geäußert (S. 83 u. 100). Ferner wird das Entstehen des von den Hrsg. als „operette spirituelle“ bezeichneten Oratoriums „Die Schuldigkeit des ersten Gebots“, bei welchem Mozart vom Erzbischof 8 Tage eingesperrt wurde, als „eine Legende“ angesehen. Dies beziehe sich wahrscheinlich auf Mozarts „Grabmusik“ (S. 62 u. 609).

Die Hrsg., die bei ihren Äußerungen meistens nicht nur vom Gesichtspunkt eines Musikwissenschaftlers, sondern eher von dem eines Soziologen, Ästhetikers und vor allem eines Historikers ausgehen, lassen oft einen Seitenblick auf das damalige gesellschaftliche Leben, hauptsächlich in Salzburg, Wien und Paris, fallen. Das Musikleben Italiens vom Jahre 1770 könnte jedoch ausführlicher geschildert werden; auch wäre es interessant, mehrere Eindrücke Wolfgangs aus Italien zu zitieren. (s. darüber z. B. H. Abert, S. 212 f.). Die Hrsg. äußern ihre Verwunderung, daß Mozart in seinen Briefen aus Paris (1778) nirgends etwas Konkretes über das dortige Musikleben berichtet oder irgendeine der vielen damals gespielten Opern erwähnt (S. 272—274). Sehr zweckmäßig ist, daß viele bedeutende Zeitgenossen Mozarts, z. B. Haydn, Da Ponte, Gyrowetz, O'Kelly, Niemtschek, Rochlitz, Niessen u. a., eingehend beschrieben sind

und ihre Erinnerungen an Mozart zitiert und kommentiert werden. Dabei sind oft Namen von Mozarts Zeitgenossen genannt, auch von seinen Freundinnen, die in anderen Mozart-Biographien nicht vorkommen. Mehrmals ist die Rede von der Geliebten des Komponisten — Nancy Storage — die nach seinem Tode alle seine Briefe vernichtet haben soll. Die Hrsg. geben ein objektives Bild vom Erzbischof Colloredo (S. 118—120), indem sie nicht nur seine negativen Eigenschaften aufzählen, wie es in vielen Mozart-Biographien seit Otto Jahn der Fall ist. Auf S. 121 wird die Frage gestellt, was die Ursache der sich zum ersten Male im Jahre 1772 bemerkbar machenden Melancholie Mozarts sei, ob seinem veränderten Gemütszustand etwa Liebeskummer zugrundeliege oder ob das alles nicht auch einen Zusammenhang mit der Sturm-und-Drang-Epoche habe. Ausgezeichnet argumentiert ist diese Frage erst im zweiten Teil des Buches (S. 678—696). Mit Recht wird von den Hrsg. großer Wert auf Mozarts Brief an Padre Martini (4. 9. 1776) gelegt. Dieser Brief läßt nämlich nicht nur den Konflikt mit Colloredo ahnen, sondern er verrät — laut J. und B. Massin — zum ersten Male in der Geschichte die „romantische Zurückweisung“ eines Künstlers gegen das Philistertum (S. 146). Auch ist die Erklärung, weshalb Mozart sich in diesen Fragen vor Padre Martini und nicht vor seinem Vater aufschließt, sehr glaubwürdig. Der dem Jahre 1777 gewidmete Abschnitt ist etwas zu lang. Darin wird ein Brief Wolfgangs zu Leopolds Geburtstag zitiert (S. 184). Die ersten Sätze dieses Briefes werden von den Hrsg. als die wichtigsten bezeichnet, die Mozart überhaupt über seine Kunst geäußert habe. Dabei wird behauptet, daß Mozarts Ästhetik im Grunde identisch mit der Beethovens sei (!) (Diese Behauptung stimmt aber nicht mit Mozarts Brief auf S. 361/465 überein). Als „sehr wichtig“ für Mozarts Ästhetik wird auch sein Brief auf S. 401 bezeichnet.

Mit viel Verständnis wird von der großen Liebe Mozarts zu der damals 18jährigen (nicht 15jährigen, wie Mozart selbst und später viele seiner Biographen behaupten!) Aloysia berichtet, sowie vom Verhältnis des Komponisten zur Familie Weber (S. 207 bis 210). Nachdem Mozarts Gedanken über die Ehe zitiert worden sind und der lange Widerstand Leopolds gegen Aloysia geschildert worden ist, gelangen die Hrsg. zur Fest-

stellung, daß das Drama Aloysia—Wolfgang letzten Endes ein Klassenproblem ist (S. 211), ähnlich wie in „Figaros Hochzeit“ von Beaumarchais. Der Knotenpunkt dieses Familienzwistes und das immer stärker werdende Unabhängigkeitsgefühl Mozarts ist besonders gut analysiert (S. 221—228). Die Hrsg. betonen mit gutem Grunde das seltsam kühle Verhalten Mozarts bei der Krankheit und beim Tode seiner Mutter. Darin erblicken sie erneut eine dem Komponisten eigene Neigung zur Schicksalsfügung (S. 248). Nicht zum ersten Male wird auch darauf hingewiesen, daß Mozart sich nirgends als Österreicher, hingegen in manchen Briefen als Deutscher ausbe. Sein Aufenthalt in Straßburg im Herbst 1778 wird als ein „mysteriöser Punkt in seiner Biographie“ bezeichnet (S. 276). Der Skandal zwischen Mozart und Colloredo wird von den Hrsg. — besonders in psychologischer Hinsicht — ausgezeichnet vorbereitet und dann auch ausführlich beschrieben, wobei betont wird, daß damit dank Mozart eine neue, wichtige Etappe in der ganzen Kulturgeschichte Europas beginnt (S. 339 f.). Die Schaffung der „Entführung aus dem Serail“ und besonders die Periode vor und nach Mozarts Hochzeit sind selten so ausführlich und objektiv dargestellt worden. Die Hrsg. vergleichen Mozarts Liebe zu Aloysia mit seinen Gefühlen für Konstanze und stellen fest, daß letztere viel schwächer sind (S. 366 f.). Auch an anderen Stellen werden Beispiele herangezogen, aus denen zu ersehen ist, daß die Liebe für Mozart gar nicht identisch mit der Ehe ist (z. B. S. 474). Sogar gegenseitige eheliche Untreue wird erwähnt (S. 490).

Eine interessante und fast von keinem anderen Mozart-Forscher behandelte Frage ist Mozarts Initiative, im Frühling 1782 eine Konzertgesellschaft in Wien zu gründen. Die Hrsg. legen großen Wert darauf und erblicken darin etwas Neues im sozialen Verhalten Mozarts (S. 385). Ferner geben sie glaubwürdige Deutungen zu den „verschwendeten“ Briefen des Komponisten vom Sommer 1782 und zu Leopolds gleichgültigem Verhalten gegenüber der Oper „Die Entführung aus dem Serail“ (S. 391). Es wird ausdrücklich der große geistige Einfluß des Ignaz von Born auf Mozart erwähnt. Im Abschnitt, der „Figaros Hochzeit“ gewidmet ist, wird die Meinung ausgesprochen, daß der Erfolg dieser Oper „der schädlichste und der unerfahrenste Mythos“ sei (S. 450). Die

Hrsg. stehen Jahns Äußerung über das erste Zusammentreffen zwischen Mozart und Beethoven kritisch gegenüber und machen dabei manche interessante Feststellungen (S. 464 f.). Beachtenswert ist das über Mozarts Stellung zur französischen Revolution von 1789 Gesagte (S. 520 f. u. 531 f.). J. und B. Massin behaupten, daß Mozart sich in den letzten Monaten seines Lebens viel mehr mit der „Zauberflöte“ und mit seinem letzten Werk, der Freimaurerkantate beschäftigt habe als mit dem Requiem (S. 568). Es werden ferner einige neue Hypothesen über Salieri, über den Mord von Mozarts Freundin Magdalena Hofdemel, über Mozarts Tod und über die letzten Jahre der Witwe Konstanze aufgestellt.

Jede Komposition Mozarts, die im ersten Teil des Buches chronologisch erwähnt wurde, wird nun im zweiten Teil (*Histoire de l'œuvre*), der aus 3 großen und 12 kleineren Kapiteln besteht, gründlicher betrachtet und bewertet, und zwar sind alle Werke wieder in chronologischer Folge und nicht etwa nach Gattungen geordnet, was seine Vorteile, aber im Hinblick auf die Anschaulichkeit auch seine Nachteile hat. Dabei wird mehr über die Entstehungsgeschichte der Werke als über die musikästhetischen oder kompositionstechnischen Probleme berichtet. Auch hier lernt der Leser viele interessante Einzelheiten kennen, denen gerecht zu werden in diesem Rahmen leider unmöglich ist. Mit fast beispielloser Kompetenz und Gründlichkeit ist z. B. „Die Zauberflöte“ — „das Testament Mozarts, das Testament der Aufklärung und der Freimaurerei des 18. Jahrhunderts“ genannt — analysiert (S. 1137—1159). Die Hrsg. zitieren im zweiten Teil des Buches an vielen Stellen Wyzewa und Saint-Foix, oft auch Einstein, wobei ihre Feststellungen nicht immer mit denen der genannten Mozart-Forscher übereinstimmen und doch beachtenswert sind. Es kommen aber auch Beobachtungen vor, die zum Widerspruch herausfordern. Besonders zu bedauern ist, daß dem sonst sehr geschmackvoll ausgestatteten Buch kein einziges Notenbeispiel beigelegt ist.

Als Anhang wird zunächst ein eingehender und außerordentlich guter Überblick von 17 Seiten über die Freimaurerei in Europa im 18. Jahrhundert gegeben. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß die Hrsg., besonders im biographischen Teil ihres Buches, oft und ausführlich über Mozart als

Freimaurer und über viele seiner „Logenbrüder“ berichten (S. 234, 283, 355, 428 f., 434 u. a.). Als zweiter Anhang folgt der Text des von J. Haydn unterschriebenen Vertrages mit dem Prinzen von Esterházy von 1761. Die der Mozart-Literatur gewidmeten 8 Seiten sind gut geordnet; fast jedes Buch wird mit wenigen Worten charakterisiert. Allerdings fehlen dabei einige bedeutende Werke über Mozart.

Sprachlich und stilistisch ist das Buch sehr gut und lebendig. Mit typisch französischem Esprit und oft mit kurzen, manchmal fast mit stichwortartigen Sätzen, wird der Lebensweg des Meisters begeistert und immer mit wissenschaftlicher Kompetenz geschildert. Die Übersetzung mancher Briefe Mozarts weicht etwas vom Original ab; sie hätte genauer überprüft werden können. Denn oft verliert Wolfgangs kindliche, spontane und mit frischem Humor geladene Ausdrucksweise ihren Reiz und klingt in der französischen Sprache etwas zu stilisiert und unnötig verschönert.

Die fast auf jeder Seite vorkommenden Fußnoten, manchmal ziemlich umfangreich, beleben den Text noch mehr und bieten dem Leser viele interessante Abstecher in verschiedene Gebiete der Literatur- und Kulturgeschichte, der Soziologie und Philosophie u. a. (In einer dieser Fußnoten ist die erste Aufführung von Händels „Messias“ in Hamburg fälschlicherweise 1775 anstatt 1772 erwähnt.)

Was das Mozart-Buch von J. und B. Massin besonders auszeichnet und sich als außerordentlich wertvoll für den Leser erweist, sind die höchst anschaulichen Tabellen. In einer derselben werden Mozarts Reisen und wichtigere Kompositionen chronologisch mit Hinweis auf den Text beider Teile des Buches dargestellt; andere Tabellen geben den Stammbaum der Familien Mozart, Weber u. a. Ferner wird ein vollständiges Werkverzeichnis nach Köchel und Einstein, dann nach Gattungen, sowie auch in chronologischer Folge aufgestellt. Interessant ist auch die Aufstellung der Tonarten aller bedeutenden Instrumentalwerke Mozarts, die nach Jahren geordnet sind. Zuletzt findet man eine originelle, aber etwas zu komplizierte farbige Tafel, in der Mozarts Werke chronologisch und nach Gattungen dargestellt sind, sowie eine Karte Westeuropas um 1770.

Zum Abschluß sei nochmals betont, daß das Buch ein wertvoller Beitrag zur Mozart-

forschung ist und deswegen alle Achtung verdient.

Lada Stantschewa-Braschowanova, Sofia

Gerd Zöllner: Franz Hüntens. Sein Leben und sein Werk. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 34. Arno Volk-Verlag, Köln 1959, 317 S.

Gehört es zu den Aufgaben der musikalischen Landesgeschichtsforschung, sich auch in der Musikgeschichte nicht eben an hervorragender Stelle stehender Gestalten von lediglich regionaler Bedeutung zuzuwenden, so sind doch nicht selten die hierbei beleuchteten kulturgeschichtlichen Strömungen von außerordentlichem Interesse. F. Hüntens (1798—1878), 1835 nach Studien am Conservatoire und längerem Aufenthalt in Paris, als renommierter Klavierlehrer in seine Heimatstadt Koblenz zurückgekehrt, entfaltete hier sein ausschließlich von den Bedürfnissen des bürgerlichen Liebhabers bestimmtes Schaffen. Er war keine geniale Begabung, aber ein tüchtiger Musiker, der die Zeichen seiner Zeit verstand und zu nutzen wußte. Seine Werke sind mit dem Geist dieser Zeit versunken, jedoch für das Aufblühen der bürgerlichen Salonmusik außerordentlich typisch und keineswegs uninteressant. Vor den eingehend geschilderten politischen und sozialen Hintergrund stellt der Verf. das Leben Hüntens, dessen Stationen er mit einer Fülle von Belegen sichert, unter ihnen besonders die „über jeden Tag ausführlichen Bericht“ (55) gebenden Tagebücher (über deren Ergiebigkeit als zeitkritisches Dokument man gern Näheres erfahren hätte).

Die Werkbetrachtung ist in zwei Gruppen gegliedert: „Die Vortragsstücke“ (Variationen, Fantasien) und „Die Lehrwerke“ (Klavierschule, Etüden), von denen die letztere, nicht nur nach dem äußeren Umfang der Darstellung, die gewichtigere ist. Ihren beiden Teilen — namentlich bei dem Abschnitt „Etüden“ — ist je ein in seiner Vollständigkeit zu begrüßender Überblick über die diesbezügliche zeitgenössische Produktion vorangestellt, ehe mit intensiver Sachkenntnis zunächst die klaviertechnischen Probleme der Klavierschule, dann deren Gestaltung in den in der Regel knappen Etüden untersucht werden: Werke, in denen Hüntens sich als geschätzter Könnler erweist. Unklar bleibt allerdings, was den Verf. zu der Feststellung veranlaßt haben mag: „Wurden im 18. Jahrhundert . . . viele bedeutende Klavierschulen

herausgegeben, so befaßte sich das 19. Jahrhundert damit, diese theoretischen Erwägungen in die Praxis umzusetzen . . . zu erproben: in der Etüde“, (232) nachdem er die existente „Fülle der Klavierschulen, die in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden“ (181, s. a. 190!) konstatiert hatte. Schulen und Etüden gleichermaßen entstanden in der hier belegten Vielzahl nicht nur, weil „der neue Anschlag und die neuen Möglichkeiten des Instruments . . . naturnotwendig auch eine Veränderung der Technik“ brachten, wie der Verf. zitiert (233), sondern weil die Zahl der Abnehmer groß war: jene bürgerlichen Liebhaber, deren Ansprüchen Hüntens — wie er im Vorwort betont (196) — selbst in der Anlage seiner Klavierschule Rechnung trug, die das Instrument erlernten und sich dann namentlich „Vortragsstücken“ wie denen Hüntenscher Provenienz zuwandten (und damit u. a. auch dessen Wohlstand begründeten).

Von dem Eifer, mit dem Hüntens dem Verlangen nach solchen außerordentlich beliebten, in „Charakter und Gestalt, in Form und Inhalt gleichen“ (78) Stücken, die ihre „pädagogisch-didaktische Funktion“ nicht immer verleugnen können, (121, 127) nachkam, weiß der Verf. in den Abschnitten „Die Variationen“ und „Die Fantasien“ ein farbiges Bild zu entwerfen. Weniger glücklich sind die an der retrospektiven Betrachtungsweise älterer Arbeiten orientierten Bemerkungen zur „Romantik und Sonatenform“ im Abschnitt „Die Duos und Trios (Sonatenform)“. Es soll darauf verzichtet werden, der Behandlung dieser Frage hier im einzelnen nachzugehen, zumal nicht speziell die Klaviermusik betreffende, das romantische Formproblem tiefer fassende und damit einer abwertenden Simplifikation entgegnetretende Arbeiten hier nicht berücksichtigt wurden und die in Rede stehenden Hüntenschen Werke mit diesem Problem in nur losen Zusammenhang zu bringen sind.

Durchweg erkennbar in Anlage und Durchführung der Arbeit ist das Bemühen um philologische Akuratess. Ohne die Relevanz der gebotenen Fülle an Literaturen in Frage stellen zu wollen (u. a. z. B. 45 ff., 63 Anm. 2), sind Zweifel anzumelden, ob sie alle dem Verf. in speciem bekannt sind. Sicher nicht, denn die hier wie in fast allen einschlägigen Arbeiten bis in die neueste Zeit zitierte Studie von O. Mayer: „Die romantische Klavier-sonate“, Diss. Greifswald 1929 (161), ist nie erschienen. H. Heussner, Marburg/Lahn

Béla Bartók: Slowakische Volkslieder (Slovenské ľudové piesne) Band I. Academia Scientiarum Slovaca, Bratislava 1959. 754 S. Von den mehr als 10 000 Volksmelodien, die Bartók in den Jahren von 1905 bis 1918 in Ungarn und in den Nachbarländern gesammelt hat, ist kaum mehr als ein Fünftel bisher veröffentlicht, obwohl er das gesamte Material in den auf die Sammeltätigkeit folgenden Jahren und Jahrzehnten katalogisierte und meist auch schon zu druckfertigen Manuskripten zusammenstellte. Wer über die Schwierigkeiten unterrichtet ist, die der Publikation von Studien und Sammlungen zur musikalischen Folkloristik und Ethnologie entgegenstehen, wird darüber nicht erstaunt sein. Um so höher ist es zu schätzen, daß die Slowakische Akademie der Wissenschaften jetzt die seit 1928 druckfertig vorliegende Sammlung slowakischer Volkslieder herauszugeben begonnen hat. Dem soeben erschienenen ersten Band werden die beiden weiteren hoffentlich bald folgen können.

Diese slowakischen Melodien sind das umfangreichste Material, das B. gesammelt und bearbeitet hat. Es enthält nicht nur über 3400 eigene Liederaufzeichnungen, es bezieht in die Auswertung auch noch 12 200 Melodien und Texte aus anderen, z. T. publizierten Sammlungen ein. 1919 begann B. mit der systematischen Ordnung des Materials; 1922 lag der erste, 1924 der zweite und 1928 der dritte Band im Manuskript vor. Die druckfertige Publikation wurde ebenso wie die Phonogramme und die handschriftlichen Liedaufnahmen der Matica slovenská übergeben, die die Herausgabe besorgen sollte. Doch verzögerte sich diese nicht nur aus wirtschaftlichen Gründen, sondern auch durch die bei einem so gewaltigen Material begriffliche Unsicherheit des Redaktionskomitees gegenüber den Problemen der Editionstechnik. Besondere Schwierigkeiten bereiteten die Liedertexte, da B.s Katalogisierungsprinzip nur die Melodien berücksichtigt. Es wurde schließlich 1931 beschlossen, die Texte ganz herauszulassen und später gesondert zu veröffentlichen. Trotzdem kam die Redaktionsarbeit, deren Leitung inzwischen B. selbst übernommen hatte, nur langsam voran, bis sie durch den Kriegsausbruch 1939 ganz zum Erliegen kam. Sie wurde erst unlängst wieder aufgenommen und das Werk nun in der ursprünglichen Gestalt, d. h. mit den Texten und Kommentaren und dem Vorwort B.s

in den Druck gegeben. Ein Vorwort des letzten Redakteurs, Oskár Elschek, berichtet von der Geschichte der Sammlung und des Manuskriptes und schildert dessen Bedeutung für B.s Lebenswerk und für die Volksmusikforschung. Sämtliche Textteile des Bandes, also das Vorwort des Redakteurs, B.s ausführliche Einleitung, seine Anmerkungen zu den Liedern und die beigegebenen Tabellen sind zweisprachig (deutsch und slowakisch). Eine Kurzfassung der Einleitung mit der Darstellung des Katalogisierungsprinzips ist in Ungarisch, Russisch, Englisch und Französisch beigegeben. Die Liedertexte sind nur in der Originalsprache abgedruckt. Diese Textteile des Buches umfassen etwa ein Drittel, zwei Drittel entfallen auf die rund 1200 Lieder.

Das zeigt schon, daß die „*Slowakischen Volkslieder*“ mehr als eine Materialsammlung darstellen sollen. Das publizierte Material ist systematisch geordnet und katalogisiert, und die Prinzipien dieser Anordnung sind vom Autor ausführlich dargelegt und begründet. B. begann seine Sammeltätigkeit und damit zugleich die Erforschung der südosteuropäischen Volksmusik 1905, in einer Zeit also, als die musikalische Folkloristik und Ethnologie noch in den Anfängen steckte. Er bediente sich des Phonographen, zeichnete jedoch auch nach dem Gehör auf, wo ihm dieses Verfahren zu genügen schien. Das Verfahren für die Transkription der phonographierten Melodien und die Niederschrift der gehörten Weisen entwickelte er selbst in loser Anlehnung an die Praxis der Berliner Schule Stumpfs und von Hornbostels. Für die Katalogisierung der Melodien hatte er jedoch keine Vorbilder, wurde vielmehr selbst hierin zum Vorbild nicht nur für seine Mitarbeiter und Schüler Z. Kodály, M. Vikár, A. Banik u. a., sondern auch für andere europäische Volksliedforscher wie die Finnen I. Krohn und A. O. Väisänen.

B. ordnet seine Sammlungen nach den Melodien, nicht nach den Texten. Ihn interessierten in erster Linie, wenn nicht ausschließlich, die musikalischen Probleme der Volksmusik. Für den Komponisten und Musikwissenschaftler ist diese Einstellung ganz natürlich, und sie wurde damals weitgehend auch von der „Vergleichenden Musikwissenschaft“ geteilt. Ein nur auf die Melodien ausgerichtetes Ordnungsprinzip erleichtert die Analyse der musikalischen Fakten. Es stellt die strukturell verwandten Liedgestal-

ten in überschaubare Nachbarschaft. Aber es negiert vollkommen die funktionellen Zusammenhänge und die ideologischen und stofflichen Beziehungen, die weniger an die melodischen als an die textlichen Formungen gebunden sind. Uns erscheinen gerade diese Zuordnungen heute als besonders wichtig, und so können wir B.s Katalogisierungsprinzip nicht vorbehaltlos zustimmen. Wir können es um so weniger, als es uns auch nicht besonders geeignet scheint, die rein musikalischen Zusammenhänge genügend deutlich zu machen. Dazu ist es zu einseitig. B. ordnet die Melodien nach einigen prägnanten und leicht erkennbaren äußeren Merkmalen, aber er läßt dafür eine ganze Reihe musikalisch belangvoller und gestaltbildender Faktoren unberücksichtigt. Strophenlänge und -unterteilung und die Lage der Binnenkadenzen sind für die Gestaltbildung nicht so wesentlich wie die Motivgestalt und die architektonische Gliederung. Letztere wird zwar bei den slowakischen Liedern berücksichtigt, die Motivik bleibt aber — abgesehen von der ihn besonders interessierenden Rhythmik — unbeachtet, wie auch die Tonalität nicht als Ordnungsprinzip herangezogen wird.

Nun ist zwar bei der Veröffentlichung einer Sammlung das Katalogisierungsprinzip nicht so wichtig wie das Material selbst, und jedes Prinzip hat seine Vor- und Nachteile. Aber es ist doch in einer wissenschaftlichen Publikation, die sich die Aufgabe gestellt hat, die Variantenbildung in der eigenen und fremden Umwelt erkennen zu lassen, unerlässlich, ein Ordnungsprinzip zu wählen, das diese Aufgabe möglichst erleichtert. Das aber tut B.s System nicht in wünschenswerter Weise. Viele Melodien, die er als Varianten auffaßt, sind durchaus selbständig, während thematisch verwandte Melodien nach seinem Verfahren nicht als Varianten erkannt werden können.

Bei der Klassifizierung der slowakischen Volksmusik verfährt B. zunächst so wie bei den vorangegangenen Veröffentlichungen der ungarischen Volkslieder (*Die ungarische Volksmusik*. Berlin und Leipzig 1925): Er transponiert zunächst alle Melodien auf einen gemeinsamen Schlußton (g). Dann teilt er sie nach der Zahl der Melodiezeilen in Klassen zu zwei, drei oder vier Zeilen, wobei Zeilenwiederholungen im musikalisch-melodischen Sinn nicht mitgezählt werden. Eine Unterteilung dieser Klassen erfolgt nach der Lage des Schlußtons der Melodie-

zeilen zur Hauptfinalis, die ja in allen Fällen gleich ist. Die dieser am nächsten stehenden rangieren vor den weiter entfernten, also Einklang vor Sekunden, diese vor Terz usw. über bzw. unter der Finalis. Daß bei diesem sehr schematischen Verfahren zwar identische Melodien beieinander zu stehen kommen, Varianten jedoch unter Umständen recht weit verstreut zugeordnet würden, ist von B. erkannt worden. Daher hat er noch ein weiteres Gestaltungselement zur Klassifizierung der gegenüber den ungarischen sehr viel differenzierteren slowakischen Melodien herangezogen, die Rhythmik. Er unterteilt jetzt nicht nur nach der Zahl der Melodiezeilen, sondern zugleich auch nach punktierter und nicht punktierter Rhythmik. Seine Klasse A (vierzeilige Melodien) hat nun drei Unterklassen: I. mit nicht punktiertem Rhythmus, II. mit punktiertem Rhythmus und III. mit bestimmten architektonischen Strukturen und ebenfalls punktiertem Rhythmus. Die Klassen B (dreizeilig) und C (zweizeilig) sind ebenfalls in nicht punktierte und punktierte Unterklassen geteilt. Eine Klasse D (Melodien von unbestimmter Form) enthält alles, was sich in dieses Schema nicht einfügen wollte, und ist unterteilt in I. Kinderlieder und Spiellieder, II. sonstige Melodien mit unklarer oder verdorbener Form (sic!). Den Beschluß bildet die Klasse E (Instrumentalmusik) ohne Unterteilung.

Bei der Masse des Materials ergab auch diese mehrschichtige Klassifizierung noch keine ausreichende Differenzierung, so daß B. bei der zahlenstärksten Klasse A noch eine weitere Unterteilung vornehmen mußte. Er trennt in der Unterklasse A I (vierzeilige Melodien mit nicht punktiertem Rhythmus) noch die Melodien mit Melodiezeilen gleicher Silbenzahl von denen mit ungleicher Silbenzahl ab (A I a und A I b). Der vorliegende erste Band enthält nur Gesänge des Typs A I a, der in elf Untergruppen mit Melodiezeilen von 5 bis 15 Silben gegliedert wird, wiederum unterteilt in parlando-rhythmische, isorhythmische und heterorhythmische Melodik.

Dieses komplizierte Klassifizierungsprinzip ist wohl durchdacht und konsequent durchgeführt. Daß es dennoch nicht befriedigt, weil es keineswegs alle Varianten als solche erkennbar macht, liegt daran, daß mit den beiden Hauptprinzipien der Ordnung, Strophenbau und Rhythmik, nur zwei der vielen Gestaltfaktoren erfaßt sind, während so

wesentliche wie die Motivik und Tonalität unberücksichtigt sind, ganz abgesehen davon, daß alle Zuordnungen zu lokalen Stilen, zu stofflichen Themenkreisen, zu Bräuchen und Gelegenheiten und zu historischen und ethnischen Schichtungen völlig außer Betracht bleiben. Wer B.s Sammlung nach solchen Gesichtspunkten benutzen möchte, muß sie sich selbst verzetteln und katalogisieren. Trotzdem bleibt sie als Materialsammlung von unschätzbarem Wert und ihre Herausgabe in der von B. gewünschten Gestalt ein großes wissenschaftliches Verdienst für die Bartókforschung ebenso wie für die musikalische Folkloristik. Fritz Bose, Berlin

Erich Stockmann: Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Volkskunde, Band 16. Akademie-Verlag Berlin 1958. 167 S.

In den Jahren 1806 bis 1808 veröffentlichten Achim von Arnim und Clemens Brentano die umfangreichste und bedeutendste deutsche Volksliedersammlung ihrer Zeit: „Des Knaben Wunderhorn“. Obwohl die beiden Dichterfreunde zweifellos um die zum Wesen des Volksliedes gehörende Einheit von Wort und Weise wußten, obwohl sie durchaus musikalisch waren und gern im geselligen Kreise sangen und sich dabei auf der Gitarre begleiteten, mangelte es ihnen doch an der Fertigkeit, Melodien nach dem Gehör in Noten zu setzen und Notenausgaben zu veranstalten. Die über 700 von ihnen aus alten Handschriften und Drucken sowie aus dem mündlich überlieferten Volksgesang gesammelten Volkslieder erschienen daher nur in ihrem Text; und dies mag wohl mit dafür ausschlaggebend gewesen sein, daß das „Wunderhorn“ nicht die Breitenwirkung im Volke erlangte, die sich die Herausgeber gerade zur Zeit der napoleonischen Herrschaft so sehr gewünscht hatten.

Genau 150 Jahre nach Erscheinen des „Wunderhorns“ wagte es nun Erich Stockmann, zu einer Auswahl von mehr als 100 Wunderhorn-Texten nachträglich die Melodien hinzuzufügen. Aus umfassender Sachkenntnis des zeitgenössischen Liedgutes heraus und in behutsamer Einfühlung in den poetischen Gehalt des „Wunderhorns“ hat es St. verstanden, aus einer Vielzahl gedruckter und ungedruckter Quellen aus der Zeit von 1780 bis 1840 in

möglichst enger landschaftlicher Bindung die aus mündlicher Volksüberlieferung aufgezeichneten Melodien auszuwählen, die sich ohne Zwang mit solchen Texten des „Wunderhorns“ vereinigen lassen, die ebenfalls aus der mündlichen Überlieferung gewonnen worden sind. Die beigegebenen Quellennachweise zeigen an, daß es sich in der Regel eben um nachträgliche Verbindungen, nicht aber um die ursprüngliche, im „Wunderhorn“ nicht wiedergegebene Einheit von Wort und Weise handelt. Es kann jedoch als sicher angenommen werden, daß sich diese ursprünglichen, von Arnim und Brentano noch in lebendiger mündlicher Überlieferung gehörten „Volks-gesänge“ nicht wesentlich von den jetzt nachträglich hergestellten Fassungen St.s unterschieden haben dürften. In einer Reihe von Fällen konnte St. sogar nachweislich *Wunderhorn*-Texte wieder mit denselben Melodien vereinigen, die Arnim und Brentano bei ihrer Textausgabe weggelassen hatten. Das Wagnis, *Wunderhorn*-Texten nachträglich ihre Melodien hinzuzufügen, muß nicht zuletzt auf Grund dieses überzeugenden, in exakter methodischer Arbeit erzielten Ergebnisses als geglückt bezeichnet werden. — In einer auf gründlicher Quellenauswertung beruhenden Einleitung untersucht St. „*Arnim und Brentano in ihrem Verhältnis zum Volks-gesang*“ und gelangt dabei zu der Erkenntnis, daß dieses Verhältnis viel lebendiger und verständnisvoller gewesen ist, als bisher vielfach angenommen wurde.

Mit der verdienstvollen Melodieausgabe St.s wird die seit langem gewünschte wesentliche Ergänzung zu der Textausgabe Arnims und Brentanos vorgelegt; und es dürfte sich nun für das Studium des deutschen Volksliedes um 1800 als vorteilhaft, ja als notwendig erweisen, beide Ausgaben zusammen zu benutzen. Darüber hinaus wird aber in der Ausgabe St.s (die übrigens auch eine sehr ansprechende bibliophile Ausstattung aufweist) allen Freunden der Hausmusik endlich das gereicht, was schon Goethe in seiner Besprechung des „*Wunderhorns*“ von diesem forderte: „*Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern . . . mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen . . .*“

Winfried Schrammek, Leipzig

Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, Band I, Wittenberg 1614/15, Band II, Wolfenbüttel 1619 (und 1620), Band III, Wolfenbüttel 1619. Faksimile-Neudruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel, Basel, London, New York 1958/59 (Documenta Musicologica Reihe 1, Bd. XIV, XV und XXI).

Das theoretische Werk von Michael Praetorius hat sich schon zu Lebzeiten großer Wertschätzung erfreut, wie die zahlreichen Exemplare besonders der deutschen Bibliotheken zeigen. Aber auch in neuerer Zeit ist kaum ein Musiktheoretiker so ausgeschöpft worden wie gerade Praetorius. Der 2. Band seines *Syntagma* wurde von R. Eitner 1884 und 1894 neu gedruckt, dann 1929 von W. Gurlitt wieder herausgegeben, der 3. Band erschien 1916 in einer von E. Bernoulli besorgten Ausgabe. Zweifellos ist diese ungewöhnliche Beliebtheit der beiden Bände zu einem Teil dem Umstand zu verdanken, daß sie in deutscher Sprache verfaßt sind, in der nun einmal ein beträchtlicher Teil der neuzeitlichen musikwissenschaftlichen Arbeit gedacht und geschrieben wird. Daß der lateinische 1. Band so gut wie gar nicht bekannt wurde, deutet darauf hin.

Man muß es der Editionsleitung der *Documenta Musicologica* und dem Hrsg. darum besonders danken, daß sie nun auch den bisher noch nicht neu herausgekommenen 1. Band herausgaben. Damit liegt das ursprünglich auf vier Bände geplante, aber nach drei Bänden abgeschlossene Werk endlich als Ganzes greifbar vor.

Der umfangreichste 1. Band schöpft aus den schriftlichen Zeugnissen der für Praetorius vergangenen Musik und ist eine ausgedehnte Sammlung von Exzerpten der Musikhistoriographen von den Anfängen an. (Der *Index nominum autorum* umfaßt in nahezu lückenloser Vollständigkeit alle historischen und musikalischen Autoritäten von Jubal über Aristoteles bis zu „*Lutherus*“ und „*Zarlinius*“.) Diesem imponierenden „*Syntagma*“ den Mangel an Originalität vorzuwerfen, hieße, mit zeitfremden Kriterien zu messen.

Bei dem instrumentenkundlichen 2. Band „*De Organographia*“ liegt der besondere und noch heute aktuelle Wert darin, daß er ein umfassendes Bild der frühbarocken Klanglichkeit in ihrer von überirdischen Ordnungsvorstellungen geprägten Rangordnung der Instrumente abgibt und außer-

dem der historisch ausgerichteten Musizierpraxis eine Fülle brauchbarer Materialien an die Hand gibt.

Der 3. Band, der mit dem Untertitel der Neuausgabe „*Termini musici*“ nicht hinreichend gekennzeichnet ist, zeigt sich als so etwas wie ein Sammelbecken, in dem alle musikalischen Strömungen der Umbruchszeit um und nach 1600 (von Gurlitt in seinem viel Inhalt auf wenig Raum komprimierenden Nachwort als die Übergangszeit vom späten Mittelalter zur frühen Neuzeit verstanden), soweit sie überhaupt in Deutschland spürbar waren, ihren schriftlichen Ausdruck fanden. Charakteristisch ist dabei, wie traditionelle Begriffe an der neuzeitlichen Musikwirklichkeit gemessen und damit mißverstanden und umgedeutet werden.

Das musikalische Selbstverständnis einer Zeit, wie es sich in Musiktheorie und Musiklehre darstellt, kann dem Historiker zwar nicht alle, aber doch viele Kategorien zum Verständnis der Vergangenheit an die Hand geben. Zeiten künstlerischer Krisen und Umbrüche verlangen nach einer Deutung mit Hilfe der zeit eigenen Begriffe mehr als Perioden klassischer und klassizistischer Haltung. Für die Zeit des Umbruches um 1600, des größten vor dem, den wir seit 50 Jahren erleben, ist das theoretische Werk von Praetorius besonders ergiebig.

Man muß dankbar sein, daß die vom Hrsg. und Verleger gleich sorgsam betreute Ausgabe wieder zur Verfügung steht. Vielleicht wäre, um das Bild der Zeit von der theoretischen Seite her abzurunden, in der verdienstlichen Reihe der *Documenta Musicologica* auch einmal Platz für das etwa gleichzeitig (1618) entstandene und ganz originelle „*Compendium musicae*“ von Descartes und die umfassenden Darstellungen von Marin Mersenne, die traditionellere „*Harmonie universelle*“, die 1636/37 erschien, aber wesentlich früher konzipiert wurde, und die modernen „*Harmonicorum libri XII*“ von 1635.

Harald Heckmann, Kassel

Hugo Spechtshart von Reutlingen: *Flores musicae* (1332/42). Eingeleitet und herausgegeben von Dr. phil. Karl-Werner Gumpel. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1958, Nr. 3.) Franz Steiner Verlag, Wiesbaden. 127 S.

Mit dieser Textedition verwirklicht der Hrsg. eine Forderung, die J. Handschin schon 1935 erhob. Zwar hatte C. Beck bereits 1868 die *Flores* ediert, jedoch nur nach einem der Inkunabeldrucke von 1488. Seine Ausgabe in der „Bibliothek des Litterarischen Vereins von Stuttgart“ ist allerdings immer noch nicht entbehrlich, da in ihr auch einer der vielen Prosakommentare enthalten ist, deren Veröffentlichung Gumpel späteren Studien vorbehält.

G. hat die mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft entstandene Textedition zum Anlaß genommen, eine detaillierte Biographie Spechtsharts auf Grund bekannter und neu erbrachter Urkunden vorzuschicken, die auch die gesamte ältere Literatur bis zu dem Artikel über Hugo in der MGG (VI, 867) berücksichtigt; letzterer ist übrigens von ihm selbst, was G. entgegen der sonst so überaus genau vorgenommenen Zitierung der Literatur unerwähnt läßt.

Leider weiß man immer noch nicht, wo der 1285 geborene Hugo seine zweifellos bedeutende Bildung erwarb. Die erste Nachricht von 1329 bezeugt ihn schon als Priester an der St. Marienkirche in Reutlingen. Als solcher widerstand er auch wie andere zwölf Jahre lang den Pressionen der Stadt, die im Streit mit dem Papst auf seiten Ludwigs des Bayern stand, ehe er entgegen dem Interdikt sein priesterliches Amt wieder ausübte und dem Bann verfiel, von dem er erst 1348 losgesprochen wurde. Spätere Nachrichten über ihn gehen noch bis zum Jahre 1359. Hugo, Sammler von Gesängen der 1349 durch Schwaben ziehenden Geißlerscharen und vielseitiger Gelehrter, verfaßte seine Schriften (*Forma dicendi* 1346; *Chronicon* 1347/50; *Speculum grammaticae* 1350/58), für die der Hrsg. ebenfalls gründliche Literaturnachweise führt, ausschließlich zu Unterrichtszwecken. Das zeigt schon die Form der leoninischen Hexameter, derer er sich auch bei den *Flores musicae* bedient. Sie waren durch ihren doppelten Reim zur gedächtnismäßigen Einprägung besonders geeignet und nahmen deshalb auch, was hier vielleicht angefügt werden darf, eine bedeutende Rolle in der Didaktik des gesamten mittelalterlichen Unterrichtswesens ein (Beispiele bei J. Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Aarau 1905, S. 20 ff.); es sei nur an die ebenfalls vielfach kommentierte und glossierte Versgrammatik, das berühmte *Doctrinale* des

Alexander de Villa Dei (1893 von Reichling ediert) erinnert.

In einem weiteren Abschnitt gibt G. eine gedrängte Einführung in die *Flores musicae*, die „inhaltslich betrachtet eine den praktischen Aufgaben des Schulunterrichtes dienende Chorallehre darstellen“ (S. 18) und bis zur Wende zum 16. Jahrhundert ein häufig benutztes Lehrbuch darstellten, was neben den erhaltenen Handschriften auch etwa eine Nachricht aus Nürnberg beweist. Der Spitalschulmeister Georg Altenstein schreibt am Ende des 15. Jahrhunderts in einem Bericht über seine Unterrichtsgestaltung: „*Musicalia gregoriana quanto magis congrue secundum Guidonem, Hugonem et cantiones sepius facio tractanda*“ (vgl. H. W. Heerwagen, *Zur Geschichte der Nürnberger Gelehrtenschulen I*, Programm Nürnberg 1860, S. 35). Außerdem beeinflussen die *Flores* nachweislich die Schriften J. Twingers von Königshofen, N. Wollicks und B. Prasbergs, zu dem außer Eitners Quellenlexikon (S. 71, Anm. 1) noch H. Hüschen (*Der Musiktheoretiker Balthasar Prasberg*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 35, 1951, S. 31 ff.) zu zitieren wäre.

Die *Flores* legen im 1. Kapitel die musikalischen Grundbegriffe von *claves*, *voces*, *Hexachord*, *Mutation* usw. dar, denen je eines über das *Monochord* und die *Intervalle* folgt. Das wichtigste und ausführlichste Kapitel ist jedoch das letzte über die acht *Kirchentöne*, das seinen besonderen Wert durch die zahlreichen *Notenbeispiele* erhält, die nach einem *Inkunabeldruck* im Anhang der Edition G.s *faksimiliert* sind.

Man hätte sich vielleicht gewünscht, daß G. die Aufgabe, „*einige Ansatzpunkte für eine terminologische Untersuchung herauszuarbeiten*“ (S. 17), etwas ausführlicher als auf einer knappen halben Seite wahrgenommen hätte, wenn auch ein *Register* die *termini* erschließt, für deren Erkenntnis die mitgeteilten *Interlinearglossen* der verschiedenen *Kopisten* von beträchtlichem Wert sind.

Die eigentliche *Textedition*, der eine ausführliche *Beschreibung* der *Quellen* (zwölf *Handschriften* und vier *Inkunabeldrucke*) vorausgeht, enthält einen *zweifachen textkritischen Apparat*, neben den *Lesarten* auch alle *Zusätze* in Form von *Randbemerkungen*, *Glossen* usw. Hervorzuheben ist, daß es G. gelungen ist, unter den 635 *Verse* die ältere Fassung von 1332 und die zehn Jahre später hinzugefügten 265 *Verse* durch eingehende *Handschriften- und Text-*

vergleiche nahezu vollständig zu *identifizieren*.

Einleitung und *Edition* bezeugen wie schon bei der *Edition* der *Musiktraktate* *Conrads* von *Zabern* die *außerordentliche Vertrautheit* G.s mit der *gestellten Aufgabe* und seine *peinlich genaue Akribie* auch in den *letzten Einzelheiten*, so daß hier eine *wesentliche Quelle* für die *Erforschung* des *mittelalterlichen Musikschrifttums* nun *zuverlässig erschlossen* ist.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Ugolini Urbevetani *Declaratio Musicae Disciplinae I*. Edidit Albertus Seay (= *Corpus Scriptorum de Musica* 7). American Institute of Musicology, Rome 1959. 230 S., 1 Abb., 5 *Faksimiles* und *Beispielsammlung*.

Die *Publikation* des *umfangreichen Traktates* dürfte allein durch die *Tatsache*, daß hier eine *nahezu unbekannt gebliebene Quelle* erstmals *vollständig veröffentlicht* wird, ein *sehr lebhaftes Interesse* finden. Nachdem *bislang* nur *einzelne Exzerpte* aus *Ugolinus Declaratio musicae disciplinae* *greifbar* waren, kann mit dieser (in mehreren Bänden erscheinenden) *Ausgabe* eine *empfindliche Lücke* innerhalb der *Sammlung mittelalterlicher Musiktheoretiker* geschlossen werden, da nunmehr *endlich* auch ein *zentrales Werk* des von *Gerbert* und *Coussemaker* kaum berücksichtigten *späten Mittelalters* vorliegt.

Ugolino selbst unterrichtet uns in Kap. 3 des 1. Buches über die *Einteilung* seiner *Declaratio* und schreibt hierzu u. a.: „*In quinque, igitur, partes, id est, in libros quinque, opus hoc musicum dividitur omnes disciplinae partes musicae continentis, quorum liber primus est de plana musica* (= Bd. 1 der Neuausgabe), *secundus de musica melodiata simplici seu contrapuncto, tertius de musicae mensuratae egregii magistri Iohannis de Muris explanatione, quartus de proportionibus musicalibus et quemadmodum musicae partes proportionabiles suis proportionibus coaptentur. Quintus est de totius musicae partium speculatione in qua omnium praedictorum ratio redditur, et pratica omnis sub speculativa rationis comprehensione intelligitur*“ (Ziffer 8—9). Das 1. Buch, so lesen wir an anderer Stelle ausführlich, *handelt* von der *musica plana*, „*cuius est musicae proprietates ostendere, consonantiarum, dissonantiarum ac coniunctionum omnium diffinitiones describere, tro-*

pos ordinare, eorum voces acutas et graves suis in locis determinare, et ea quae ipsam planam musicam causaliter videntur efficere" (Kap. 3, Ziffer 3). Neben dem auf spekulatives Ideengut gegründeten Prooemium ist die Tonartenlehre von besonderem Interesse. In ihr erweist sich Ugolino als kompromißloser Verfechter der Lehre von den Intervallspezies als Fundament der Kirchentöne. Überblickt man den Gesamtaufbau des 1. Buches, so kommt dem anschließenden Tonar der weitaus größte Raum jener 165, zum Teil recht stattlichen Kapitel zu. Unter Heranziehung zahlloser Beispiele bemüht sich der Autor hier um eine präzise Darstellung der mannigfachen Melodiegestalten, wie sie innerhalb der einzelnen Tonarten und Gesangsformen auftreten. Zweifellos muß Ugolinos Tonar nach Umfang und Inhalt den „klassischen“ Tonaren des Mittelalters an die Seite gestellt werden.

Als Grundlage seiner Edition wählt er bereits durch einige Veröffentlichungen über Ugolino bekanntgewordene Hrsg. (A. Seay) sechs von insgesamt zehn Manuskripten aus, wobei er dieser Auswahl eine sorgfältige Prüfung der einzelnen Quellen hinsichtlich ihres Wertes für eine positive Textkritik vorangehen läßt. Seay folgt damit jener in den Bänden des „Corpus Scriptorum de Musica“ bisher noch nicht angewandten Methode, deren deutlicher Vorzug in der Einschränkung des textkritischen Apparates liegt („... the editor feels it poor policy to load the footnotes unnecessarily, when the added readings will have no effect upon the establishment of the text“, S. 11). Die zuverlässige Beschreibung der Manuskripte (S. 3—10) stützt sich auf Seays Artikel in „Musica Disciplina“ IX (1955) und XI (1957).

Gleich den übrigen Ausgaben des „Corpus Scriptorum de Musica“ enthält auch dieser Band eine hervorragend gelungene Druckausstattung: das Schriftbild ist klar und übersichtlich disponiert. Als gelungen darf ebenfalls der Gedanke, die Notenbeispiele, Schemata usw. in einem gesonderten Bändchen wiederzugeben, angesehen werden. Indessen muß der aufmerksame Leser schon nach dem Studium weniger Abschnitte erhebliche Mängel feststellen. Vergegenwärtigt man sich, daß ein Text stets unter zwei verschiedenen Aspekten — als sprachliches Gebilde und als Vermittler sachlicher Zusammenhänge — verstanden sein will, so

resultiert daraus die doppelte Aufgabe und Verantwortung des Hrsg. während der Editionsarbeit. Seay ist dem leider nicht immer gerecht geworden, da es ihm bisweilen offenbar am Verständnis des Textzusammenhanges mangelt. Erwähnt sei etwa die völlig sinnentstellende Satzgliederung eines Abschnitts aus Kap. 50, wo übersehen wurde, daß der Autor hier seine zuvor erläuterten Gedanken in Form einer Aufzählung resümiert, um daraus eine weitere „descriptio“ des Begriffs „tropus“ zu entwickeln: „*Tria ergo praedicta in tropis inveniuntur existere, scilicet, vocium multiplicium constitutio. (statt Komma!) Constitutarum vocum debita ordinatio et vocum ordinarum in acumine et gravitate differens dispositio ut sonat tropi descriptio, (.) ex his quidem declarationibus aliam tropi toni possumus descriptionem elicere quam credimus modum tropi toni atque formam includere. (:) Tropus, tonus sive modus est . . .*“ (vgl. Ziffer 17—19). Nicht minder groß ist das Mißverständnis am Anfang von Kap. 10: „*Quoniam apud Latinos musicae professores circa sonorum seu vocum acumen et gravitatem manus tripartita esse videtur, cuius pars prima . . . tota gravis, secunda . . . acuta, tertia vero . . . superacuta esse noscitur diffinita. (.) Ex consonantiae diffinitione per . . . Boetium indubie approbata quae talis est: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura uniformiter suaviterque auribus accidens. (-.) Grandis accedit dubitatio an voces primae omnes graves et secundae omnes acutae dicantur, et omnes graves eadem raritate et gravitate et acutae spissitudine et celeritate fermentur eadem, (.) dicit enim consonantiae diffinitio praelibata quod . . .*“ (vgl. Ziffer 2—5).

Als unhaltbar erweist sich gleichfalls, daß S. — wie schon aus dem letzten Beispiel hervorgeht — mehrfach einleitende Nebensätze durch einen Punkt vom Hauptsatz trennt, die Satzabschnitte somit also ihres inneren Zusammenhanges beraubt. Man vgl. u. a. Kap. 4 (5—6), Kap. 9 (2—3), Kap. 19 (9—10), Kap. 51 (2—3), Kap. 53 (9—10) und Kap. 149 (2—3).

Daneben sind es vor allem jene von mangelnder Sorgfalt des Hrsg. zeugenden Details, welche die Zuverlässigkeit der Edition mitunter in Frage stellen. Gewiß darf erwartet werden, daß der Editor den von ihm bearbeiteten Stoff auch im einzelnen durchdenkt und auf seine sachliche Korrektheit

überprüft. So wäre es S.s Aufgabe gewesen, zu vergleichen, ob die Notenexempel des Tonars jeweils den Beschreibungen des Haupttextes entsprechen oder umgekehrt, ferner dafür Sorge zu tragen, daß der Text eines zitierten Gesanges in Darstellung und Beispiel übereinstimmt usw. Ohne Zweifel hätte sich mancher Fehler schon bei einer weiteren Durchsicht vermeiden lassen.

Auch muß gefragt werden, warum S. auf jede Erläuterung der im Text vorkommenden Zitate und Entlehnungen aus anderen Autoren verzichtet. Gehört doch eben diese Form der Textkritik zu jeder wissenschaftlichen Ausgabe, da sie dazu beitragen soll, die geistige Herkunft des Verfassers zu ermitteln und den Traktat in den Zusammenhang einer Tradition zu stellen.

Bei aller Kritik an S.s Publikation darf freilich nicht übersehen werden, daß die Bewältigung der umfangreichen Editionsarbeit eine hervorragende Leistung des Hrsg. darstellt.

Corrigenda und Addenda. Titelblatt: lies „Urbevetani“ (ebenso S. 4 Z. 2 u. S. 13 Anm. Z. 2. Vgl. dazu Z. 1 des Faks. von Ms. L: S. hält den Distinktionsstrich zwischen den Worten „vrbeuetani“ und „et cetera“ fälschlicherweise für ein s!); S. 13 Anm. Z. 2 ergänze „(sancte et) individue (trinitatis)“; Kap. 1 Ziffer 14 (= 1/14) lies „compositus“; 5/5 „aliae“; 5/10 „Prophrastes Peryotes“; 12/12 „a C ad G“ statt „a D ad G“; 12/18 „a I“ ad G“ statt „a h ad G“. Die letzte Zeile dieses Satzes (= S. 34 Z. 3) ist zu streichen; 12/21 ergänze am Schluß „(ab A) ad E.“; 15/2 lies „quia“ statt „qui“; 20/13 „arithmeticam“; 48/2 „prothum“; 48/9 „productum“; 50/14 „gravisque“; 63/4 „philosophis“; 66/9 ergänze „(Stans) beata (Agnes)“ (vgl. Ex. 74, Ms. R4 u. das heutige Antiphonale); 68/6 lies „ex G“ statt „ex C“ (vgl. 68/3, 7 u. Ex. 87); 69/9 „A“ statt „G“ (vgl. 69/3, 8). Das Satzende muß folglich lauten: „ . . . C, D, F primis et A secundo, ut dictum est.“; 73/4 „Princeps gloriosissime“ (vgl. Ex. 110 u. Ms. O); 76/6 „semidiphonum“ statt „semitonium“ (vgl. Ex. 152); 90/3 „vel ab ipso G . . . ad D“ statt „vel . . . ad G“ (vgl. Ex. 273 u. a.); 95/10 „Et ab ipso D“ statt „Et ab ipso A“ (vgl. Ex. 346); 96/2 „suis“; 96/9 ergänze „(Locutus) est (ad me)“ (vgl. Ex. 390); 99/2 „ . . . D, F, A prima . . .“: A primum ist sachlich falsch, da es sich hier um das A secundum handelt (vgl. 99/8); 100/4 lies „Iesus“ (vgl. Ex. 470); 100/7

„ab F“ statt „ad F“ (2); 101/13 „redit“; 116/8 „Omnes de Saba“ (vgl. Ex. 739); 116/11 „Primus ad Syon“ (vgl. Ex. 744); 118/27 „Mirabantur omnes“ (vgl. Ex. 835); 118/28 „do vobis“; 119/5 „per D, F, E“ statt „per C, F, E“ (vgl. Ex. 847); 119/41 „Scapulis suis obumbravit tibi“; 121/10 tilge die Zeile „sequens . . . similia“; 122/20 lies „semitonium“ statt „tonum“ (vgl. Ex. 906); 145/10 ergänze „(ut) Responsorium (Contumelias)“; 149/7 analog 149/6, 12 „(Secunda ratio est) quod (talibus)“; 159/2 lies „manui“; Ex. 87 Note 2 u. 3 (= Ex. 87/2, 3) „C D“ (vgl. Kap. 68/6); Ex. 176 ergänze „(Sanctis qui) sunt (in terra)“, vgl. Kap. 79/13; Ex. 212/1 lies „F“ (vgl. Kap. 83/3); Ex. 292 „venerit“ (vgl. Kap. 92/6); Ex. 325/13–15 „c-h-c“ (vgl. Kap. 92/11); Ex. 505/7 „h“ (vgl. Kap. 102/4); Ex. 529/4 „G–F“ statt „G“ (entsprechend Ms. R2. Die Übernahme dieser Lesart erweist sich als notwendig, da in Kap. 102/14 von der remissio zum F die Rede ist); Ex. 536 „O vos“ statt „Quos“ (vgl. Kap. 102/18); Ex. 641 (657): Der F-Schlüssel muß auf der 1. (2.) Linie v. o. stehen (vgl. Kap. 113/29 u. 114/6); Ex. 683 ergänze analog Kap. 114/26 „(Deus) tu (convertens)“; Ex. 722, 723, 801: Der F-Schlüssel muß auf der 3. Linie v. o. stehen (vgl. Kap. 116/3, 4 u. 117/21); Ex. 810 lies „Domine“ (vgl. Kap. 118/11); Ex. 851 „lesse“; Ex. 858 „Deus“ statt „Dominus“ (vgl. Kap. 119/15); Ex. 871/5 „F“ (vgl. Kap. 119/27); Ex. 920/5–9 „a c c d–c“ (vgl. Kap. 124/11); Ex. 1003: Ein b ist vorzuzeichnen. — Folgende Noten müssen den jeweiligen Textausführungen entsprechend „b“ statt „h“ lauten: Ex. 476/6; 589/3, 5, 6; 594/4, 6; 598/5; 599/4; 675/5; 743/9; 749/8 (sonst Tritonus h–F!); 750/5; 850/7; 872/4; 880/3; 881/3.

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Joseph Haydn: Symphonie fis-moll (No. 45) („Abschieds-Symphonie“). Partitur. Faksimilewiedergabe des Haydn-Autographs aufbewahrt in der Nationalbibliothek Széchenyi, Budapest. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest 1959.

Anläßlich des Haydn-Gedenkjahres 1959 veröffentlichte die Ungarische Akademie der Wissenschaften in Budapest u. a. ein Faksimile in Originalgröße (23,0 : 36,0 cm) der Symphonie No. 45 in fis-moll (1772). Es tritt den beiden Faksimile-Ausgaben der

Missa in B-Dur („Schöpfungs-Messe“) (1801) und der Klaviersonate in A-Dur (1773), die 1957 und 1958 im G. Henle-Verlag, München-Duisburg, erschienen, durchaus ebenbürtig zur Seite. Das Papier in seiner gelblich-hellbraunen Tönung und die hell- bis dunkelbraune Tinte konnten geradezu naturgetreu reproduziert werden.

Bereits im Jahre 1933 regte H. Schultz eine derartige Ausgabe, vor allem im Hinblick auf den Schlußsatz „mit dem unbeschreibbaren Einschrumpfen des Klangkörpers“ an (vgl. J. Haydns Werke, erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie I, Bd. IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Vorwort). Schultz benutzte das Budapester Autograph, und ein Vergleich läßt den gewiß hohen Wert seiner Ausgabe erkennen. Zwar war der Rahmen der Editionsrichtlinien nach heutigen Begriffen insofern sehr weit gespannt, als der Hrsg. konsequent *fz* in *sf* änderte. Halte- und Bindebogen fanden nach analogen Stellen in anderen Stimmen stillschweigend Ergänzung. Das sog. „Haydn-Ornament“ \curvearrowright (z. B. I/125, 127 = 1. Satz, Takt 125, 127, Violine 1) vermerkte er zwar als solches im Revisionsbericht, gab es aber trotzdem als \sim wieder.

Wie die beiden Autographe von 1772 und 1801 zeigen, unterliegt Haydns Handschrift innerhalb von rund dreißig Jahren einem leichten Wandel. Die Charakteristika seiner Notenschrift, die W. Virneisel zur „Schöpfungs-Messe“ treffend beschreibt, finden sich im Autograph zur *fis-moll*-Symphonie zwar vollauf bestätigt. Jedoch besteht insofern ein genereller Unterschied, als der Meister 1772 wesentlich größer schreibt. Die Noten erscheinen stärker, die Halsung meistens etwas länger. Das Notenbild weist auch in diesem Werk einen durchgehend einheitlichen Zug auf; selbst die letzten Seiten, deren Takte offensichtlich schneller zu Papier gebracht worden sind, weichen von den übrigen kaum ab. Rasuren lassen sich nicht feststellen; das Schriftbild bleibt ungetrübt; lediglich unter einigen undeutlich geratenen Noten hat Haydn ergänzend die Notennamen gesetzt. Im letzten Satz der autographen Partitur tritt die allmähliche Verringerung des Klangkörpers bildlich und plastisch hervor, da die Systeme der jeweils abtretenden Instrumente leer bleiben. Das Ausschneiden von Corno 2 und Oboe 1 wird eigens durch „Nichts mehr“ bezeichnet.

Hinsichtlich der Verwendung von Strichen

und Punkten und deren verschiedenen Größen sei folgendes bemerkt: Wie in der „Schöpfungs-Messe“ bereits P. Mies beobachtete (vgl. *Mf.* XI, 1958, S. 126 f.), nehmen auch in dem vorliegenden Werk die Stakatozeichen die unterschiedlichsten Formen an, indem sie sich vom Punkt bis zum über 0,5 cm großen Strich erstrecken. Dabei überwiegen in hohem Maße die Striche, die jedoch schon innerhalb zweier analoger Takte ein punktförmiges Aussehen annehmen können, z. B. II/1 Bassi über dem 2. und 3. Achtel auffallend lange Striche, im folgenden Takt derselben Stimme dagegen ebenfalls bei den letzten zwei Achteln zuerst ein strichähnliches Zeichen, dann ein unbezweifelbarer Punkt, während in Violine 1 in beiden Takten zu den Achtelnnoten an Länge zunehmende Striche notiert sind. Stehen Striche beispielsweise mehrmals hintereinander, u. a. bei der Wiederholung zweier Viertelnoten (IV/84 ff.) so schwankt ihre Größe zwischen unterschiedlich langen Strichen und punkthähnlichen Zeichen innerhalb der einzelnen Stimmen (Oboen und Violinen), wobei sich die Tendenz, daß die Striche häufig kleiner werden, verfolgen läßt. Auffallend groß dagegen notiert Haydn diese, wenn sie isoliert stehen, z. B. bei einer Folge von vier Vierteln, von denen die ersten drei gebunden, das letzte dagegen staccato auszuführen ist, wie u. a. IV/2 f., 13 ff., Streicher. Dieselbe Schreibweise begegnet, wenn zwei Noten durch eine Pause getrennt sind, u. a. II/1 f., 9 f. Streicher. Ein größenmäßiger Unterschied zwischen Strichen bei *f* oder *p* läßt sich nicht feststellen, da u. a. IV/3, Streicher, die Zeichen mindestens ebensolang sind wie bei den *f*-Stellen, u. a. IV/62 ff. Punkte begegnen — wenn auch nur spärlich — meistens in Verbindung mit einem Bogen (Portato) z. B. I/109, Violine 2 und Viola sowie II/21, Violine 2. Jedoch stehen hier in den beiden folgenden Takten derselben Stimme, in denen der Bogen fehlt, deutlich über 2. und 3. Achtel Striche. Sicherlich hat Haydn aber das gleiche Portato beabsichtigt wie im vorherigen Takt, zumal die Viola in T. 21 auch Punkte aufweist.

Die Veröffentlichung dieses Faksimiles mit seiner gehaltvollen Einleitung in deutscher und englischer Sprache von L. Somfai kann als ein bleibender Beitrag zur Haydn-Ehrung 1959 angesehen werden, der mit dazu verhilft, die Probleme hinsichtlich der Schreibart des Meisters zu lösen.

Zu bedauern bleibt allerdings, daß die Ausgabe trotz ihres geschmackvollen Einbandes mit dem autographen Namenszug in dem keineswegs empfehlenswerten Lumbeckverfahren herausgebracht worden ist.

Renate Federhofer-Königs, Graz

Ludwig van Beethoven: Supplement zur Gesamtausgabe I: Mehrstimmige italienische Gesänge ohne Begleitung. Hrsg. v. Willy Hess. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1959). 35 S.

Der Schweizer Beethovenforscher Willy Hess ist namentlich durch seine wissenschaftlichen und praktischen Bemühungen um die in der Gesamtausgabe nicht erschienenen Werke Beethovens bekanntgeworden. Sein letzter Katalog von 1957 verzeichnet deren 335 Nummern und 66 Titel zweifelhafter und unterschobener Stücke (vgl. *Mf. XII*, 1959, 113). Diesen Bestandsaufnahmen gehen schon seit langem Veröffentlichungen einzelner Werke zur Seite, die z. T. auch schon einen Weg in den Konzertsaal gefunden haben. Ihnen schließt sich die vorliegende Ausgabe von 6 Duetten, 8 Terzetten und 10 Quartetten an, Übungsstücken aus dem Unterricht bei Salieri, zwischen 1792 und 1801 entstanden, bisher noch nie im Zusammenhang veröffentlicht und z. T. von Hess selbst erst entdeckt. Zuerst wurden 19 solcher Gesangstücke von Thayer in seinem „*Chronologischen Verzeichnis*“ (1865) mit Incipits verzeichnet, danach von G. Nottebohm (*Beethovens Studien*, 1873, S. 207 bis 232) eingehend und kritisch gewürdigt. Die Quellenlage schildert der Hrsg. in einem knappen Vorwort, wozu sein Katalog von 1957 (S. 55 ff.) und vor allem der inhaltsreiche Revisionsbericht der Ausgabe zu vergleichen ist. Er konnte sich auf einzelne Beethovenautographe bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien stützen, vor allem aber auf das Autograph Artaria 166 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, das zwar, wie so vieles, heute verschollen ist, aber doch wenigstens in einer Photokopie im Bonner Beethovenhaus bewahrt wird.

Wie später der junge Schubert (vgl. A. Orel, *Der junge Schubert*, 1940), mußte auch Beethoven in der Lehrzeit bei Salieri Texte von Metastasio vertonen, aus der Oper *Zenobia*, in der Hauptsache aus verschiedenen Kantaten. Gegenüber den nur vier vorhandenen Metastasiovertonungen Schuberts bot sich Beethoven mit den 24 Übungsstücken natürlich eine wesentlich breitere Grundlage,

sich in Geist und Technik der italienischen Gesangskomposition einzuleben, wie es ja die Absicht seines Lehrers war. Daß Metastasios Texte auf den jungen Schubert von vornherein keine stärkere Anziehungskraft auszuüben vermochten, bezeugt uns J. von Spaun in seinen Erinnerungen an den Jugendfreund (O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen der Freunde*, 1957, S. 15): „Die Gedichte von Goethe, Schiller und anderen, die den jungen Tonsetzer begeisterten, und die es ihn unwiderstehlich drängte in Melodien wiederzugeben, waren für den Italiener ungenießbar, und er fand darin nur barbarische Worte, die es nicht der Mühe lohne, in Musik zu setzen. Salieri begehrte mit Ernst von Schubert, daß er nicht ferner mit dergleichen Kompositionen sich abgebe, sondern daß er vielmehr mit seinen Melodien haushalte, bis er älter und reifer werde; dagegen gab er ihm italienische kurze Stenzen, um sie in Musik zu setzen, die den feurigen Tondichter, der kaum die Sprache verstand, kalt ließen, und mit welchen er sich ohne bedeutende Erfolge abmühte.“

Eine entsprechende Äußerung Beethovens über seine innere Einstellung zu seinen Aufgaben unter Salieris Anleitung scheint es nicht zu geben. So bleibt das Zeugnis der Studienarbeiten, die namentlich mit dem Übergang von den Duetten zu Terzetten und Quartetten mit ihren reicheren Möglichkeiten eine zunehmende Reife vor allem der melodischen Gestaltung erkennen lassen. Wie er um den jeweils besten Ausdruck gerungen hat, zeigt „*Fra tutte le pene*“, das in zwei Fassungen als Duett, ebenso als Terzett und dann noch einmal als Quartett in zweifacher Komposition vorliegt. Die vielfachen Leseschwierigkeiten veranschaulicht gut die Faksimiliewiedergabe des Terzettes „*Giura il nocchier*“ als Titelbild. Falsche oder fehlende Schlüssel lassen hier allenfalls erraten, daß es sich um ein Terzett für Sopran, Alt und Baß handelt. Für das nächste Stück „*Per te d'amico aprile*“ gibt Beethoven die drei Stimmen an und überschreibt „*Terzetto*“. Aber das ist eine Ausnahme. Das Quartett „*Nei campi e nelle selve*“ zeigt in der ersten Komposition die Anweisung „*Coro*“. Ob man daraus mit dem Hrsg. (s. Vorwort) auf chorische Besetzung aller Stücke schließen darf, mag fraglich bleiben.

Den Schluß des Heftes bildet das nur als Tenormelodie überlieferte „*E pur fra le tempeste*“. Hier hat der Hrsg., während alle

anderen Gesänge unbegleitet überliefert sind, eine eigene Klavierbegleitung vorsichtig unterlegt, „um eine schöne, echt Beethovenische Melodie als Sololied der musikalischen Praxis zu erschließen“ (Revisionsbericht). Als er diese Bearbeitung erstmals veröffentlichte (Musica X, 1954, S. 557, dazu „Ein ungedrucktes Lied Beethovens“, ebenda S. 450–452), hat er diesen Versuch näher gerechtfertigt: „Vielleicht war für später eine Klavierbegleitung geplant, wie er ja auch ‚O care selve antiche‘ und Metastasio ‚La partenza‘ als Klavierlieder und nicht als A-cappella-Gesänge ausarbeitete.“ Beide Stücke (GA, Serie 25, Nr. 16 und Serie 23, Nr. 38) fallen in die Lehrzeit bei Salieri, und so wird man an der Begleitung der Tenormelodie kaum Anstoß nehmen können.

Editionstechnisch steht die vorliegende Ausgabe zwischen Wissenschaft und Praxis. „Da Beethoven die Korrekturen Salieris als bindend anerkannte, wurden sie als Fassung letzter Hand in den Haupttext aufgenommen, während alle früheren Arbeitsstadien und Varianten im Revisionsbericht zusammengefaßt sind. Ihre Mitteilung gleich unter oder über dem Haupttext wäre wohl für die wissenschaftliche Forschung von Vorteil gewesen, verbot sich aber mit Rücksicht auf die praktische Verwendbarkeit des Heftes.“ Übrigens bot jeder Versuch, Salieris Korrekturen von Beethovens eigenen zu trennen, besondere Schwierigkeiten, da der Lehrer seine Verbesserungen stets mit Bleistift einsetzte, die dann Beethoven oft mit Tinte nachzog. Die Bleistifteintragungen sind aber gerade bei der Hauptquelle, dem nur in der Bonner Photokopie zur Verfügung gewesenen Autograph Artaria 166 meist sehr schwach ausgefallen. Aus diesem Autograph ergibt sich beiläufig, daß Thayers Lesung des Duetts „Scivo in te“ als „Se vivo in te“, die noch Kinsky-Halm, (*Das Werk Beethovens*, 1955, S. 562), wenn auch mit Fragezeichen, zur Wahl stellen, falsch ist. Ein einziges Stück aus dem Kreis der hier veröffentlichten muß bei späterer Gelegenheit noch nachgeholt werden, das Duett „Languisco e moro per te, mio ben, d'adoro“ aus dem im Moskauer Glinka-Museum ruhenden Wielhorski-Skizzenbuch, da die in Aussicht gestellte Photokopie nicht rechtzeitig eintraf, ein Gesang, dessen Textherkunft übrigens selbst der Metastasio-Spezialist Br. Brunelli nicht hat bestimmen können.

Willi Kahl, Köln

Girolamo Frescobaldi: *Arie musicali* (Florenz 1630), eingeleitet und hrsg. von Helga Spohr. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler Band IV.) B. Schott's Söhne, Mainz 1960. 9 S. Vorwort und Einleitungen, 2 Faks., 84 Notenseiten.

Die seit fünf Jahren im Abstand von je ungefähr einem Jahr erscheinenden musikalischen Denkmäler der Mainzer Akademie stellen eine überaus willkommene Bereicherung des in Neuauflagen nicht mehr greifbaren Repertoires älterer Werke dar. Nach bisher noch nie in extenso veröffentlichten Passionen aus dem italienischen Cinquecento (A. Schmitz), einer Gesamtausgabe der Chansons von Binchois (W. Rehm) und einem Band mit Chorälern von Sweelinck und dessen deutschen Schülern (G. Gerdes) ist nun Bd. IV dem wenig bekannten vokalen Hauptwerk des größten italienischen Orgelmeisters des Seicento, G. Frescobaldi, gewidmet: *Arie musicali/per cantarsi/nel Gravicembalo, e Tiorba./A una, a due e a tre voci*, 1. und 2. Buch, Florenz bei G. B. Landini, 1630. Helga Spohr legt in ihrer vom Verlag Schott schön ausgestatteten Publikation zum ersten Mal eine vollständige Ausgabe der beiden Bücher dieses Werkes vor, nachdem eine ältere Veröffentlichung von F. Boghen und A. Bonaventura (Florenz 1933) nur die Stücke des ersten Buches umfaßt hatte. Unsere Kenntnis vom Vokalschaffen Frescobaldis wird damit bedeutend erweitert. Treten doch zu den 23 Stücken des ersten Buches 20 weitere, so daß nun insgesamt 27 einstimmige, 10 zwei- und 6 dreistimmige Gesänge in Neuauflage zugänglich sind.

Es ist eine merkwürdige Sache um Frescobaldis Vokalwerk: Die von G. B. Doni und Liberati geäußerten Zweifel an der Qualität der Textvertonungen des Orgelmeisters sind von der neueren Musikgeschichtsschreibung mehr oder weniger unbedenken und, oft wohl in Unkenntnis der Werke selbst, immer wieder übernommen worden. Diesem Urteil tritt neuerdings M. Reimann (Artikel *Frescobaldi*, MGG 4, Sp. 922) energisch entgegen. Durch die vorliegende Gesamtausgabe der *Arie musicali* wird eine eingehende Prüfung des Sachverhaltes wesentlich erleichtert. Eine Durchsicht der Stücke, insbesondere auch der *Canti in stile recitativo*, zeigt, daß Frescobaldi als überaus lebendiger, ja oft leidenschaftlicher Ausdeuter der poetischen

Texte zu betrachten ist. In einzelnen Stücken hat er selbst den Vergleich mit seinem größten Zeitgenossen Monteverdi nicht zu scheuen. Nur eines fällt auf und wird von Spohr auch kurz erwähnt: Dort, wo mehrere Textstrophen zur selben rezitativisch angelegten Melodie zu singen sind, paßt die Komposition, gerade ihres intensiven Ausdruckes wegen, oft nur zur ersten Strophe. So setzt etwa in T. 11 von Nr. 14 die Singstimme nach einer Pause auf einem exklamatorisch gedehnten Hochtone " auf das Wort „oh! (mie speranze spente“) ein. In der zweiten Strophe fällt dieser ausdrucksstarke Ton auf „è (giunto il dì di'io moia“); in der dritten auf „ma (nuovo duol mi strugge“). Solche Erscheinungen, für die weiter unten noch eine Erklärung gegeben werden soll, hängen aber eher mit dem formgeschichtlichen Konflikt jener Zeit zwischen durchkomponiertem Rezitativ und Strophendarstellung zusammen als mit der Künstlerschaft Frescobaldis.

Eine knappe und flüssig geschriebene Einleitung der Herausgeberin orientiert zuerst über das Leben des Komponisten und bringt anschließend eine zusammenfassende Besprechung der veröffentlichten Lieder. Eine erste Gruppe von insgesamt neun weltlichen und fünf geistlichen Stücken ist im *stile recitativo* geschrieben. Einige weitere, wie Nr. 9, 14 (= 30), 16 (*Aria di Passacaglia*) und 41 (*Ceccona*) weisen einzelne rezitativische Einschübe innerhalb der ariosen Teile auf und vertreten damit, wie Sp. richtig bemerkt, einen für die frühe Monodie charakteristischen Mischtypus. Unter Monodie versteht die Hrsg. übrigens, was aus Anmerkung 15 nicht recht deutlich hervorgeht, den begleiteten einstimmigen Sologesang. Aufschlußreich sind die Bemerkungen zu den von Frescobaldi verwendeten Termini *Canzona*, *Aria*, *Madrigal* und *Canto*. Daß die *Canzona* hier stets vokal mehrstimmig und imitatorisch angelegt ist, weist einerseits auf den Zusammenhang mit der älteren Chanson und andererseits auf die für Frescobaldi naheliegenden Beziehungen zur instrumentalen *Canzone*. Einige entweder kurz mit *Aria*, oder aber im Zusammenhang mit bestimmten Gerüsttypen mit *Aria di Romanesca* oder *Aria di Ruggieri* bezeichnete Stücke sind strophische Ostinatovariationen (Nr. 7, 8, 11, 15, 29), die zeigen, in welcher Weise im 17. Jahrhundert die alte, etwa von Ortiz beschriebene Lehre des Variierens und Improvisierens stets noch

lebendig gewesen ist. Bei mehrstrophigen Stücken, bei denen aber nur eine Strophe auskomponiert ist, besteht somit wohl die Möglichkeit, beim Absingen der weiteren Strophen gewisse Verzierungen und Varianten anzubringen. Zieht man aber diese Art der Aufführungspraxis in Betracht, dann fällt auch der oben genannte, gegen Frescobaldi scheinbar ungeschickte Wortbetonungen bei zweiten und dritten Strophen erhobene Einwand dahin: Es ist Sache des Ausführenden, die Vokalmelodie jeweils sinngemäß mit der Wortbetonung in Übereinstimmung zu bringen.

Von ganz besonderem Interesse ist das Vorhandensein sowohl einer *Passacaglia* (Nr. 16) als auch einer *Ceccona* (Nr. 41). Die beiden Stücke zeigen, daß Frescobaldi die *Variations-Passacaglia* und die *Variations-Chaconne* kurz nach deren erster Verwendung in der Instrumentalmusik (1627) auch innerhalb der Vokalmusik, von der her die beiden Formen ja auch ursprünglich abzuleiten sind, zur Anwendung gebracht hat. Wie in der Gitarrenliteratur (seit 1606) steht dabei die *Ceccona* in Dur, die *Passacaglia* in Moll (nach den Gitarren-Vorbildern wäre bei der *Passacaglia* auch Dur möglich). Zudem ist, ähnlich wie in den *Chaconne*-Abschnitten von Frescobaldi's *Cento Partite sopra Passacagli* die Baßkonstanz in der *Ceccona* etwas deutlicher gewahrt als in der *Passacaglia*, die zudem wechselweise auf- und absteigende Tetrachordbässe aufweist. Der *Cecconabaß* steht dem von W. Osthoff für Oberitalien nachgewiesenen *Ciaccona*-Baß nahe, der seinerseits wiederum mit dem *Romanesca*-Baß verwandt ist:

Frescobaldi's *Cecconabaß*
aus Nr. 41 (* = Gerüsttöne):

1.



Romanescaabaß aus Nr. 7:

2.



Von Sp. wird auf eine Eigenart sowohl der *Passacaglia* wie auch der *Ceccona* aufmerksam gemacht, die, wie mir scheint, auf Beziehungen zur venezianischen Oper hin-

weist: In beiden Stücken sind zwischen die ostinaten Teile rezitativische Partien eingeschoben. Diese lassen sich vermutlich von den durch W. Osthoff entdeckten, teils notierten, teils zu improvisierenden Zwischen spiel-Passacaglien der Oper bei und um Monteverdi herleiten. In zwei Arbeiten hat sich W. Osthoff mit dem Problem der älteren Passacaglia auseinandergesetzt: *Die frühesten Erscheinungsformen der Passacaglia in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts*, in Atti del Congresso internazionale di Musica mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari musicali 1954, Palermo 1959, S. 275 ff.; *Das dramatische Spätwerk Monteverdis*, München 1960, S. 114 ff. Als Begleitinstrument fordert Frescobaldi in seinen Arien *Gravicembalo e Tiorba*. Sp. möchte nicht entscheiden, ob mit diesem *e* wirklich gleichzeitige Verwendung der beiden Instrumente gemeint sei. Doch sprechen, neben Praetorius, vor allem die vielen Zeugnisse aus Italien recht eindeutig für diese reizvolle Klangmischung, wobei die Theorbe den starren Klang des Cembalos auflockert und wesentlich belebt.

Eng mit der Instrumentenfrage verknüpft ist das Problem der Begleitung und der Aussetzung des Generalbasses, die im vorliegenden Band von G. Kirchner besorgt worden ist. Einer Bearbeitung des Basses aus dem Bereich der italienischen Musik aus dem Zeitalter der Monodie muß die grundsätzliche Überlegung vorangehen, daß der Begleitstil dieser Zeit, vor allem innerhalb des italienischen *stile recitativo*, ein anderer gewesen ist, als im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland. Auf die verschiedenen Arten des Generalbasses schon im frühen 17. Jahrhundert hat Eggebrecht in AfMw XIV (1957), S. 61 ff., nachdrücklich aufmerksam gemacht.

In der vorliegenden Ausgabe ist Frescobaldis nicht bezifferter Baß korrekt vierstimmig ausgesetzt. Der Bearbeiter hat sich im allgemeinen gut in die Harmonik der Werke eingefühlt. Allerdings ist hierbei auch die nachgelieferte, recht umfangreiche Berichtigungsliste mit zu berücksichtigen. Bei der Benützung des Bandes müssen wir uns natürlich darüber im klaren sein, daß die Vierstimmigkeit zwar das gewohnt schulmäßige Bild einer Generalbaß-Aussetzung vermittelt, daß diese aber, insbesondere bei den rezitativischen Stücken, kaum der zeitgenössischen Praxis entspricht. Aus den er-

haltenen Beschreibungen und aus dem Stil dieser Musik ist zu schließen, daß die Begleitung sich kaum an eine feste Stimmzahl gehalten haben kann; daß man die Akkorde oft sehr voll gegriffen haben muß und daß man auch vor Quint- und Oktavparallelen nicht zurückgeschreckt ist; kurz — daß die instrumentale Begleitung der Monodien keineswegs schematisch, sondern vielmehr äußerst farbig und phantasievoll gewesen sein muß. Wie ist solches aber in einer modernen Ausgabe zu realisieren, ohne einer unwissenschaftlich-subjektiven Bearbeitung Tür und Tor zu öffnen? Der einzig gangbare Weg scheint mir der zu sein, daß in den Vorbemerkungen zu einer modernen Ausgabe ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß die gedruckte Generalbaßaussetzung nur als Gerüst zu verstehen sei, das noch einer stilistisch richtigen und künstlerisch lebendigen Interpretation bedürfe. Der Bearbeiter müßte dann darauf hinweisen, daß auch die Vierstimmigkeit gewissermaßen nur einen Notbehelf darstelle. Zudem könnte er vielleicht an einigen Beispielen darlegen, in welcher Richtung die Interpretation des Begleitungsschemas zu geschehen hätte. — Weitere Probleme ergeben sich bei Frescobaldi aus der fehlenden Bezifferung. Es sei hier nur eine Frage kurz angeschnitten: Wie weit sind innerhalb von lange gehaltenen Baßtönen Harmoniewechsel vorzunehmen? Wie weit soll der Begleiter die Melodietöne „harmonisieren“? Eine überall gültige und verbindliche Antwort gibt es hier wohl kaum. Doch liefert die oben genannte Untersuchung von Eggebrecht wertvolle Aufschlüsse über das anzuwendende Prinzip. Beim monodischen Generalbaß ist der Akkord zunächst nicht im Sinne einer Melodieharmonisierung, sondern als Klang zu verstehen: „*Akkordklang als Bezugspol der Töne, die durch dieses Bezogensein eine ausgesprochen psychologische, auf Spannung und Lösung beruhende Bedeutung gewinnen*“ (a. a. O. S. 74). Es handelt sich hier also um eine Art von Akkordblöcken, von denen sich die Singstimme in spannungsvollem Gegenüber abzuheben hat. Diese Erkenntnis muß sich auf die Aussetzung des Basses auswirken. Wird nicht, um nur eines unter vielen Beispielen zu nennen, der Ton *b* der Singstimme in Takt 1 von Nr. 25 seiner Spannung beraubt, wenn dieses *b* in der Begleitung vorausgenommen wird?

3.

Ben veg-gio don-na

Wieviel intensiver würde diese Stelle wirken, wenn der Begleiter die Töne *g-b* weg-ließe! (Vgl. ferner ähnliche Stellen auf S. 1, 1. Syst. T. 1 und 4. Syst. T. 2; S. 3, 1. Syst. T. 2; S. 7, 1. Syst. T. 3 u. a.) Problematisch sind auch Aussetzungen wie die folgende aus Nr. 24 (S. 47, 4. Syst., T. 1–3):

4.

-lor, non vuo che m'a - mi. Io bra²mo,

io cheg - gio so - lo,

Hier ist doch zu Beginn des 2. Taktes allein der *moll*-Sextakkord (*d-fis-h*) und nicht der schwächliche Quartsextakkord möglich. Bei dieser und ähnlichen Stellen macht sich eine gewisse Neigung des Bearbeiters zum Quartsextakkord bemerkbar, die nicht überall zu befriedigenden Resultaten führt. Einige dieser Stellen, dies sei ausdrücklich betont, sind durch die Berichtigungsliste verbessert worden. Bei dieser Kritik an der Aussetzung des Generalbasses geht es dem Rezensenten darum, darzutun, welche Probleme gerade auf dem Gebiete des frühen Generalbasses noch der Lösung harren. Es darf hier vielleicht wieder einmal auf den Beitrag von L. Lands-hoff in der Sandberger-Festschrift 1919 („Das vielstimmige Akkompagnement“)

hingewiesen werden, der allerdings den italienischen Begleitstil um 1700 behandelt, aus dem jedoch in eindrücklicher Weise hervorgeht, mit welch sattsätzlicher Freiheit die Generalbaßaussetzungen gerade in Italien behandelt worden sind. Die in der vorliegenden Besprechung erhobenen Einwände, die überdies vor allem die Behandlung der rezitativischen und nicht die der zahlenmäßig im Vordergrund stehenden ariosen Stücke betreffen, können den Wert der Ausgabe als Ganzes kaum wesentlich beeinträchtigen. Es bleibt das Verdienst von H. Spohr und G. Kirchner, eine mit kritischem Bericht und den nötigen Hinweisen versehene Ausgabe bisher zu wenig bekannter Werke von Frescobaldi herausgebracht und damit, gerade auch im Hinblick auf das Generalbaßproblem, wertvolle Anregungen für weitere Forschungen und Studien gegeben zu haben. Kurt v. Fischer, Zürich

Francisco Guerrero: Opera omnia Vol. I, II, Canciones y Villanescas espirituales (Venecia 1589), transcripción por Vicente García, introducción y estudio por Miguel Querol Gavaldá (Monumentos de la música Española XVI, XIX, Barcelona 1955 und 1957.) 125 und 78 S. Notentext, Vorwort, Texte und Kritischer Bericht. 4 Faks.

Die beiden Bände des Instituto Español de Musicología verdienen wegen des „Tauf-paten“ der Erstausgabe, wegen der eigenartig fesselnden Persönlichkeit des Autors und wegen des seltsamen Schicksals der Neuausgaben das besondere Interesse unseres Faches. Kein Geringerer als Gioseffo Zarlino hat im Auftrag des Komponisten die Herstellung des ersten Druckes bei Lago Vincento überwacht, während Guerrero sich auf der Reise nach Palästina zu den heiligen Städten der Christenheit befand. Aus dem einzigen vollständigen Exemplar des Erstdrucks im Besitz des „Archivo del Patriarca“ in Valencia sind bisher nur einzelne Stücke veröffentlicht worden; Übertragungen des ganzen Inhalts fertigte Vicente Ripolés um 1930 an, ohne eine Möglichkeit zur Publikation zu finden; etwa zur gleichen Zeit begann Rdo. D. Vicente García Julbe mit der Spartierung; seine Übertragungen sind nun nach den Prinzipien der „Monumentos de la música Española“ eingerichtet und zusammen mit einer ausführlichen Einleitung von Miguel Querol Gavaldá veröffentlicht worden. Dort berichtet der Vizedirektor des

Instituto Español de Musicología über die Quelle und über den Kreis von Musikern und Poeten in Sevilla, dem die älteren (weltlichen) Kompositionen Guerreros ihr Entstehen verdanken. 18 von ihnen hat er später unter geringer Veränderung des Textes „a lo divino“ gewendet und in die Sammlung von 1589 aufgenommen (die Neuausgabe bietet beide Fassungen).

Der Inhalt dieser Sammlung bezieht sich auf die hohen Kirchenfeste, die meisten Stücke handeln von der Christgeburt und ihrem Umkreis und gehören dann der Gattung nach eigentlich zu den Villancicos. Unter „Canciones“ dagegen verstehen die andalusischen und castellanischen Musiker Madrigale, auch geistliche, während die Villanesca nach italienischem Vorbild in Spanien kaum gebräuchlich war (in dieser Sammlung nur drei). In den Madrigalen steht Guerrero den besten Meistern seiner Zeit nicht nach, aber erst in den Villancicos kann sich seine Persönlichkeit musikalisch voll entfalten, die in seinem spanischen Volkstum ebenso verwurzelt ist wie in der außergewöhnlichen Kraft seines Glaubens. Mit Recht stellt Querol ihn in ein „Triumvirat der spanischen Polyphonie“ neben Cristóbal de Morales und Tomás Luis de Victoria. An sekundären Quellen zählt der kritische Bericht einige Sammlungen spanischer Herkunft auf, fünf Stücke sind aber auch enthalten in dem zweiten und dritten Buch der „*laudi spirituali*“, Rom 1583 und 1588.

Die Ausgabe selbst entspricht in allen Einzelheiten den Prinzipien für die „*Monumentos de la música Española*“: originale Schlüssel, Mensurzeichen und erste Note sind der Übertragung in moderne Partitur vorgesetzt, Ligaturen sind gekennzeichnet, hinzugefügte Akzidentien befinden sich über den Noten, Taktstriche sind als punktierte Linien durchgezogen, Taktzahlen angebracht. Die Notenwerte sind entweder in ihrer ursprünglichen Größe oder in der Verkleinerung auf die Hälfte oder sogar auf ein Viertel wiedergegeben. Man kann den Grund dafür nicht immer ganz einsehen, denn gehäufte Achtel oder Sechzehntel bringen in das Notenbild moderne Unruhe und Unklarheit.

Als einheitliche Lösung käme die Übertragung in originalen Werten für geraden und die Verkleinerung um die Hälfte für ungeraden Takt in Frage. Ebenso wäre es vielleicht ratsamer, die Hinzufügung von

Akzidentien auf folgende Fälle zu beschränken: 1. wenn ein Melodiesprung ein übermäßiges oder vermindertes Intervall ergäbe, 2. wenn der hinzugefügte Taktstrich nach moderner Lesart ein Vorzeichen aufheben würde, 3. in der Schlußkadenz und 4. wenn in einer Stimme die alterierte Note schon vorhanden ist.

Diese Einwände können aber die Freude an der Beschäftigung mit einem sorgfältig hergestellten Quellenwerk nicht schmälern, dessen Inhalt vor allem in bezug auf die Setzweise Guerreros zu genauem Studium reizt. Hier seien nur die äußeren Merkmale der verschiedenen Gattungen aufgezählt. Die Madrigale (Nr. 1–12, 34–37 und 39–46) entsprechen den italienischen Vorbildern, sie sind im fünfstimmigen Satz mit Cantus I und II, Altus, Tenor und Bassus besetzt, die vierstimmigen haben Cantus I und II, Altus und Tenor oder (Nr. 45 und 46) die üblichen vier Stimmgattungen. Zweistimmige Anfangsimitation, kurze Motive, auch in Form von Fanfarensignalen (Nr. 22 „*Hombres Victoria*“) und Rufen (Nr. 37 „*Adios*“, Nr. 45 „*Huyd, huyd*“) und kurze Abschnitte sind die Merkmale dieser Madrigaltechnik. Die Villancicos (fünfstimmige Nr. 13, 15 bis 33; vierstimmig Nr. 47–52, dreistimmig Nr. 55, 58–61) sind anders gebaut. Auf eine solistische Einleitung folgt der Hauptteil mit Imitationen. Die Copla schließlich ist im Metrum des Verses homophon gesetzt. Kunstvoll verknüpft sind die verschiedenen Bauteile in Nr. 18: die beiden Hauptmelodien erscheinen erst einstimmig, dann werden sie auf zwei oder drei Stimmen im Kanon verteilt und gleichzeitig in einen vier- oder fünfstimmigen Satz gebettet. Die dazu gehörende Copla ist diesmal einstimmig. In Nr. 24 wird ein Frage- und Antwortspiel des Textes auf Solo und Chor übertragen.

Es bleiben nur wenige unbedeutende Druckfehler zu berichtigen: Nr. 3, Takt 27¹, Baß, fehlt Viertel-Pause; Nr. 7, Takt 2³, Diskant II, fehlt Hilfslinie an c'; Nr. 8, Takt 10¹, Baß, hinter c' fehlt Punkt; Nr. 10, Takte 45–47, Diskant II, fehlen Achtel-Pausen und Fähnchen entsprechend den anderen Stimmen; Nr. 39, Takt 77⁴, Diskant I, statt f' muß g' stehen (dieser Fehler steht schon in der Ausgabe von 1589, richtig ist die Stelle in L: *Laudi Spirituali*, Rom 1583).

Vielleicht verhilft die Neuausgabe den Werken von Francisco Guerrero nicht nur

zur Beachtung durch die Wissenschaft, sondern auch durch die Musikpraxis. Gerade die innigen, fein empfundenen Sätze für die Weihnachtszeit stellen technisch geringe Anforderungen an die Ausführenden. Es müssen allerdings die Schwierigkeiten des spanischen Textes überwunden oder umgangen werden. Die Herkunft der Melodien zu den Villancicos (bisher ist sie für keine geklärt) kann noch zu Fragen Anlaß geben, auch der im Verhältnis zu Italien ungeglättete und ein wenig altväterliche Satz sollte genauer untersucht werden. Das Instituto Español de Musicología hat mit den Canciones y Villanescas von Guerrero der Reihe seiner Quellenpublikationen zwei neue interessante und gelungene Bände angefügt.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

W. A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV. Orchesterwerke. Werkgruppe 11. Sinfonien, Band 3. Vorgelegt von Wilhelm Fischer. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel XI und 140 S. Dazu: Kritische Berichte Serie IV. Orchesterwerke. Werkgruppe 11. Sinfonien. Band 3. Von Wilhelm Fischer. Bärenreiter-Verlag, Kassel. 1957. 23 S.

In dieser Zeitschrift (8. Jg. 1955, 505 ff.) hat W. Kahl einiges Allgemeine über die Neue Ausgabe berichtet. Der Altmeister der Erforschung der Wiener Klassik, W. Fischer, einst hervorgegangen aus der Wiener musikwissenschaftlichen Schule, legt hier den 3. Band der Sinfonien vor. Das große Unternehmen dieser Ausgabe hat die Grundsätze und Richtlinien der Arbeit in Kommissions-sitzungen des „Zentralinstitutes für Mozartforschung“, dessen Präsident Fischer ist, „am Mozarteum in Salzburg“, in langen Beratungen festgelegt. Gegenüber früheren Gesamtausgaben bedeutet die neue Mozartausgabe eine gewaltige Organisation an Arbeit, an Mitarbeitern wie auch an materiellen Mitteln.

Die Problematik dieser (wie anderer Neuausgaben) liegt in der doppelten Zielsetzung einer wissenschaftlichen und einer der Praxis dienenden Veröffentlichung. Daraus ergeben sich mancherlei Widersprüche, zwischen der Genauigkeit, mit der die philologische Methode einer Textgestaltung durchgeführt wird, und einer Textinterpretation, welche auf den praktischen Musiker Rücksicht nehmen soll. Sie betrifft vor allem Vortrags-, „dynamische“ Zeichen, die bekanntlich bei Mozart (wie in seiner Zeit)

sehr spärlich gesetzt sind, aber für den Zeitgenossen Mozarts ohne weiteres zu ergänzen waren. Z. B. verlangen die typischen, zweiteiligen (antithetischen) Kopffthemen der Eingangssätze eine solche Ergänzung, denn Mozart schreibt meist nicht das forte für das erste, aber das piano für das gegensätzliche Motiv vor, so hier in KV 128, 132, 141 a. Es gehörte nach meiner Meinung auch zu Beginn von KV 129, Sinfonie in G, das p ergänzt, denn das Motiv T. 2—4 (mit Auftakt) ist nicht nur typisch für die antithetische Themenbildung, sondern p verlangt zu Beginn der Durchführung selbst ein typisches p-Motiv über Orgelpunkt mit wiederholtem Achtel. Man vergleiche das gleiche p-Motiv mit lombardischem Rhythmus KV 141 a (hier S. 123). Besonders typisch ist das Motiv in Takt 4 weitergeführt, die pausendurchsetzten Achtel schließen ein forte aus. Da Zusätze der Herausgeber durch ihre Typen als solche gekennzeichnet sind, besteht keine Gefahr einer Verwechslung. Als echter Musiker setzt Fischer die für die Praxis notwendigen dynamischen Zeichen, im Gegensatz zu einer allzu vorsichtigen Vermeidung jeder Selbständigkeit, wie sie die Richtlinien neuerdings vorsehen.

Dasselbe gilt von den Artikulations- und Phrasierungszeichen. (Der Ausdruck „Artikulation“ sei hier dem Usus gemäß gebraucht, obwohl er durchaus nicht glücklich ist!)

Auch hier trifft Fischer das Richtige, obwohl die Richtlinien der Ausgabe Bögen nur zur Ergänzung von Parallelstellen erlauben und Übernahme von Bögen aus anderen Instrumentengruppen verbieten (wie z. B. S. 130, T. 128). Die Frage der Artikulationszeichen ist auf Grund der Kommissionsbeschlüsse drhin beantwortet worden, daß ein „tropfenförmiger“ Keil jenes weiter umstrittene Zeichen wiedergeben soll. Über diese Frage ist bekanntlich eine Preisschrift erschienen, deren Titel schon irreführend ist, da sie von „Keil, Strich und Punkt bei Mozart“ spricht, während es in Mozarts Handschriften überhaupt keinen Keil gibt! In der Schrift selbst steht sehr richtig S. 24 zu lesen: „Leider gbt er [Pretz, 1923] ebenfalls wie Ernst Rudorff dem Strich-Zeichen, der Musik- und Druckpraxis seiner Zeit entsprechend, die Form eines Keiles und damit den Anlaß für die Meinung, Mozart habe den Keil gekannt“ (!). So H. Unverricht. Der 1. Preisträger H. Keller spricht von „Keil (Strich)“, A. Kreutz, S. 66 ff., gar von

„Keilstrich“. Auf keinen Fall gibt es Keile bei Mozart, und es ist unverständlich und eine der Inkonsequenzen der Ausgabe, die mit riesigem Aufwand ihren Texten die Urschrift zugrunde legen will, daß sie hier einfach das Bild fälscht. Auch neustens konnte man sich nicht für den allein richtigen Strich entscheiden, sondern bleibt bei einem nun dünneren, unten zugespitzten Keil. Das ganze Problem, ob überhaupt, wo und inwieweit konsequent Mozart Striche und Punkte unterscheidet, sei hier nicht berührt. Paul Mies kommt in seiner gründlichen Besprechung der Preisschrift, Mf. 1958, XI. Jg. S. 428, S. 452 allerdings zu der radikalen Ansicht: „Keine [der Interpretationen] hat, nach meiner Ansicht, einen einigermaßen schlüssigen Nachweis erbracht, daß Punkt und Strich bei Mozart getrennte Bedeutung haben“.

Das hier in dem trefflichen Vorwort Fischers S. IX v. gegebene Facsimile läßt die Problematik erkennen, denn bei Beginn der Flöten könnten die zwei ersten Zeichen als Striche gelesen werden — sie sind aber nur länger und dicker ausgezogene Punkte, wie sie häufig bei Mozart stehen, wenn er mit seiner Kielfeder eine Reihe von Punkten setzen wollte, aber bei dem ersten, damit die Feder ansprach, stärker darauf drücken mußte. (Fischer hat sie natürlich richtig, S. 31, als Punkte wiedergegeben).



Wie soll der heutige Orchestergeiger eine Stelle wie: S. 82, KV 133, I.

S. 82 T. 6, 7



(Allegro)

spielen? Das müßte ihm noch erklärt werden, von denen, die es mit Sicherheit sagen können! Spiccato im ersten, martellato im zweiten Takt — aber im piano? — der Kritische Bericht gibt Rechenschaft über Quellen und Lesarten, für den wissenschaftlichen Benützer allein verwendbar (denn niemals dürfte sich ein Practicus einen solchen Bericht zu Gemüte führen). Da hier überall nur die Autographe als Vorlage benutzt

wurden (die fruhlen Sinfonien wurden in ihrer Zeit nicht gedruckt), handelt es sich um Korrekturen, durchgestrichene und ausgewischte Stellen der Handschriften. Geteilt wird der Beginn eines ursprünglichen zweiten Satzes in KV 132 und im Notenband als Anhang das „*Andantino grazioso*“, das nach Köchel „*allgemein als erste Fassung*“ (Einstein) angesehen wird — ein besonders schönes, im Modulationsteil interessantes Stück — demnach hätte Mozart den Mittelsatz dreimal angefangen, einmal liegen gelassen und zweimal vollendet.

Hans Engel, Marburg

Caspar Othmayr: Ausgewählte Werke. Zweiter Teil: Cantilenae (1546), Epitaphium D. Martini Lutheri (1546), Bicinia (1547?), Tricinia (1549), einzelne Werke aus verstreuten Quellen. Herausgegeben von Hans Albrecht. (Das Erbe deutscher Musik Band 26. Vierter Band der Abteilung Ausgewählte Werke einzelner Meister.) Verlag C. F. Peters, Frankfurt 1956.

Lange Zeit hat man in Caspar Othmayr nur oder fast ausschließlich den Meister des weltlichen Liedes gesehen. Daß eine andere Gattung bei Othmayr dem Lied nach Umfang und Bedeutung nahezu ebenburzig zur Seite steht, hat die Veröffentlichung der „*Symbola*“ im 16. Bande der Reichsdenkmale (1941) gezeigt (vgl. die Besprechung des Ref. in Mf. Jg. 2, S. 252 ff.). Aber erst durch Albrechts 1950 erschienene Monographie (vgl. die Besprechung von H. Osthoff in Mf. Jg. 5, S. 229 ff.) ist es offenkundig geworden, welche Vielseitigkeit Othmayr darüber hinaus entfaltet hat. Der vorliegende Band bildet eine weitere und eindrucksvolle Bestätigung dafür; er rundet das im Neudruck zugängliche Schaffen Othmayrs beinahe zu einer „Gesamtausgabe“ ab und enthält das bisher fehlende Anschauungsmaterial, um die von A. in seiner Monographie dargebotenen, grundlegend neuen Ergebnisse nachprüfen zu können.

Die Quellenlage ist verhältnismäßig einfach, da von den 87 Stücken des Bandes allein 75 den vier von Othmayr selbst besorgten und bei Berg und Neuber in Nürnberg erschienenen Drucken entnommen sind. Der Rest entfällt auf zwei Sammeldrucke und neun Handschriften, darunter die für Othmayr besonders ergiebige Hs. Regensburg A. R. 940/941. Konkordanzanzen von Stücken aus den Sammlungen Othmayrs mit anderen Drucken liegen nicht vor; wohl finden sich einzelne

Kompositionen, z. T. mehrfach, in Handschriften wieder. Die Zahl der im Kritischen Bericht vermerkten Varianten ist aber nur gering.

Auffällig ist es, daß die vier Individualdrucke auf noch engerem Zeitraum zusammengedrängt sind als die in den Jahren 1542 bis 1550 erschienenen Symbola. Die „*Cantilenae aliquot elegantes ac piaae*“ und das Luther-Epithum kamen 1546 heraus, die „*Tricinia*“ 1549, im selben Jahre wie die „*Reutterischen und Jegerischen Liedlein*“, das Kernstück des Othmayrschen Liedschaffens; die „*Bicinia sacra*“ müssen zwischen 1546 und 1548 gedruckt worden sein: eine reiche Ernte, die der Frühvollendete innerhalb von drei Jahren seines vierten Lebensjahrzehnts eingebracht hat.

Auffällig ist es aber auch, daß die Messe bei Othmayr überhaupt nicht vertreten und daß der auf die lateinische Motette für kirchliche Zwecke entfallende Anteil nur gering ist. Hier fehlt wiederum die Motette mit Cantus firmus ganz. Gewiß, Othmayr war nicht von Amts wegen zur Komposition in einer bestimmten Richtung verpflichtet, aber auch sein Freund, der spätere Arzt Georg Forster, war es nicht, der dennoch an lateinischer liturgischer Kirchenmusik mehr interessiert war. So wird hier das Werk in besonderem Maße zum Spiegel der Persönlichkeit. Immerhin sind die Choralbearbeitungen und die lateinischen Motetten der „*Cantilenae*“ nach dem Untertitel für kirchlichen Gebrauch bestimmt gewesen, und die von Veit Dietrich zu diesem Werk verfaßte Vorrede erweist, wie eng Othmayr mit der Reformation verbunden war. Ist das im Todesjahr Luthers entstandene Epithum ein schönes Zeugnis der Verehrung, die Othmayr für den Reformator empfand, so sind die Bicinien und Tricinien, wie es der Tradition entsprach, in ethisch-pädagogischer Absicht entstanden. Bei den außerhalb der Individualdrucke überlieferten Werken handelt es sich um eine Motette über eine geistliche Hofweise (Nr. 76), über deren Herkunft man gern etwas erfahren würde, je drei Motetten über lateinische geistliche und weltliche Texte (Nr. 77–82), vier Scherzkompositionen und einen „*Bauerntanz*“. Auch die Herkunft der Texte zu den lateinischen Motetten und den Scherzkompositionen konnte nicht in allen Fällen nachgewiesen werden. Demgegenüber bleiben bei den Choralbearbeitungen der „*Cantilenae*“, bei den Bicinien und Tricinien in dieser Hin-

sicht keine Fragen offen. Liegen dem später erschienenen Werk die von dem Humanisten Willibald Pirckheimer verfaßten lateinischen Umdichtungen der „*Antidota*“ des sarazenischen Kirchenvaters Johannes Damascenus zugrunde, so nehmen unter den Kernliedern der Reformation, die Othmayr für die Choralbearbeitungen und die 24 Choralbicinien benutzt hat, die Lutherlieder den weitaus größten Raum ein; auch das ist bezeichnend. Bei den Texten der freikomponierten Bicinien handelt es sich ausnahmslos um Psalmverse.

Viele der in dem Bande vereinigten Stücke lassen deutlich die schon von Othmayrs weltlichen Liedern her bekannten personalstilistischen Elemente erkennen; aber auch der Meister der Symbola verleugnet sich nicht. Hierzu gehören vor allem Stimmgruppensatz, einfache harmonische Verhältnisse, Deklamation in kleineren Notwerten, Kurzmotivik in Verbindung mit Dreiklangsmelodik, Tonrepetition und prägnanter Rhythmik sowie die Technik des Cantus gravitatis. Man wird A. darin beipflichten müssen, wenn er schreibt (*Caspar Othmayr*, S. 106 ff.), daß Othmayrs Stärke mehr auf rhythmischem als auf melodischem Gebiet liege, daß sein Satz mehr von der Akkordik als von der Polyphonie her bestimmt sei. Daher wirkt seine Schreibweise um so persönlicher, je mehr sie sich vom Stil der Josquinnachfolge und von der Technik des älteren Liedsatzes mit intaktem Tenor-Cantus firmus emanzipiert. Beim weltlichen Liedsatz dürfte Othmayr seinen Ausgang genommen und dann die hier gewonnenen Erfahrungen auf andere Gattungen angewandt haben.

Von den sieben vierstimmigen Choralbearbeitungen verkörpert nur der Satz über „*Wer in dem Schutz des Höchsten ist*“ den älteren, namentlich von Johann Walter kultivierten Liedtypus. Diesem Stück liegt die unveränderte Choralweise im Tenor zugrunde, während sie bei den anderen mehr oder weniger umgestaltet ist: u. a. durch die in den weltlichen Liedern Othmayrs häufig vorkommende Wiederholung der Schlußzeile in „*Ein feste Burg*“, wo erstmals die Technik der paarigen Stimmgruppierung auf die Choralbearbeitung angewandt worden ist, durch freie Einschübe („*Erhalt uns, Herr*“) oder durch Anlehnung an die Technik des Symbolum, wie in „*Herr, ich ruf dein'n Namen an*“; hier bringt Othmayr nämlich mehrfach Zeilenwieder-

holungen nach Art des Cantus gravitatis an. Im Gegensatz zu diesen Choralbearbeitungen sind die fünfstimmigen lateinischen Motetten aus den „*Cantilenaes*“ in einem konventionelleren Stil gehalten. Satzanlage und Stimmführung tragen niederländisches Gepräge; zwar zeigt die Motivik stärker persönliche Züge, es fehlt aber die Biciniengruppenteknik, die, wie A. gezeigt hat, im fünfstimmigen Satz bei Othmayr niemals vorkommt. Um so mehr verdient die vierstimmige Motette „*Philippe, qui videt me*“ Beachtung, eine der bedeutendsten und wohl auch beliebtesten Kompositionen Othmayrs. Hier ist der Liedstil mit letzter Konsequenz auf die Motette übertragen worden. Der erste Teil des Luther-Epithaps (Nr. 12), mit seinen 256 Mensuraltaktten die zweitlängste Motette Othmayrs, ist ein Beispiel dafür, daß die große Form noch nicht gemeistert werden konnte. Es fehlt der weite Atem, die Kurzmotivik wirkt einförmig, weil die Bindung an einen Cantus firmus fehlt. Eine solche Bindung hat sich Othmayr in der zweiten Motette des Epithaps (Nr. 13) auferlegt und damit eine glücklichere Lösung gefunden. Dreimal erklingt im Tenor der lateinische Cantus gravitatis, umgeben von den vier deutschtextigen Außenstimmen, die den Inhalt in der Art eines Symbolum kommentieren. Bei den übrigen lateinischen Motetten, auch den weltlichen — von denen „*Omnia vertuntur*“ zu den bedeutendsten gehört —, hat der Komponist jedoch auf die Einfügung ostinater Stimmen verzichtet.

Daß Othmayr dem Bicinium seine besondere Liebe hat angedeihen lassen, liegt auf der Hand. So stellen die „*Bicinia sacra*“ gewissermaßen das Konzentrat seiner Bemühungen um den zweistimmigen Satz dar, der in den anderen Werken eine so wichtige Funktion erfüllt. Im Gegensatz zu den vierstimmigen Choralbearbeitungen hat Othmayr jedoch die Choralweise, die annähernd gleich häufig in der Ober- und Unterstimme auftritt, unverändert übernommen, vermutlich aus dem Bestreben, den Satz möglichst einfach zu halten. Von den Nrn. 33—44 des Originals ist leider die *Vox vulgaris* verschollen. Zwar ist durch den Verlust nur das eine der beiden von Joachim Heller stammenden Choralbicinien betroffen; dafür hat er sich um so schmerzlicher auf die Bicinien über Sprüche aus den Psalmen ausgewirkt, von denen nur sieben, die Nrn. 26—32 des Originals, vollständig erhalten sind. Sehr

zu begrüßen ist es, daß die *Alterae voces* der fragmentarisch überlieferten Stücke in den Kritischen Bericht aufgenommen wurden, wenngleich eine Rekonstruktion der fehlenden Stimmen, die bei den Choralbicinien möglich wäre, bei den Spruchkompositionen so gut wie ausgeschlossen ist. Darum muß auch die Frage ungeklärt bleiben, ob die freikomponierten Stücke in der Mehrzahl ebenso nach dem Prinzip homogener Stimmbehandlung angelegt sind und mit sukzessiven Einsätzen beginnen, wie es für die sieben vollständigen, mit Ausnahme des letzten, zutrifft. Wäre das der Fall, dann bestünde eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen den Spruchbicinien und den vorwiegend mit sukzessiven Einsätzen beginnenden Tricinien; denn das Exordium plenum, mit dem wiederum die meisten Choralbicinien eingeleitet werden, kommt hier nur selten vor. Die 30 „*Tricinia*“, die zu den reifsten und persönlichsten Leistungen Othmayrs gehören, ähneln auch in mancher Hinsicht den Symbola, zumal im Hinblick auf die Motivik und die Harmonik; die Neigung zur Homophonie ist sogar noch stärker. Es sind durchweg sehr kurze Stücke, die einer Wiederbelebung durch die Praxis wohl wert wären, wenngleich die moralisierenden Texte dem heutigen Empfinden ferner stehen. Diese Einschränkung gilt jedoch nicht für die köstlichen Scherzkompositionen, mit denen Othmayr einen Beitrag zur Gattung der musikalischen Kleriker- und Schulpäße geleistet hat. Unter ihnen nimmt „*Non Argus*“ eine Sonderstellung ein; einmal wegen des rein lateinischen Textes, zum anderen, weil diesem Stück der *Ostinato* fehlt. In seiner Monographie (S. 116) hatte A. gemeint, daß der Witz dieser Komposition vor allem auf den Namensaufzählungen beruhe. Von anderer Seite kam dann die korrigierende Erklärung, die auch im Kritischen Bericht wiedergegeben ist: es handelt sich um einen Schulscherz zum Lob eines guten Käses. Die Wortspiele auf „*Abacuc-cuccuc*“ erinnern an quodlibetartige Kompositionen des 17. Jahrhunderts, die H. J. Moser in seinem „*Corydon*“ behandelt hat. Im Gegensatz dazu gehören die drei Stücke Nr. 84—86, von denen die beiden letzten anonym überliefert sind, aber von A. mit Recht für Othmayr beansprucht werden, ebenso wie die drei Othmayr-Sätze aus dem V. Teil von Forsters Liedersammlung, zur Gruppe der symbolumartigen musikalischen Scherze mit zweisprachigen Texten. Hier wie dort wird

nämlich ein aus ein oder zwei Stimmen bestehender Ostinato mit deutschem Text in einen vierstimmigen, lateinisch textierten Satz eingefügt, wobei äußerst witzige Wirkungen erzielt werden. So überträgt Othmayr in dem viermal überlieferten „*Quisquis requiem quaeris*“ den beiden Unterstimmen eine Kombination von Orgelpunkt und Ostinato, während die ostinate Melodie in dem folgenden Stück auf ersten und zweiten Vagans komplementär verteilt und im letzten mehrfach transponiert wird. Der aus je zwei Doppelversikeln im geradtaktigen Teil und in der Proporz bestehende vierstimmige „*Bauerntanz*“, Othmayrs einziges Instrumentalstück, bildet den Beschluß des nach den bekannten und bewährten Editionsgrundsätzen angelegten Bandes.

Von den wenigen Errata sei nur die falsche Numerierung im letzten Satz des Kommentars zu Nr. 45 auf S. 137 angemerkt. In dem knappen, aber inhaltreichen Vorwort hat der Hrsg. ein treffendes Bild von der künstlerischen Persönlichkeit Othmayrs gezeichnet und die Vielfältigkeit seines Schaffens gewürdigt. Die dem Band beigegebenen Vorreden zu den „*Cantilena*“, den „*Bicinia*“ und den „*Tricinia*“ sind, zumal was die erste betrifft, von hohem dokumentarischem Wert.

Kurt Gudewill, Kiel

Gregor Joseph Werner: Musikalischer Instrumental-Kalender für 2 Violinen und Basso continuo. Hrsg. von Fritz Stein. (Das Erbe deutscher Musik, Band 31, 5. Band der Abteilung Kammermusik.) Kassel 1956, Nagels Verlag, XI/108 S.

Joseph Haydns Eisenstädter Amtsvorgänger darf nicht nur wegen seines berühmten Nachfolgers Aufmerksamkeit beanspruchen, sondern auch an sich als einer jener früh-österreichischen Instrumentalmeister nach H. I. F. Biber und neben J. J. Fux, deren meist anspruchsloses, von der Volksmusik her befruchtetes Schaffen den Boden bereitet hat für die Großen, „die da kommen sollten“. Hier geht es um zwölf Triosonaten, die man auch als Nachfahren des Pariser Codex Rost (cf. H. J. Moser in der Festschrift für Wilhelm Fischer, 1956) verbuchen kann, ebenso als lustigen Beitrag zur barocken Programm-Musik; handelt es sich doch um eine originelle Auseinanderlegung des Vierjahreszeiten-Themas von Vivaldi, ja darüber hinaus um ein Werk, das in seinen März- und September-Menuetten die Tag- und Nachtgleiche, in den übrigen das Ver-

hältnis der hellen und dunklen Stunden durch die Zahl der Takte verdeutlicht. Die Stellung der Sonne im Tierkreis, das bald heitere, bald herbere Studiosenleben, die Geburtstage von Kaiser Franz I. und Maria Theresia werden mit naiver Daseinsfreude illustriert. Daß Werner an anderer Stelle schwergepanzelter Kontrapunktiker ist, wie des Hrsg. instruktive Vorrede betont, macht die Mühelosigkeit seiner irregulären Perioden in den astronomischen Menuetten erklärlich — hierin wird er unbewußt zum Wegbereiter der Irregularitäten Glucks. Die Publikation des herzerfreuenden Werks ist um so dankenswerter, als der 2. Weltkrieg alle Unterlagen außer denen der Staatsbibliothek München vernichtet hat.

Christiane Engelbrecht, Berlin

Egon Wellesz: Die Musik der byzantinischen Kirche. (Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer.) Köln: Volk 1959, 60 S.

Das Schwergewicht dieses Heftes liegt in den ausgewählten Beispielen byzantinischer Melodien und muß in ihnen liegen. Das Heft soll denjenigen, der byzantinische Musik nicht kennt, in sie einführen — und wie viele Musiker oder Musikwissenschaftler kennen sie oder haben doch eine gewisse Vorkenntnis? Sogar nur wenige von den wenigen, die sich ernsthaft mit dem westlichen Choral befassen, wissen über die östliche Kirchenmusik Bescheid. So hat das Heft eine wichtige und schwere Aufgabe zu erfüllen, und es war richtig, sie dem Meister der musikalischen Byzantinistik anzuvertrauen.

Die Auswahl der Gesänge ist zweifellos vorzüglich: Sie bringt Beispiele der syllabischen Gesänge (Oden der Kanones), der mäßig syllabischen (Stichera, Troparia und Antiphonae) und der vollmelismatischen Gesänge (der Kontakia, Alleluia und Doxologien) und erlaubt somit einen Einblick in den großen Formenreichtum der byzantinischen Musik. Das Heft bringt auch einige Gesänge aus westlichen, und das heißt zugleich aus frühen Quellen, die dann als frühe Formen bezeichnet werden. Diese Bezeichnung dürfte etwas gefährlich sein, wie es auch bedenklich ist, wenn in der Erläuterung vom Überhandnehmen der Melismatik im 14.—15. Jahrhundert gesprochen wird. Die melismatischen Gesänge, wie z. B. der Akathistos-Hymnus sind älter, beträchtlich älter als ihre Quellen. Der nicht

unterrichtete Leser kann zu der Meinung verführt werden, dem Grade der Melismatik entspräche das Alter der Entstehung. An sich aber sind diese Beispiele sehr geeignet, den engen Zusammenhang zwischen Ost und West deutlich zu zeigen.

Vorausgeschickt sind einige erläuternde Seiten. Es ist selbstverständlich, das sie nicht ausreichen können, um all das zu sagen, was zu wissen und zu verstehen notwendig wäre. Es kann nur ein Teil des Notwendigen gebracht werden, und es werden Wünsche übrigbleiben. Die Quellenlage und die Paläographie könnten weniger wichtig dünken; für sie gibt es gute Hilfswerke, in denen der Hrsg. und seine Mitarbeiter ihre Übertragungsgrundsätze dargelegt haben. Daß die Melodien diesen Grundsätzen entsprechen, versteht sich ohne weiteres. Ihre Richtigkeit selber kann hier nicht erörtert werden. Statt dessen wäre es vielleicht tunlicher gewesen, die liturgische Funktion der Gesänge — etwa im Vergleich mit der Rolle der Antiphonen, Responsorien, Hymnen in der römischen Liturgie — darzulegen. Das wäre für das Verständnis der byzantinischen Musik wesentlich. Daß Rhythmik, Tonalität, Melismatik und Melodik des Westens und Ostens auf Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit untersucht werden, dazu scheint die Zeit freilich noch nicht gekommen zu sein; dazu sind aber solche Sammlungen wie die vorliegende und die großen Editionen der „*Monumenta Musicae Byzantinae*“ die notwendige und überaus dankenswerte Vorstufe. Ewald Jammers, Heidelberg

Erich Valentin: Die Tokkata (Das Musikwerk, eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. v. K. G. Fellerer), Arno Volk Verlag, Köln 1958. 75 S.

Die Gesamtanlage des Bandes folgt dem für die Sammlung üblichen Schema und zeigt in den einzelnen Rubriken klare Ordnung. Die Quellennachweise und Bemerkungen sind mit aller Akribie geboten. Bei Nr. 9 hätte nur die entsprechende Nummer des Bandes der Gesamtausgabe angegeben werden sollen, wie der augenblickliche Ort der Abschrift der verlorenen Hs. Die Beispiele bieten das Wesentliche und Typische, daher auch oft Allbekannte, das eben überall herangezogen wird. Aber auch um neues Gut hat sich der Verf. mit Erfolg bemüht. Erwünscht wäre ein Literaturverzeichnis gewesen, das sich der Benutzer so nur aus den Anmerkungen herausziehen kann.

Die geschichtliche Einführung verfolgt die Tokkata eingehend durch die Jahrhunderte bis zur Moderne und bietet einen interessanten, lehrreichen Überblick. Allerdings sind mancherorts Unschärfen stehengeblieben, die die Gesamtentwicklung verunklaren. Die Definition des Begriffs allein nach Praetorius und seinem Gefolge zu bilden, d. h. erst mit 1619 anzusetzen, wenn die Beispiele schon 1536 beginnen, halten wir für nicht ungefährlich, besonders, wenn die Definition so gläubig übernommen wird. Hier hätten sich frühere Belege finden lassen müssen, die für die spätere Zeit hinreichend geboten sind. So kommt es allenthalben zu der problematischen Identifizierung von Präludium und Tokkata, die für den ganzen Bereich festgehalten ist. Das geht so weit, daß selbst Präludien in diesen Band aufgenommen sind — und das bei dem notorischen Raummangel — und daß das gesamte *Wohltemperierte Klavier* wie alle Präludien mit Fuge von Bach zum Einbezug vorgeschlagen sind. Das gesamte Vorkommen unterscheidet aber bis zuletzt Tokkaten neben Präludien. Man kann das nicht einfach als Begriffsverwirrung deuten. Präludien sind und bleiben primär Einleitungsstücke, trotz Chopin u. a., die übrigens selbst noch in diesem Gewand den Ursinn bergen. Tokkaten dagegen sind primär freie Spielstücke, mit der Aufgabe, das „Instrument zu begreifen“. Natürlich können sie Einleitungsfunktion übernehmen — das hat Praetorius und sein Gefolge verwirrt, immer aber können sie auch allein stehen oder sogar am Ende eines Stückes vorkommen, wofür der Verf. selbst Beispiele bietet. (Man vgl. S. 11, Sp. 1, Abs. 1, und S. 12 Sp. 2 o.) Übrigens ist das, was bei Valentin als Präludium im Sinn von Tokkata vorgestellt wird, oft eher eine Fantasia als eine Tokkata, so Nr. 19 mit fantasieartigem Sonatengrundriß und fantasieartigem Beginn und Auslauf. Die Fantasia bildet ein Bindeglied zwischen Präludium und Tokkata. Den Begriff Fantasia müßte man seinerseits reinlicher von dem der Tokkata absetzen. Die Tokkaten stehen den Fantasien näher als den Präludien, die ihrerseits Tokkaten nachahmen können, immer aber mehr „ex improviso“ arbeiten (entgegen S. 2, Sp. 2, Abs. 2), wie Tokkaten wiederum das freie Fantasiespiel, ohne feste Formvorlage, das die Fantasia auch vertritt, aufweisen können (vgl. Nr. 17). Gute Beispiele für Fantasien im Tokkatengewand bietet Bach (S. 10,

Sp. 1, Abs. 2, und Sp. 2, Abs. 1). Die hier aufgeführten Fantasien sind eben Fantasien mit besonderem Formrahmen, unterstehen als solche aber immer noch dem Fantasiebegriff. Fantasien gleichen nur dann Tokkaten (S. 10, Sp. 1, Abs. 2), wenn sie eben Tokkatencharakter nachzeichnen, d. h. erstens Wechsel zwischen Akkorden und Laufwerk freier, phantastischer Art, oder unter Beibehaltung gleichbleibender Spielfiguren, die gern rechte und linke Hand im Wechsel beschäftigen und sich so leicht der Etüde nähern, von Beginn an auch in Form von harmonischen Studien, die zum Typ der frescobaldischen Durezzentokkata ausreifen, die vornehmlich im Süden nachwirkt (Muffat). Die Tokkata scheint uns in dieser Hinsicht keinen Begriffswandel zum Etüdentyp des 19. Jahrhunderts durchzumachen (S. 4, Sp. 1, Abs. 3), sondern es führt von dieser Tokkata ein klarer Weg zu den etüdischen Griffen z. B. bei Schumann (Nr. 21) und Czerny (Nr. 20). Etüden kommen der Virtuosität ja immer nahe. Die Einmündung dieses Typs der Tokkata ins Sonatische, Suitenhafte oder in noch modernere Formen, die ganz logisch im historischen Gang als Anpassung an das jeweilige Formideal der Zeit erfolgt, gibt diese Elemente nicht preis, auch da nicht, wo eine Fuge angehängt wird (Nr. 14). Man vgl. Nr. 23 mit festgehaltenen Spielfiguren und Nr. 22 mit kontemplementärem Spiel für rechte und linke Hand. Dabei tritt Neues zum Alten, Bleibenden (Czernohorsky und die Prager Schule S. 10, Sp. 2, Abs. 2). Im übrigen, um auch dies klarzustellen, ist es nicht die kontrapunktische Form der Fantasia, die den Anspruch erhebt (S. 3, Sp. 1, Abs. 1) „als die erste, eigentlich nur um des Musikalischen willen existierende, selbständige Instrumentalform angesehen zu werden“, sondern das Fantasieren innerhalb der Fantasia schlechthin, nicht eine bestimmte Form in ihr. Die Auffassung des 18. Jahrhunderts ist da im Prinzip nicht verschieden von der des 16. und 17. Und als Spielwerk steht, wie gesagt, die Tokkata der Fantasia sehr nahe. Gintzlers Lautenricercar dagegen (S. 5, Sp. 1, Abs. 3) ist der Präludentyp des Ricercars, wie Eggebrecht ihn nachgewiesen hat, ein Typ, den auch die spanischen Tientos kennen. Die zweite Möglichkeit der Tokkata ist die Mischung von Akkord- und Laufwerk mit Fugatoteilen, wie sie immer auch in später Zeit wiederbegegnet. Ihre Geschichte aber

mit diesem Typ beginnen zu lassen, geht nicht an, da der andere Typ ja, wie gezeigt, weiter nebenherläuft (S. 6, Sp. 1, Abs. 3). „Rückentwicklungen“ und „Reaktionen“ (S. 9, Sp. 2, Abs. 1) können wir weniger erkennen. Die Tokkata hat eben sehr früh zwei Formtypen im Spiel, wie ja der Verf. einmal selbst betont (S. 9, Sp. 2, Abs. 2). Man gedenke auch Frescobaldi, bei dem uns übrigens der spanische Einfluß zu schwach hervorgehoben, wie Froberger gegen Frescobaldi zu stark akzentuiert erscheint. Frobergers Tokkaten zeigen ein neues Gesicht, aber sie „übertreffen“ Frescobaldi nicht (S. 7, Sp. 2, Abs. 1).

Hochinteressant ist das reiche Material, das der Verf. aus der Moderne anführt, aber gerade hier macht sich schmerzlich der wenige verfügbare Raum geltend. Man hätte sich dringend mehr Beispiele gewünscht. Auch die Gestalt der Tokkata für andere Instrumente als Klavier oder Orgel, wie die Toccedas, die Schünemann überliefert (Erbe deutscher Musik Reihe 1, Bd. 7, S. 63) und die Tokkata für Orchester, die auch im Text nur eben angerührt ist, hätten zu Wort kommen sollen. Auszüge aus Stücken wie Nr. 23 und 24 sind zudem immer problematisch. Man hätte da eher auf die leicht greifbaren Tokkaten von Bach und Schumann verzichtet; aber wieviel Skrupeln mag der Hrsg. in dieser Hinsicht selbst ausgesetzt gewesen sein. Ideallösungen gibt es bei solchen Bänden eben nicht.

Margarete Reimann, Berlin

Organum. 5. Reihe: Klaviermusik, hrsg. v. Hans Albrecht. Lippstadt: Kistner & Siegel & Co. 1952–1958.

Nr. 14 Daniel Steibelt: Rondo C-dur.

Nr. 17 Johann Nikolaus Forkel: Sonate d-moll.

Nr. 19 Daniel Gottlob Türk: Sonate a-moll.

Nr. 21 Ernst Wilhelm Wolf: Zwei leichte Klaviersonaten.

Nr. 24 Daniel Gottlob Türk: Sonate D-dur.

Nr. 25 Ernst Wilhelm Wolf: Zwei leichte Klaviersonaten.

Mit gesundem Sinn für alles, was, vom Standpunkt der heutigen Praxis aus gesehen, aus dem weiten Bereich älterer Klaviermusik eine Wiederbelebung verdient, nicht nur, weil es vergessen, sondern weil es in unserer Zeit noch lebensfähig ist, baute Hans Albrecht die von ihm stets muster-

gültig edierte Reihe „Klaviermusik“ der Sammlung „Organum“ weiter aus. Mit den Namen Forkel, E. W. Wolf und Türk knüpfte er an frühere Veröffentlichungen seiner Reihe an, die wohl besonderen Anklang gefunden haben. Aus Forkels *Sechs Clavier-Sonaten* von 1779 brachte „Organum“ bereits eine D-dur-Sonate, in der sich der Komponist mit manchen Zügen J. S. Bach verpflichtet zeigte. Bei der jetzt vorgelegten d-moll-Sonate möchte man eher an Anregungen Ph. E. Bachs denken, beim Hauptthema ihres ersten Satzes etwa an den Anfang der ersten seiner „*Württembergischen Sonaten*“, vielleicht auch bei den bizarren Pausenwirkungen des letzten Satzes. An Ph. E. Bachs 6 Sonaten zum „*Versucht*“ wird man bei dem mit modernen dynamischen Angaben nicht wiederzugebenden pf erinnert (Tonstärke zwischen p und mf), das der Hrsg. mit Recht nach dem Original beibehalten hat. (Vgl. hierzu L. Hoffmann-Erbrecht, *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753–1763* in Mf X, 1957, S. 470.)

Die beiden diesmal vorgelegten Sonaten von Türk (D-dur aus den „*Sechs leichten Klaviersonaten*“ von 1783 und a-moll aus dem 1. und einzigen Teil der „*Sechs Klaviersonaten größtentheils für Kenner*“ von 1789) stehen sich sehr gegensätzlich gegenüber. Die „*leichten Klaviersonaten*“ verfolgen pädagogische Zwecke, allerdings, wie die Vorrede besagt, nicht für die Anfänger „*im eigentlichen Verstande*“, für die Türk seine zahlreichen „*Handstücke*“ mit charakterisierenden Überschriften schrieb. Auf diese Hülfen müssen die Sonaten verzichten, aber Türk geht in der Verdeutlichung seiner pädagogischen Absichten so weit als möglich, auch wenn er sich bei italienischen Satzbezeichnungen zusätzlicher Worte bedienen muß, „*die bisher vielleicht nicht gebräuchlich gewesen seyn mögen*“. Die früher erschienene C-dur-Sonate (5. Reihe, Nr. 13) hatte ein „*Andante innocente*“, die jetzt vorgelegte beginnt mit einem „*Allegretto. Siciliano e lusingando*“. Sie ist ein echtes Stück „galanter“ Musik im Sinne der Zeit, nicht zuletzt auch mit dem „*von Frohsinn und heiterer Laune*“ sprühenden „*Balletto*“-Finale.

Ganz anders Türks etwas jüngere a-moll-Sonate von 1789. Die Sammlung dieses Jahres erstrebt, schon nicht mehr sehr fern dem Geist der Wiener Klassik, ein bewußt gesteigertes Pathos, kenntlich an klanglicher

Verdichtung und Unisonogängen. Für Letztere mögen der erste und dritte Satz der a-moll-Sonate typisch sein, für das neue klangvolle Pathos der E-dur-Mittelsatz, ein „*Poco Adagio, patetico e sostenuto*“. Mit den nächsten Sonatensammlungen kehrt Türk dann wieder zu seiner instruktiven Klaviermusik zurück.

Einen ähnlichen Rückschlag bedeuten des Weimarer Hofkapellmeisters E. W. Wolf „*Sechs leichte Clavier-Sonaten*“ von 1786 (mit Fingersätzen im Original), denen der Hrsg. je zwei entnommen hat, nachdem zwei andere schon Heft 7 der Reihe gebracht hatte. Man wird den sonatinenhaft gedruckenen Stil dieser Stücke erst richtig einschätzen, wenn man ihnen das vorangegangene Klavierwerk Wolfs von 1785 gegenüberstellt, aus dem H. Engel 1930 eine Sonate mit einer Neuausgabe wieder bekannt machte, „*Eine Sonatine, vier affektvolle Sonaten und ein dreyzehnmal variiertes Thema, welches sich mit einer kurzen und freien Fantasie anfängt und endiget*“. Gewiß zwingt den bunten Inhalt dieser Sammlung kein inneres Müssen zusammen, aber was sie im einzelnen bietet, zeigt den Klavierkomponisten Wolf auf einer Höhe künstlerischer Gestaltung, die er danach nicht mehr erreicht hat.

Wenn man nun auch dem Daniel Steibelt unter den neuen Heften des „Organum“ begegnet, so könnte man mißtrauisch werden. Sein Name hat bekanntlich in der Geschichte der Klaviermusik nicht den besten Klang, es ist schon das Wort von einem „Charlatan“ gefallen. Aber der einstige Schüler Kirnbergers stellt sich in seinem kleinen Rondo zweifellos, wie der Hrsg. wohl mit Recht vermutet, mit einem frühen Werk noch aus dem 18. Jahrhundert vor. Tonale und formale Geschlossenheit der einzelnen Teile „*weisen in die Zeit schlichter Klassizität, wie sie etwa in der Berliner Liederschule gepflegt wurde*“. Hier ist noch keine Spur jener Virtuosität zu finden, die Steibelt später zu einem gefeierten Modekomponisten seiner Zeit werden ließen.

Willi Kahl, Köln

Jacob Arcadelt und andere Meister: Sechs italienische Madrigale zu 4–5 Stimmen hrsg. von Bernhard Meier. (Das Chorwerk hrsg. von Friedrich Blume und Kurt Gudewill, Heft 58). Wolfenbüttel 1956, Möselers Verlag.

Constanza Festa gehört zu den ältesten

Madrigalkomponisten, wenn er auch an Bedeutung seinem Bruder oder Vetter Sebastiano Festa nachsteht. Das früh, 1542, erschienene Madrigal übernimmt die Satzweise der Motette, vermischt mit der des frühen Madrigals. Zu den frühen Stilcharakteristika gehören auch die häufigen (und nicht nur im threnodischen Sinn, nach Kroyers Benennung) verwandten Fauxbourdonstellen (T. 20—23, 31—33, 45—47). Den Fortschritt in der polyphonen Behandlung zeigt 1562 Nascos Madrigal mit größerer Beweglichkeit und eleganterer Imitation. Der Taktwechsel mit seinem Dreiertakt wird konventionell durch das Wort „*giubila il cor*“ ausgelöst. Der homophone Satz „*Deh ferm' Amor*“ von Domenico Ferrabosco (richtig mit zwei rr geschrieben; siehe in dieser Zeitschrift XIII, 1960, 124 *ferm' Amor*), 1554 erschienen, hat trotz seines ganz homophonen Satzes nichts mehr mit der Homophonie und Homorhythmik der Frottola zu tun, sondern das Stück gehört zu den Verszeilen scharf (mit Pausen) gliedernden nur vierstimmigen leichteren Sätzen, die von nun ab gerne Madrigaletti genannt werden. Es ist nicht mehr die ältere, etwas steife Rhythmik mit wiederholten Minimen oder Semiminimen, sondern eine virtuose und spielerische Beherrschung der Deklamation. Die geschichtlich interessantesten Sätze sind die frühen Madrigale von Arcadelt, über dessen Leben man so wenig weiß. Zu den in den Fußnoten genannten Artikeln in der MGG kommt eine neue Kenntnis durch Lesure, der Arcadelt als Kammersänger des französischen Königs schon 1555/56 nachweist, wie Frey in seinem aufschlußreichen Artikel (*Acta musicologica* 1952, XXIV, 147) berichtet. Arcadelts wunderbar ausgeglichene Sätze dienten noch bis 1654 als Muster. Das erste der hier veröffentlichten beiden Madrigale ist besonders interessant, da es ein lebendiges Beispiel von der Genialität der Form gibt, mit der Arcadelt sich der Form des Textes anpaßt. W. Klefisch hat in seiner guten, von Einstein nicht beachteten Dissertation „*Arcadelt als Madrigalkomponist*“, Köln, 1936 (1938 gedruckt) manches Wichtige gesagt. Das Madrigal zeigt Arcadelt einerseits noch in Zusammenhang mit der Frottolenkomposition (wie, eben deshalb, auch mit der Chanson seiner Heimat). Er vertont die Dichtung, elf reimlose Zeilen, nach einer Einleitung in zwei musikalischen Strophen mit gleichem Anfang und gleichem Schluß:

Takt	Zeile	Silbenzahl	Schlußwort	Musikalisches Motiv
1	1.	7	dolenti	a
3	2.	5	sospiri	b Einleitung
				I. Strophe
12	3.	7	mie	c
14	4.	5	leco	d
16	5.	11	conviene	e
21	„	„	„	e' (Diskant und Tenor vertauscht)
				II. Strophe
29	6.	11	martiri	c = 12 — 15
36	7.	11	fuoco	f
40	8.	11	sostenni	d' (Ten.1) = 15 — 16
44	9.	11	cenni	f
54	10.	5	beato	e
56	11.	11	contento	e'
60	„	„	„	e' (Diskant und Tenor vertauscht)
67	„	„	„	e'

Im zweiten Madrigal, mit gegliedertem Reim (a 7 b 7 c 11, a 7 b 7 c 11, d 13 e 7 e 7 d 11, f 7 g 11) ist nach dem imitatorischen Anfang (mit tonaler Beantwortung) echte Frottolenmanier die pausengetrennte, homorhythmische Vertonung der Zeilen T. 32 bis 39. Aber wie hoch erhebt sich Arcadelt über diese Frottolistenmanier, die ja auch noch in der strophischen Vertonung des ersten Madrigals durchschimmert, ebenso in der häufigen syllabischen Deklamation auf wiederholtem Ton, durch die wundervolle Steigerung (climax) der Melodielinie von c' bis c''! T. 34 ist das *fis* überhaupt zweifelhaft, auch, ob nicht nach Ficker (gegen Kroyer) hier das Kreuz zwischen beiden Noten auch die erste miterhöht — was allerdings nur für die Frühzeit gilt. — T. 40 in Nr. 1 muß bei „*il dolce fuoco*“ der Artikel „*il*“ bei der Textwiederholung mit wiederholt werden. Ausgabe und Übersetzung sind zu begrüßen. — Noch eine Bemerkung zur Aussprache des Namens Arcadelt. Moser (*Lexikon*) schreibt ausdrücklich einen Akzent auf die zweite Silbe. Mir scheint aus den italienischen und französischen Schreibweisen des Namens (französisch Arcadét, italienisch Archadélte, Arcadénte) vielmehr die Betonung auf der Schlußsilbe angezeigt!
Hans Engel, Marburg

Johann Sebastian Bach: „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Erste Komposition), Kantate No. 61, und „Du wahrer Gott und Davids Sohn“, Kantate No. 23, beide nach dem Autograph hrsg. und mit Vorwort ver-

sehen von Hans Grischkat, 1956 und 1958. Edition Eulenburg No. 1046 und No. 1047.

Bis zum Jahre 1939 war etwa ein Fünftel der Kantaten Bachs in Eulenburg-Taschenpartituren erschienen. Der Ausbruch des zweiten Weltkrieges und der Tod des Herausgebers Arnold Schering setzten der Reihe ein vorläufiges Ende; sie wird mit den beiden vorliegenden Taschenpartituren nunmehr fortgeführt.

Schon Schering hatte sich nicht immer auf die alte Bach-Gesamtausgabe verlassen, sondern mehrfach die Originalhandschriften wieder herangezogen — ohne jedoch dadurch in jedem Fall eine verlässlichere Neuausgabe zu erzielen, wie z. B. Ed. Eulenburg No. 1013 „*O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*“ BWV 34 zeigt (vgl. den Kritischen Bericht zu NBA I/13). Die von Schering beobachtete Editionspraxis wird auch bei den neuen Eulenburg-Partituren befolgt, denn beide sind nach dem Autograph, BWV 23, außerdem unter Hinzuziehung der Originalstimmen redigiert. Das Ergebnis ist bei BWV 61 die fast wörtliche Übereinstimmung mit der kurz vorangegangenen Veröffentlichung der Kantate in NBA I/1. Dieselbe Zuverlässigkeit zeichnet Ed. Eulenburg No. 1047 aus, deren Vorwort die aufschlußreichen Neuerkenntnisse der jüngsten Bachforschung zu der nicht leicht durchschaubaren Quellenlage dieses Werkes enthält. Man wird bei der Neuausgabe in NBA I/8 mit besonderem Interesse die Taschenpartitur wieder vergleichen.

Der nachdrückliche Hinweis beider Vorworte, es handele sich um Veröffentlichungen für die Praxis und nicht um wissenschaftliche Ausgaben — von den bekannten Editionsgrundsätzen der Eulenburg-Reihe einmal abgesehen, erwartet man bei sog. praktischen Ausgaben eigentlich den ausgesetzten Generalbaß —, läßt beinahe auf bedeutendere Differenzen zu den primär wissenschaftlichen Bach-Ausgaben schließen. Daß der Hrsg. aber nicht „unwissenschaftlicher“ vorgegangen ist, zeigen bei BWV 61 die gegenüber der NBA zwar in Analogie ergänzten, aber durch Einklammerung als Zusätze gekennzeichneten Bögen und dynamischen Zeichen. (In einigen Fällen „fehlen“ die Klammern, z. B. Satz 3 Takt 12^c und 34^b Streicher, Takt 18^a und 72^f Continuo — ohne damit sagen zu wollen, diese Klammern wären bei einer praktischen Ausgabe, der in diesem Fall die wissenschaftliche Aus-

gabe zum Vergleich gegenübergestellt werden kann, unerlässlich.) Daß aber die Eulenburg-Partituren an dem von der NBA inzwischen überwundenen Grundsatz weiter festhalten, auch selbstverständliche Ergänzungen zu kennzeichnen (in BWV 61 z. B. Satz 1 Takt 76 Baß oder Takt 84 Tenor: ein übersetztes Akzidens, das gleichzeitig in anderen Stimmen original sich findet), dürfte die Akribie zumindest bei einer praktischen Ausgabe einigermaßen strapazieren, zumal hierbei auch der Hinweis auf das zugrunde gelegte Autograph nicht das ihm beigemessene Gewicht hat, denn dieser erste Satz stammt zum größten Teil von Kopistenhand. Der Hrsg. gestattet sich ebensowenig den praktisch und im Vorwort hinreichend begründeten Eingriff in BWV 23, Satz 3, Takt 133/134, es bleibt also die „*ungewöhnliche*“ Intervallfolge Septime-None.

Wir gelangen auch an Hand der beiden neuen Eulenburg-Taschenpartituren zu der Beobachtung, daß der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und praktischer Neuausgabe immer mehr nivelliert wird, indem die wissenschaftlichen Ausgaben praktischen und die praktischen Ausgaben wissenschaftlichen Erfordernissen gerecht zu werden versuchen — zu beiderseitigem Vorteil?

Dietrich Kilian, Göttingen

J. S. Bach: *Piccolo Magnificat per Soprano, violino, flauto, violetta, organo e continuo*. Presentazione, note sull'interpretazione, realizzazione e revisione della partitura di E. Paccagnella. Roma 1958. Edizioni De Santis. VII Tafeln Faksimile, 43 S.

Als Wilhelm Rust 1862 in Band 11 der Bach-Ausgabe die innerhalb der Gesamtausgabe noch unedierte lateinische Kirchenmusik Bachs herausgab, gedachte er einer seit sechs bis acht Jahren nicht mehr auffindbaren Handschrift eines Magnificat für Sopran und kleines Orchester, die im Besitz S. W. Dehns gewesen war und von deren Echtheit er sich, wie er versicherte, mit eigenen Augen hatte überzeugen können. Dieses „*Kleine Magnificat*“ ist für nahezu hundert Jahre verschollen geblieben, bis W. G. Whittaker es 1939 in Leningrad wiederentdeckte, im Oktoberheft 1940 von „*Music & Letters*“ (Jg. 21, S. 312 ff.) beschrieb und eine Veröffentlichung in Aussicht stellte. Whittaker starb jedoch, ohne daß die angekündigte Ausgabe erschienen wäre, und auch für die Verbreitung der Nachricht von der Wiederfindung der Handschrift waren die Kriegs-

jahre wenig geeignet: Noch 1950 konnte man im Bach-Werke-Verzeichnis das Kleine Magnificat unter den verschollenen Kompositionen Bachs als BWV Anh. 21 aufgeführt finden. Erst um die Jahreswende 1954/55 gelang es den Herausgebern der Neuen Bach-Ausgabe, eine Fotokopie der Handschrift in die Hände zu bekommen — gerade noch rechtzeitig für die Ausgabe des Magnificat-Bandes II/3. Das Ergebnis der Untersuchung des übersandten Materials läßt sich wie folgt zusammenfassen:

1. Die Leningrader Handschrift ist mit Sicherheit identisch mit der von Rust erwähnten; S. W. Dehn hatte sie, wie eine von ihm geschriebene Widmung mitteilt, dem russischen Kapellmeister Alexis von Lwoff geschenkt.
2. Die Handschrift ist vom Komponisten selbst geschrieben, wie auch schon Whitaker einwandfrei bewiesen hatte.
3. Dieser Komponist ist, wie die Schriftzüge beweisen, nicht Bach; auch die mindere Qualität der Musik läßt an diesem Ergebnis keinen Zweifel aufkommen.

Die Einzelnachweise dazu wurden vom Referenten im Kritischen Bericht II/3 der Neuen Bach-Ausgabe und, zusammen mit F. Hudson, in ausführlicherer Form in „Music & Letters“, Jg. 36, S. 233 ff. (1955) vorgelegt. Doch wie einer These die Antithese, so folgt nun den genannten Darlegungen die Veröffentlichung des „Kleinen Magnificats“ unter J. S. Bachs Namen. Betrachtet man die Ausgabe näher, so drängt sich an Stelle des Begriffspaares von These und Antithese freilich eher das von Tragödie und Satyrspiel auf; denn die Ausgabe, die hier das Licht der Welt erblickt hat, gehört wohl zu den wunderlichsten, die je im Namen der Wissenschaft erschienen sind. Wir sehen von den zahllosen Druck- und Lesefehlern ab, wir sehen auch ab von den 13 offenen Oktav- und den 7 offenen Quintenparallelen, die die Generalbaßaussetzung des kleinen Werkchens aufweist, wir sehen insbesondere davon ab, daß der Hrsg., offensichtlich der deutschen Sprache und Schrift unkundig, eine Textierung bietet, deren Unsinn einer Kritik nicht mehr erreichbar ist —; das alles wären Dinge, die sich leicht in einer Neuauflage reparieren ließen, wenn es je dazu kommen sollte. Wir konzentrieren uns allein auf das Vorwort, das, nachdem P. die Echtheitszweifel des Referenten bereits in einem ankündigenden Artikel in „Santa Cecilia“,

Rom, April 1957, als Kuriosität abgetan hatte, nun mit wortreichen Ausführungen die Verfasserschaft Bachs darlegen soll.

Wir lesen da: „*La grafia, musicale e delle parole, è chiaramente identificabile con quella di Bach*“. Die großzügige Ausstattung der Ausgabe mit einer Faksimiliewiedergabe der gesamten Handschrift erlaubt einen Vergleich im einzelnen mit dem Ergebnis, daß, sieht man von einigen zeitbedingten Ähnlichkeiten ab, kaum ein einziges Schriftzeichen mit denen Bachs auch nur annähernd übereinstimmt. Wann hätte Bach je solche G-förmigen Violinschlüssel, wann derartige c-Schlüssel, wie man sie hier findet, wann solche höckerigen Baßschlüssel geschrieben? Wann hätte er die Sechzehntelfähnchen durchweg in einem Zuge geschrieben, wann die Achtelpausen derart sichelförmig? Wann hätte er die Notenhäse so lang gezogen und über die Balken oft hinausragen lassen, um nur einige der allerkrassesten Differenzen aufzuzählen? Aber es ist gar nicht unsere Sache, die Echtheit der Handschrift anzuzweifeln, solange sie vom Hrsg. überhaupt noch nicht bewiesen ist. Die Feststellung allein, daß es sich „*chiaramente*“ um Bachs Handschrift handele, reicht dazu noch nicht aus. Vorsorglich führt P. zwar an, daß sich die Schrift eines Menschen nach Konzept- oder Reinschrifttypus, nach der psychischen Verfassung des Augenblicks, nach Alter und nach dem Typ der Komposition voneinander unterscheiden könne. Das alles ist uns bekannt; bekannt ist uns aber auch der Rahmen, in dem sich diese Differenzen bei Bach halten und in den das vorliegende Schriftbild in keinem Falle einzuordnen ist.

Aber P. hat für den, der noch immer nicht von der Echtheit des Werkes überzeugt ist, noch stärkeres Geschütz bereit: „*Testimonianze irrefutabili di autenticità sono la sigla bachiana, posta a capo del primo foglio; l'esclamazione di chiusa — SOLI DEO GLORIA! —; ed anche la singolare apparizione di cifre non attinenti ad una numerazione progressiva (sul primo e sul quinto foglio) che conferma un rilievo già fatto attraverso altri manoscritti: che Bach si serviva, per gli appunti e le prime stesure, di fogli già numerati e non utilizzati per altre composizioni*“. Wahrhaftig, drei „unabweisbare“ Gründe:

1. Bach beginnt seine Manuskripte mit „J. J.“, der Komponist des vorliegenden Magnificat mit „J. J. N. H.“, also sind beide identisch!

2. Bach schließt seine Manuskripte mit „SDG“, unser Anonymus mit „Soli Deo Gloria!“, also sind beide identisch!
3. Bach verwendet zu Urschriften gelegentlich auch ältere Bogen, unser Anonymus gleichfalls, also sind beide identisch!

Wer noch nicht restlos überzeugt ist — der Hrsg. scheint immerhin diese Möglichkeit in Betracht zu ziehen —, muß sich sagen lassen, daß P. „*un lungo lavoro sulle forme minime del linguaggio melodico e armonico di Bach*“ zu Ende gebracht habe und daher den Stil der vorliegenden Komposition leicht als den Bachs wiedererkennen konnte. Eine Menge unverbindlicher Ausführungen über die Textbezogenheit und Choralverbundenheit der Bachschen Tonsprache wird abgelöst von einer Tabelle über die Verwandtschaft des „*Piccolo Magnificat*“ mit dem 9. Psalmton, die ihren Vorteil aus der Tatsache zieht, daß es im modalen Tonsystem deshalb zu gewissen Ähnlichkeiten kommen kann, weil der Tonvorrat und die Möglichkeit zur Tonhöhenänderung (nach oben oder unten) begrenzt sind, kurz, eine Tabelle, mit deren Hilfe sich unschwer auch ein Strauß-Walzer oder ein Dreigroschenoper-Song aus irgendeinem Psalmton herleiten ließe.

Aber der Hrsg., einmal mutig geworden, versucht nun auch noch Dehns These von der Entstehung vor 1720 zu übertrumpfen und die unbestreitbare Dürrtigkeit des Werkchens als altersreife Schlichtheit zu erklären: „*fa pensare al Bach degli ultimi anni di vita . . .*“

Vor soviel Kühnheit verstummt jede Kritik. Man kann daher diese Publikation, die ihrem Komponisten zu einem späten und gewiß nicht einmal von ihm selbst erträumten Ruhm verhilft, doch nicht ohne Rührung aus der Hand legen und mit dem Wunsch, daß dieses „kleine“ Magnificat allen denen Erbauung spenden möge, denen das große zu groß ist.

Ist man aber Musikwissenschaftler, so sollte man wohl — jenseits alles verlockenden Hochmuts — auch sich selbst den Riemen der Stilkritik um ein Loch enger schnallen und in sich gehen. Alfred Dürr, Göttingen

Joseph Bodin de Boismortier (1682 bis 1765): *Quatre Suites de Pièces de clavecin*, Vier Suiten für Cembalo, *Four suites for harpsichord*, op. 59, 1736, herausgegeben, publiées par, edited by Erwin R.

Jacobi, Leukartiana Nr. 26, Leuckart, München, Leipzig 1959, 26 S.

Eine wertvolle Neuveröffentlichung bedeuten die vier Suiten des sonst vornehmlich als Flötenmeister bekannten Boismortier, die Jacobi mit Vorwort, Titelblatt der Erstausgabe, Werkverzeichnis des Komponisten von 1736 und einem Faksimile des Erstdrucks herausgegeben hat. Sie stellen die einzig erhaltene Cembalomusik des Meisters dar, die der Hrsg. nach der seltenen Erstausgabe zum Leben erweckt hat. Die Stücke sind, wie ein Vergleich mit dem Faksimile und des Hrsg. eigene Angaben im Vorwort klar erkennen lassen, sehr sauber und stilgerecht ediert, die alten Verzierungen belassen und im Vorwort richtig aufgelöst. Nur auf die Beibehaltung der Chapeaux hätte man verzichten können. Sie verwirren den Spieler.

Einen Vergleich der sehr delikaten, manchmal tiefen (I, 1 und 2), manchmal humoristischen (III, 1), manchmal besinnlichen Stücke (IV, 4) mit Rameau und Couperin heraufzurufen, will uns nicht ganz geeignet dünken. Rameau ist glänzender — in Stücken wie dem 2. Couplet von II, 3 kommt Boismortier ihm nahe —, und bei Couperin wiederum bestimmt die noch modal gemischte Tonalität und die intrikate Rhythmik stärker das Satzgebilde. Chromatische Gänge schließlich wie in I, 1 und anderen Stücken sind Eigentum der ganzen Zeit. Wir wollen aber gern zugeben, daß das Sich-Drehen der Figuren, wie im 1. Couplet von II, 3, Couperin sehr nahe kommt, wie auch die prächtige Allemande von I, 1. Boismortier braucht indessen von Couperin und Rameau keinen Glanz zu entlehnen, da seine schöne Musik beweist, daß er „selber aner“ ist. Übrigens verweisen die Tonart wie auch besonders die weitgelagerten Akkordbrechungen, die Stücke mehr in die jüngere Zeit.

Die Form von Boismortiers Suiten zeigt das gewohnte Bild der französischen Suite. Es handelt sich durchweg um betitelte Stücke, die außerdem den Namen des Tanzes tragen. Wo er fehlt, ist er leicht zu ergänzen. So stellt III, 1 eine Sarabande dar, IV, 2 eine italienische Corrente, IV, 4 ein Menuett. Alle vier Suiten haben der Tanzgattung nach freie Anlage. In III beginnt eine Sarabanda und schließt eine Allemande, in II beginnt ein Rondeau und schließt eine Gigue. Doch zeigt die Anordnung Sinn für Form. Den Beginn nehmen meist besinnliche Stücke ein, I, II, IV ein Rondeau, III eine Sarabande,

das Ende wird schnell gebildet (II eine Gigue, III eine italienische Allemande) oder es schließt den Bogen zum Beginn mit wiederum einem Rondeau (I) oder Menuett (II). Die schöne Sammlung hat nur einen Makel. Es handelt sich um so ausgesprochen cembalogerechte Stücke, daß Klavierspieler nicht mitbedacht sind!

Margarete Reimann, Berlin

Henry Purcell: March and Canzona for the funeral of Queen Mary (1695) for two trumpets and two trombones with optional timpani, edited by Th. Dart, Oxford University Press, o. J., 5 S.

Die Veröffentlichung bietet eine praktische Ausgabe des Marsches und der Kanzone auf den Tod der Königin Mary II., die B. Squire ein erstes Mal (in SIMG IV, S. 225) nach dem Oxford-Ms. des Oriel College bekanntgegeben hatte. Nach den dortigen Titeln wäre der Marsch eine Geleitmusik für den Trauerkondukt durch die Stadt gewesen, wogegen die Kanzone in der Westminster Abbey zur Beisetzung erklang. Die Tatsache, daß der Marsch einer Schauspielmusik von Purcell entnommen ist, und zwar der Höllenszene eines Don-Juan-Textes, zeigt die Unbefangenheit, mit der die Zeit rechtens verfahren konnte, denn das Stück, nur aus 10 Takten und einigen Akkorden bestehend, erreicht auf knappstem Raum Intensität der Stimmung und entspricht seinem neuen Zweck vollauf. Auch die eigens hinzukomponierte Kanzone ist denkbar kurz, 16 Takte, dabei von imitativem, prachtvoll fülligem, besonders am Ende harmonisch gewürztem Satz, wie eben ein großer Meister wie Purcell ihn zu schreiben versteht.

Als damalige Besetzung müssen für die beiden Oberstimmen Sopran und Altposaunen angenommen werden, die der Hrsg. gezwungenmaßen für Trompeten umgeschrieben hat. Sparsame, sich passend einfügende dynamische Zeichen und Verzierungen, für die richtige Ausführung vorgeschlagen ist, wofür dem Hrsg. besonders gedankt sei, sind zugesetzt, und schließlich ist eine Paukenstimme, die sich dem Satz gut einordnet, dazugeschrieben worden, da die Verwendung von Pauken bei dem Trauerkondukt historisch verbürgt ist. Sie wird hinzuimprovisiert worden sein.

Gegenüber der Veröffentlichung von Squire ist auch der Text revidiert; die Revision, die im Marsch stärker den Text der Schau-

spielmusik berücksichtigt, soll in Bd. XXXI der Purcell Society Edition verantwortet werden. Nur den Atemzeichen des Hrsg. können wir nicht beipflichten, so sehr sie von Riemann begrüßt worden wären! Sie zerreißen das doch deutlich halbtaktig gemeinte Motiv (man vgl. S. 4, T. 7; S. 5, T. 12 und 13). Wo Purcell selbst 1-Achtel- und 2-Achtelauftrakt setzt, wird er aus dem Ensemble heraus zum Halbtakt ergänzt. Verwirrend ist auch, daß im Text das Sterbedatum der Königin mit 1694 angegeben ist, die Komposition dagegen auf dem Titel das Datum 1695 trägt. Man kann nicht von jedem Benutzer verlangen, daß er erst Squire zu Rate zieht, wo er dann erfährt, daß die Beisetzung erst im März 1695 erfolgte. Ein kurzer Hinweis im Text wäre empfehlenswert gewesen.

Margarete Reimann, Berlin

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

Nachdem die Gesellschaft für Musikforschung sich seit dem Jahre 1953 um die Errichtung einer deutschen musikwissenschaftlichen Arbeitsstätte in Rom bemüht hat, ist es nunmehr mit Hilfe des Direktors des Deutschen Historischen Instituts gelungen, bei diesem Institut eine Abteilung Musikwissenschaft zu begründen. Die Abteilung ist am 14. November 1960 eröffnet worden. Die Leitung liegt in den Händen von Dr. Paul Kast. Die Anschrift lautet: Istituto Storico Germanico, Sezione Storia della Musica, Rom, Corso Vittorio Emanuele 209. Deutschen und ausländischen Forschern, die in Rom arbeiten, steht die Abteilung mit ihren Räumen und ihrer Handbibliothek zur Verfügung. Blume

Am 15. September 1960 verstarb in München Professor Dr. Otto Ursprung im Alter von 82 Jahren. Die Verdienste des Verstorbenen werden in Kürze in unserer Zeitschrift gewürdigt werden.

Am 4. Oktober 1960 wurde Professor Dr. Oskar Kaul 75 Jahre alt. Die Musikforschung wünscht dem hochverdienten Jubilar noch viele Jahre erfolgreichen Schaffens und spricht ihm ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

Am 21. Oktober 1960 feierte Professor Dr. Egon Wellesz (Oxford) seinen 75. Ge-

burstag. Den Gratulanten schließt sich auch die Musikforschung gern an. Sie wünscht dem Jubilar noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Die Philosophische Fakultät der Universität Uppsala hat im Mai 1960 Dr. Ernst Emsheimer (Stockholm) die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Professor Dr. Highino Anglès (Rom) ist zu Weihnachten mit dem großen Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet worden.

Dr. Georg von Dadelsen (Tübingen) hat einen Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Hamburg angenommen.

Professor Dr. Heinrich Husmann (Göttingen) hat für das spring semester 1962 eine Einladung als visiting professor an die Princeton University, Princeton, New Jersey/USA, erhalten.

Dem Direktionsvertreter des Steiermärkischen Landeskonservatoriums Graz, Dr. Walther Wünsch, wurde am 24. Oktober 1960 die Lehrbefugnis für das Fach „Musik-Ethnologie“ an der philosophischen Fakultät der Universität Graz erteilt.

In der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin hat sich im Januar 1961 Dr. Martin Ruhnke für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert.*

Professor Dr. Werner Neumann (Leipzig) bittet, davon Kenntnis zu nehmen, daß er die unter seinem Namen im Kindler-Verlag München erschienene Bach-Bild-Biographie nicht als von ihm legitimiert betrachte,

da der Verlag das Manuskript weitgehend umgestaltet, dabei mit zahlreichen Unrichtigkeiten versehen und schließlich ohne Autorkorrektur und „Imprimatur“ gedruckt habe. Eine von Professor Neumann überwachte Neuauflage sei in Aussicht genommen.

Wer weiß Bescheid über Georg Schünemanns wissenschaftlichen Nachlaß?

Kurz vor seinem Tode (Januar 1945) war Georg Schünemann bei mir und bat mich, nach seinem Tode die Vollendung seines Werkes „Musikerziehung“, deren 1. Band eine der wichtigsten Grundlagen fachlicher Forderung darstellt, aber Torso geblieben ist, zu betreiben. Meine Versuche, die von Schünemann bereits fertiggestellten Unterlagen (Zettel) zu beschaffen, waren vergeblich. Weder seine Witwe noch sein Sohn noch die interessierten Kollegen wissen etwas von dem Verbleib. Wer kann nähere Angaben machen? Für jeden Hinweis bin ich dankbar.

Felix Oberborbeck

(23) Vechta

Falkenrotterstraße 25

Berichtigung. In der Besprechung des Taschenlexikons der Musik von Hertha Bauer ist das Erscheinungsjahr aus Versehen falsch angegeben worden; es muß heißen 1959, nicht 1953.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1960, werden, wie stets, auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 2.50. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1961 bei. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.