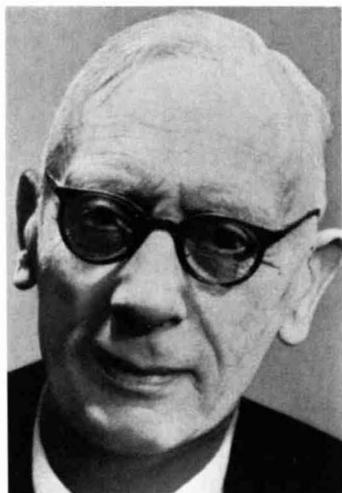


Jaap Kunst zum Gedächtnis

VON HEINRICH HUSMANN,
GÖTTINGEN



Am 7. Dezember 1960 ist Jaap Kunst in Amsterdam nach längerer Krankheit gestorben. Wieder einmal ist einer von den Großen von uns gegangen, die für ihre Mitwelt die Verkörperung eines ganzen musikalischen Wissenschaftszweiges und einer zukunftsweisenden Arbeitsmethode waren.

Jaap Kunst wurde am 12. August 1891 in Groningen geboren. Die Eltern waren Absolventen der Konservatorien von Leipzig bzw. Dresden, sein Vater ein angesehener Musiklehrer und Musikkritiker, seine Mutter Pianistin. So war ihm von vornherein eine große Liebe zur Musikausübung eigen — sein Streichquartettspiel hat er das ganze Leben gepflegt, und oft illustrierte er seine Vorträge mit temperamentvollem Violinspiel (etwa auf dem Lüneburger Kongreß). Auch neben seinem Beruf — nach Erlangung des Dr. jur. war er Sekretär in der Unterrichtsabteilung der Stadt Amsterdam geworden — verfolgte er seine musikalischen Interessen weiter. Aus einem Ferienaufenthalt auf Terschelling entstand 1915 die erste seiner Volksmusikstudien *Terschellinger Volksleven*, der 1916 schon *Nord-Niederländische Volksliederen en -dansen* folgte. Nach einer Anzahl niederländische oder europäische Volksmusik behandelnder Aufsätze bildete ein so bezauberndes Buch wie *Het levende Lied van Nederland* (Amsterdam 1947) die abschließende Arbeit dieser Forschungsrichtung.

Das eigentliche Hauptaufgabengebiet seines Lebens aber entdeckte er erst 1919, als er auf einer Konzert- und Vortragsreise¹ durch Java und Sumatra zum erstenmal Gamelanmusik in der höchsten Vollendung eines eingeborenen Fürstenorchesters hörte. Um eingehende Studien treiben zu können, nahm er 1920 eine Stellung in der Regierungsverwaltung in Bandoeng an, die ihm ab 1930 sogar

¹ Auch später hat er seine Vortragstätigkeit stets unermüdlich fortgesetzt und wohl über 1000 Vorträge gehalten. Seine Stimme ist uns erhalten geblieben —, auf der Schallplatte (Holländische) Philips N 00165, *Begdja, The Gamelanboy*, spricht er selbst den von ihm verfaßten Text.

seine Studien ex officio erlaubte — damals wurde er „Gouvernementsmusicoloog van de Nederlandsch-Indische Oudheidkundige Dienst“. Dieser Ernennung war schon 1925 sein erstes Buch über indonesische Musik vorausgegangen — gleich ein richtunggebendes Werk, seine zweibändige *Tonkunst van Bali*, entstanden als Frucht seiner Hochzeitsreise und geschrieben zusammen mit seiner Frau Katy van Wely. Nach einer Reihe weiterer Spezialstudien folgte 1934 sein Hauptwerk, die *Toonkunst van Java*, wieder in zwei Bänden. Weitere Untersuchungen vertieften die gewonnenen Resultate, und als 1949 die 2. Auflage dieses Werkes erschien, war es auf mehr als den doppelten Umfang gewachsen. Als drittes Werk über indonesische Musik trat 1942 *Music in Flores* den beiden anderen zur Seite. Kleinere Studien über die Kei-Inseln, Neu-Guinea usf. folgten. Endlich gab uns Kunst neben den Spezialstudien auch 1950 eine zunächst noch kleine zusammenfassende Einführung in die Musikethnologie unter dem Titel *Musicologica*. Die 2. Auflage, von 77 Seiten auf 157 Seiten erweitert, erschien 1955 unter dem Titel *Ethno-Musicology*, die 3. Auflage 1959 mit 303 S. und einem Supplement 1960 von 45 S.

Jaap Kunsts Werk ist die erste große Erfüllung der neuen Disziplin der vergleichenden Musikwissenschaft, oder, wie man im Ausland sagt, der Ethnomusikologie. Stumpf hatte mit wenigen Aufsätzen und einer kleinen Einführung die Basis gelegt, Sachs das Teilgebiet der vergleichenden Instrumentenkunde bereits zu hoher Vollendung gebracht, von Hornbostel, so genial sein Wirken auch sein mochte, doch eigentlich überall nur Spezialstudien geschaffen — erst Kunst bot mit seinen Werken über Bali und Java das, was in der europäischen Musikgeschichte Spittas Bachbiographie und verwandte Werke dieser Generation bedeuteten. So ist es nicht verwunderlich, daß seine Werke wieder fruchtbare Anregungen weitergaben, die ebenfalls der Reflex seiner Persönlichkeit sind. Hornbostels Blasquintentheorie wurde größtenteils mit Kunsts Material entwickelt, die grundlegenden Diskussionen über die Bedeutung von Slendro und Pelog insbesondere für die afrikanische Musikgeschichte wurden zum großen Teil mit Kunst'schen Instrumentenmessungen ausgeführt, die letzte — noch nicht weiter verfolgte — Anregung, sich auf Sumatra beziehend, wird gewiß ebenfalls noch weitreichende Konsequenzen haben. So ist Kunst zugleich Vollender und doch auch wieder Anreger gewesen.

Aber allem, was Kunst wissenschaftlich geleistet hat, würde doch noch die spezifische Kennzeichnung fehlen, wenn nicht auch seine Persönlichkeit betrachtet würde. Die unerschöpfliche Güte seines Herzens und der wunderbare Humor seines Gemütes waren verbunden mit der Großmut eines Menschen, der nach dem Krieg nicht nur nationale, sondern auch persönliche Wunden überwand, um der europäischen Musikwissenschaft wieder zur Einigung zu helfen. Denen, die das Glück hatten, ihm nahe zu stehen, wird er so immer als wahrer Freund verbunden bleiben; denen, die nur seine Publikationen kennen, wird er Vorbild meisterhafter Beherrschung der modernen Methoden der Musikethnologie sein.

Zur neuen Sicht der Musikurheberrechtsentwicklung vom 15. bis 18. Jahrhundert

Ein Quellenbeitrag zur „Ehrenrettung“ früher Komponistengenerationen

VON HANSJÖRG POHLMANN, KIRCHSEEON/OBB.

I. EINFÜHRUNG

Die bisherige Beurteilung der Entwicklungsgeschichte des Musikurheberrechts, als Teil der gesamten Urheberrechtsentwicklung, konnte den Zeitraum vom 15. bis 18. Jahrhundert aus Quellenmangel in keinem günstigen Licht erscheinen lassen¹. Das bezog sich nicht zuletzt auf ein den hier wirkenden Komponistengenerationen angeblich noch völlig fehlendes oder zumindest doch äußerst fragwürdiges Rechts- bzw. Ehrbewußtsein bei der Ausbildung und Wahrnehmung ihrer Urheberinteressen².

Hierauf ließ allerdings zunächst schon rein äußerlich die so auffallend späte Durchsetzung eines gesetztechnischen Schutzes der Urheberbefugnisse schließen³. Die hierdurch naturgemäß sehr naheliegende und doch so bedenkliche psychologische wie Sozial-Beurteilung dieser frühen Komponisten schien dabei eher noch gestützt durch die bekannte Tatsache ihrer ja bis zu Haydn feststellbaren sozial-abhängigen Bindung im Rahmen von Anstellungsverhältnissen. Dies mochte allein schon für das angebliche Fehlen einer Ausbildung wirtschaftlicher, „urheberverwertungsrechtlicher“ Vorstellungen der Komponisten bei der Werknutzung ihrer Kompositionen sprechen⁴. Erst recht schien der oft geäußerte Hinweis auf die merkwürdige Unbedenklichkeit bei der Verwendung der überreich noch bis ins 18. Jahrhundert nachweisbaren Musikplagiate generell bezeichnend genug für die wirkliche „Rechtseinstellung“ der Komponisten.

Blieb demnach schon ihr inneres Urheberrechtsbewußtsein dunkel, so fehlten vor allem auch quellenmäßige Nachweise für äußere Rechtswahrungen der frühen Ton- schöpfer bei der Durchsetzung und rechtlichen Absicherung ihrer wichtigsten

¹ Vgl. für diese generelle Einstellung in der jur. Fachliteratur, die eine „eigentliche“ Urheberrechtsentwicklung erst ab dem 18. Jahrhundert datieren will, neuerdings und grundsätzlich noch L. Gieseke: *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, Göttingen 1957, S. 12, der allerdings lediglich eine Zusammenfassung der bisher bekannten Lit.-Ansichten zur Urheberrechtsgeschichte bringt.

² Noch E. Becker spricht in: *Plagiat*, Berlin 1959, S. 44 für diesen Zeitraum geradezu von einer „Eiszeit“ des Urheberrechts. Derartige, für die Beurteilung des Rechtsempfindens früher Komponisten bzw. Autoren abträgliche Auffassungen mußten aus Quellenmangel schließlich auch Eingang in die Musikliteratur finden; noch H. J. Mörsers *Musiklexikon*, Bd. 2, Hamburg 1955, S. 1331 nimmt an, daß überhaupt erst im 19. Jahrhundert „ein Bewußtsein von der Schutzzähigkeit und Schutzbedürftigkeit“ der Urheberinteressen entstand.

³ In Deutschland vermochte sich ein unmittelbarer Gesetzesschutz für die Urheber erst im ganzen Verlauf des 19. Jahrhunderts durchzusetzen.

⁴ Sogar in Spezialuntersuchungen finden sich derartige Auffassungen; z. B. bei H. Kunze: *Über den Nachdruck im 15. und 16. Jahrhundert* in *Gutenberg-Jahrbuch* 1938, S. 140–141, der „irgendwelche Erwägungen über Recht und Billigkeit der geschäftlichen Unternehmungen . . . in der Zeit literarischen Faustrechts“ fehlen läßt bzw. zur Entschuldigung der Nachdruckperiode hier noch nicht einmal das Bewußtsein der Unrechtmäßigkeit voraussetzen will. Der langegeführte Urheberrechts-Kommentar von Ph. Allfeld, 1902/1928, S. 1, leugnet überhaupt die Wirksamkeit des Gedankens der Rechtsübertragung durch den Urheber bis zum 18. Jahrhundert. L. Gieseke, a. a. O., S. 14 und 34 verneint sogar generell ein Autorenhonorar in diesem Zeitraum.

Urheberinteressen, die insoweit zugleich Ausdruck für ihr Rechtsempfinden hätten sein können.

Der ganze Zeitraum schien allerdings auch für praktische Schutzdurchsetzungen noch nicht geeignet; denn bestenfalls kamen in dieser Zeit der mehr oder weniger unbedenklichen Nachdrucke wegen des noch lange fehlenden Gesetzeschutzes „Privilegien“ in Frage, die entsprechend ihrer mittelalterlich-feudalen Provenienz als Nachdruckprivilegien alle Züge einer willkürlichen, ungerechten Einzelbevorzugung weniger Begünstigter tragen mochten und überdies nur den Gewerbeschutz der Drucker im Auge hatten⁵.

Diese auch für das Rechtsgefühl der frühen Autorengenerationen so bedrückend ungünstige Geschichtsbetrachtung der Urheberrechtsentwicklung schlug sich denn auch bisher in ihrer äußeren Einteilung nieder, die das 15. bis 18. Jahrhundert urheberrechtlich für unbeachtlich hielt: Die eigentliche, erst zu nehmende Urheberrechtsgeschichte begann danach erst mit jenen Rechtsvorstellungen, die, durch die Rechtswissenschaft und Naturrechtslehre des 18. Jahrhunderts formuliert, jene sog. Lehre vom „geistigen Eigentum“ veranlaßten, wodurch das Geistesgut schließlich analog dem römisch-rechtlichen Materialgüterrecht behandelt wurde⁶.

Demgegenüber legten neue und umfangreiche Archivforschungen in jüngster Zeit ein völlig anderes Geschichtsbild der Urheberrechtsentwicklung frei, das eine späte Rechtfertigung für frühe Autorengenerationen erbringt⁷.

Für die Musikwissenschaft sind hierbei jene Forschungsergebnisse von überraschendem und nicht minder reizvollem Wert, mit denen das tatsächliche Rechtsgefühl der Komponisten des 15. bis 18. Jahrhunderts Erhellung erfährt: Die erstmals systematisch erforschte Einstellung von über 300 Komponisten dieses Zeitraums berechtigt zu der neuen Erkenntnis, daß die Tonschöpfer hier schon unerwartet frühzeitig wesentliche Vorstellungen unseres modernen Urheberrechts entwickelt hatten und diese gegen alle Widerstände sogar systematisch durchzusetzen verstanden⁸. Das sei nachfolgend in der Behandlung der wichtigsten Urheberinteressen und als kurze Zusammenfassung bisheriger Archivforschungen dargestellt.

II. URHEBERRECHTSBEWUSSTSEIN UND RECHTSDURCHSETZUNG DER KOMPONISTEN

1. Urheberrechtsentwicklung schon seit der Renaissance

Die tiefgreifenden und alle Lebensbereiche erfassenden Einwirkungen der Renaissance haben auch für die Urheberrechtsentwicklung geradezu „grundlegende“ Bedeutung; für die Komponisten beginnt als Voraussetzung hierzu zugleich und

⁵ J. Kirchner: *Lexikon des Buchwesens*, Stuttgart 1952, S. 128 stellt ausschließlich nur Gewerbeprivilegien zum Schutze der Drucker fest. J. Kohler: *Urheberrecht*, Stuttgart 1907, S. 33, der wenigstens vereinzelte Privilegienerteilungen an Autoren einräumt, wertet diese zugleich ab, weil sie nicht in Anerkennung der Autorschaft, sondern in Ansehung der Druckveranlassung gegeben seien.

⁶ Diese Richtung in der Urheberrechtsauffassung führte schließlich auch in Kontinentaleuropa zur gesetzlichen Fixierung, während vorher schon in England das hiervon unterschiedliche Schutzsystem der Copyright-Praxis, das von einer Eintragung von Rechten ausging, zur gesetzlichen Anerkennung kam (sog. Act 8 Anne von 1709).

⁷ Vgl. hierzu H. Pohlmann: *Das neue Geschichtsbild der deutschen Urheberrechtsentwicklung*, UFITA-Schriftenreihe Bd. 20, 1961; H. Pohlmann: *Privilegienwesen und Urheberrecht* in Archiv f. Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht 1961, S. 169–204; H. Pohlmann: *Neue Materialien zum deutschen Urheberschutz im 16. Jahrhundert* in Börsenblatt f. d. Deutschen Buchhandel 1961, S. 761–802.

⁸ Vgl. speziell hierzu H. Pohlmann: *Zur geschichtlichen Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, jur. Diss. Erlangen 1958; eine wesentlich erweiterte Fassung unter dem Titel: *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)* wird z. Z. zum Druck vorbereitet.

auffallend eine bisher noch wenig erforschte soziologische Entwicklungslinie: Die schöpferischen Kräfte treten nunmehr selbstbewußter aus der Geborgenheit des Mittelalters heraus, ihr künstlerisches Wertbewußtsein verfestigt sich im merkwürdigen Prozeß während des 15. Jahrhunderts zu einem ganz „eigenartigen“ Standesgefühl, — sie fühlen sich immer betonter als „Componisten“. Die soziologische Entwicklung zum Komponistenstand spaltet sich bereits hier von jenem Stand der bloß ausübenden Instrumentalisten bzw. Musikanten ab, der einer jeweils schwankenden Sozialbeurteilung unterlag.

Dieser bemerkenswerte Entwicklungsprozeß, der der Musikforschung noch ein reiches und dankbares Feld eröffnen dürfte, äußert sich urkundenmäßig zunächst in der sehr nachdrücklichen Hinzufügung der Angabe „componist“ zu der üblichen Berufsbezeichnung als Musiker; er bricht sich aber auch Bahn in der unerwartet frühzeitigen Schaffung regelrechter „Planstellen“ für Hofkomponisten, wodurch dem Standesgefühl unter Hervorhebung der musiksöpferischen Tätigkeit auch äußerlich Anerkennung zuteil wurde. Einen sehr frühen Nachweis hierfür gibt bereits die Bestallung Heinrich Isaaks zum kaiserlichen Hofkomponisten aus dem Jahre 1497 („zu seiner kuniglichen mayestat componisten aufgenommen“)⁹; diese Bezeichnung tritt neben anderen Quellen ausdrücklich auch noch 1515 in der Pensionsurkunde Isaaks hervor („dem Ysaakh vnserm Componisten alle Jar sein Lebenlang Anderthalbhundert guldein“). Auch Arnold Schlick ist schon 1483 urkundlich in der Innsbrucker Hofkapelle als „Componist“ bezeichnet¹⁰. Die selbstwertbezogene Setzung derartiger sehr aufschlußreicher Bezeichnungen, sei es in selbstgewählter oder „verliehener“ Form, läßt sich erst recht während des ganzen 16. Jahrhunderts nachweisen; so u. a. z. B. bei Senfl, Kugelman, Grunnenwald, Scandellus, Gastritz, Regnart, Hollander, Utendal, de Kerle, Lechner, Hassler wie auch bei Palestrina und Anerio. Natürlich tritt sie auch bei derart starken Persönlichkeiten wie Orlando di Lasso besonders in Erscheinung¹¹. Im 17. und 18. Jahrhundert erreichen solche Bezeichnungen wie auch die Planstellen für Hofkomponisten eine überreiche und nicht mehr übersehbare Zahl¹².

Ein letzter Schritt in der soziologischen Entwicklung des Komponistenstandes erfolgte übrigens während des 18. Jahrhunderts mit dem Versuch einer wirtschaftlichen „Verselbständigung“; hier sind die Bemühungen Telemanns¹³ wie die so tragisch endenden Versuche Mozarts¹⁴ von eindrucksvoller Nachhaltigkeit und finden ihr Ziel erst in jenem Endtypus, den erstmalig Beethoven ausprägte.

Der Beginn dieser soziologischen Entwicklungsreihe, wie sie unter dem Einfluß der Renaissance einsetzte, löste aber zugleich und unter entscheidender Verstärkung des Selbstwertgefühls der Komponisten ganz bestimmte, „urheberpersönlichkeitsrecht-

⁹ Vgl. F. Waldner in *MfM*, Jahrg. 30, S. 27; La Mara: *Musikerbriefe*, Bd. 1, Leipzig 1886, S. 3—5; H. J. Moser: *Paul Hofhaimer*, Stuttgart und Berlin 1929, S. 180 und DTB 1903, S. XXXI; Original der Pensionsurkunde im Österr. Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Reichshofratsprotokolle, Bd. 10, S. 38.

¹⁰ Vgl. W. Senn: *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, S. 10.

¹¹ Die Eintragungen der bay. Hofkanzlei bezeichnen ihn bereits frühzeitig und betonen als „Hofcomponist und Director der Hofmusic“ (Bay. Hauptstaatsarchiv München, Fürstensachen 363 I, fol. 384—389); bekanntlich wurde Lasso auch am Pariser Hof als „Cammer-Componist“ geführt.

¹² Vgl. hierzu eine erste umfangreiche Zusammenstellung im Rahmen der unter Anm. 8 angegebenen Veröffentlichungen.

¹³ Vgl. H. Pohlmann: *Telemann und das Urheberrecht*, Schriftenreihe der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Bd. 3, 1961 (z. Z. in Druckvorbereitung).

¹⁴ Vgl. H. Pohlmann: *Mozart und das Urheberrecht*, Acta Mozartiana 1959, S. 22—31.

liche“ Ehrvorstellungen und Beziehungen zum geschaffenen Geisteswerk aus. Insofern liegt hier die eigentliche Quelle der modernen Urheberrechtsgeschichte. Wie unmittelbar die Auswirkung dieses soziologischen Prozesses auf die Ausbildung der ehrbestimmten sog. Urheberpersönlichkeitsrechte war, zeigt sich besonders bei dem nachfolgend behandelten, entscheidenden Urheber-Recht.

2. Urheberpersönlichkeitsrechte

a) Urhebernamentenrecht

Mit der Verfestigung des Komponistenstolzes durchbrechen die Komponisten jene eigentümliche Anonymität künstlerischen Schaffens, die weitgehend noch für das ganze Mittelalter bestimmend gewesen war und die keinerlei persönliche Hervorhebung oder subjektive Identifizierung des Schöpfers mit seinem Werk zuließ¹⁵. Die Komponisten begreifen sich nunmehr bewußt als „Urheber“; das fällt spätestens für den Verlauf des 15. Jahrhunderts und massierter auch parallel im literarischen und künstlerisch-graphischen Bereich auf¹⁶.

Mit der Durchbrechung der Anonymitätsschwelle häufen sich auffallend die sehr betonten Namenssetzungen auf den alten Noten- bzw. Kopistenhandschriften. Derartige Nachweise, die auf eine bewußte namensmäßige Anerkennung der Urheberschaft hindrängen, lassen sich bei Dufay, Okeghem und Josquin Despres wie bei Adam von Fulda oder Oswald von Wolkenstein¹⁷. Auch Isaak oder seine Schreiber setzten betont „*Ysac Auctore*“ den kostbaren Notenhandschriften seiner Messen voran. Im Jahre 1518 vermag Adrian Willaert bereits gegen den Widerstand der sehr traditionsgebundenen päpstlichen Kapelle die ausdrückliche Anerkennung seines Urhebernamentenrechts bezüglich eines eigenen, fälschlich aber unter die Anonyma eingereihten Werkes durchzusetzen. Auch im Drucker- und Verlegerbereich wirkt dieses Recht. Der Augsburger Musikverleger Sylvester Raid bietet den Komponisten schon 1539 geradezu vertragsmäßig die Berücksichtigung ihres Namensrechts (neben der honorarmäßigen Vergütung von Freixemplaren) an¹⁸. Ähnliche ehrbestimmte Rechtsvorstellungen lassen sich nicht nur bei Luther, der bekanntlich auch als Komponist hervortrat¹⁹, sondern auch in einem frühen Urheberrechtsprozeß um die fragliche Urheberschaft an einem hinterlassenen Werk Palestrinas aufzeichnen²⁰. Praktisch scheint sich spätestens im Verlauf dieses

¹⁵ Vgl. eine erste Behandlung des musikalischen Anonymitätsproblems bei H. Hüsch, MGG, Bd. 1, S. 492 sowie in den unter Anm. 8 erwähnten Veröffentlichungen.

¹⁶ Die im 15. Jahrhundert auffallend zahlreich einsetzenden Bildsignierungen geben hierfür ein sprechendes Beispiel. Auch unter den frühen Kupferstechern häufen sich schon im 15. Jahrhundert die „Monogrammisten“, z. B. ab 1450 der Meister W mit der Hausmarke, Meister FVB, Meister I. A. von Zwolle, Meister P. W. und erst recht Israhel von Meckenem, Alart du Hameel, Martin Schongauer sowie durchgehend schon die Meister der Dürer-Zeit.

¹⁷ Musikgeschichtlich scheint sich dieser lange Entwicklungsprozeß etwa zu decken mit der Wende von der *ars antiqua* zur *ars nova*.

¹⁸ Vgl. R. Eitner in *MfM*, Jahrg. 8, S. 68—69.

¹⁹ Luther erklärt in der Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch, er habe die Lieder nunmehr „mit ausgedruckten namen gesetzt, welches ich zuvor *im me rhumes willen vermeiden, aber nu aus noth thun muß, damit nicht unter unserm namen fremde, untüchtige Gesenge verkauft würden*“; andererseits erkennt er sogar auch das moderne anmutende Widerrufsrecht in öffentlicher Erklärung bez. der Unterschlebung fremder Kompositionen: „... aber es ist nicht mein, und soll mein nam hinfurt davon gethan sein“ (Vorrede zu den 1545 bei Valentin Babst gedruckten „Geistlichen Liedern“). Schon auf Grund des notwendigen Unterscheidungsvermögens setzt sich dieses Recht durch, „damit man denn unterschiedlich erkennete, welches eines jeden gedicht und werck seie, ist für jeden Psalmen und geistlich Lied des dichters namen (wa er bewueßt gewesen) gesetzt, damit niemand dasjenige zugemessen würde, das nicht sein ist“ (Vorwort des bei Georg Messerschmid 1560 in Straßburg gedruckten „Großen Kirchen-Gesangbuchs“).

²⁰ Vgl. hierzu u. a. K. G. Fellerer: *Palestrina*, Regensburg 1930, S. 49.

16. Jahrhunderts das Urheberrecht der Namensnennung auf gewohnheitsrechtlicher Basis allgemein durchgesetzt zu haben, wenn sich auch die Anonyma noch lange Zeit später nachweisen lassen; hier allerdings meist infolge tatsächlicher Unkenntnis des Verfassernamens oder auf Grund eines bewußten Verzichts des Tonschöpfers auf die Geltendmachung des Namensrechts.

b) Einstellung zur Plagiatproblematik

„Ganz-Plagiat“

Die unmittelbare Auswirkung der Anerkennung des Urhebernamentenrechts zeigt sich gerade in der Einstellung der Komponisten zu dem ganzen und so merkwürdig schillernden Plagiatkomplex. Plagiat soll hier zunächst und grundsätzlich verstanden werden als Anmaßung der Urheberschaft unter Verletzung der Wahrheitspflicht: es betrifft also eigentlich nur die Rückseite und Folge des Urhebernamentenrechts²¹: Selbstverständlich verfiel schon frühzeitig die täuschende Ausgabe eines ganzen fremden Werkes als „eigenes“ der scharfen, ehrwidrigen Verurteilung und Mißachtung durch die Komponisten; bereits in der Troubadour- und Minnesängerzeit lassen sich hierfür Nachweise geben. Es galt zugleich als glatter Diebstahl. Luther drückte dieses natürliche Rechtsgefühl — das allgemeingültig, wenn auch noch keiner speziell „rechtssystematischen“ Erfassung zugänglich war — mit den einfachen Worten aus: „ . . . *ich will niemand sein arbeit mir zu eigen*“ (!). Heinrich Albert²² und Angelus Silesius²³ weisen daher zur Vermeidung des Plagiatverdachts ganz ausdrücklich darauf hin, daß es sich bei bestimmten Kompositionen in ihren Liedersammelbänden eben um „fremde“ Werke handelt. Diese strenge Ehrauffassung ist durchgängig wirksam, sie tritt z. B. auch bei ausgesprochenen Plagiat-Streitfällen zwischen Komponisten — u. a. im Streit zwischen Corbett und Granatta²⁴ oder Bononcini und Lotti²⁵ — offen zutage; dies erst recht bei der allgemeinen Verurteilung von Friedemann Bachs bekanntem Ganzplagiat²⁶ oder bezüglich Werkmeisters Grundregeln zur Plagiatfrage²⁷.

Plagiat bei „Werk-Teilen“

Ungleich anders und schwieriger verhält sich allerdings die Entwicklung von Vorstellungen der Komponisten über den Plagiatsvorwurf bezüglich der Verwendung von Werk-Teilen. Das darf allerdings nicht zu einer abqualifizierenden Beurteilung ihres Ehrbewußtseins verleiten. Hier wirkten jahrhundertlang tiefgreifende und nicht wenig komplizierte stilgeschichtliche Einflüsse entgegen, die seit dem Mittel-

²¹ Vgl. u. a. zur rechtswiss. Abhandlung der Plagiatproblematik H. v. Rauscher auf Weeg: *Das musikalische Urheberrecht und der Schutz von Werkteilen*, jur. Diss. Heidelberg 1954 sowie W. Becker-Bender: *Das Urheberpersönlichkeitsrecht im musikalischen Urheberrecht*, Heidelberg 1940.

²² Albert weist im Vorwort seines 1641 in Königsberg erschienenen 4. Teils des Arienwerks darauf hin, daß „*etliche wenige und zusammen 9 fremde Melodeyen*“ Aufnahme fanden, „*wie dannsolche auch überall notiret seyen. Were sonst gar übel getahnt, wenn man sich mit fremden Federn bestekken wolte*“ (!).

²³ Im Vorwort der von Silesius und Georg Josephus 1657 in Breslau herausgegebenen *Geistlichen Hirtenlieder* wird sogar auf die Anonymität „*etlicher Melodeyen*“ aufmerksam gemacht, „*welche von uns nicht erfunden sind . . . Und ob zwar ihre Erfinder uns nicht bewusst, so habe ich doch dir solches zu wissen thun gut befunden, damit du nicht denkest, wir haben uns mit fremden Federn zieren wollen und selbige vor unsere aussgegeben*“.

²⁴ Vgl. R. Eitner: *Biogr.-Bibliogr. Quellen-Lexikon*, Bd. 3, Leipzig 1900, S. 46—47.

²⁵ Vgl. F. Chrysander: *G. F. Händel*, Leipzig 1919, Bd. 2, S. 293.

²⁶ Vgl. u. a. M. Falk: *W. F. Bach*, Leipzig 1913.

²⁷ Im Vorwort seines 1700 erschienenen *Musikalischen Siebes* (bes. auch bez. der Unterschiebung eigener Werke unter die Autorschaft anderer, berühmter Komponisten).

alter und erst recht seit der Parodiemessen-Zeit bis ins 18. Jahrhundert den Aufbau auf bestimmten, möglichst bekannten und fremden Tonfolgen kompositionstechnisch und geradezu notwendig vorschrieben. Überhaupt schien hier in einem langen Entwicklungsgang die Hauptaufgabe kompositorischen Schaffens in der Bewältigung des Problems der Mehrstimmigkeit und in einer möglichst kunstreichen Durcharbeitung beliebiger, vorgegebener Werkelemente zu liegen²⁸; hieran wurde die eigentliche Meisterschaft des hervorragenden Komponisten gemessen und nicht in der möglichst eigenpersönlichen Erfindung der erforderlichen Keimzellen hierzu, wie dies auch noch weite Teile der Barockmusik bestimmt. Es war dies eine, ja mit die wichtigste Gemeinschaftsaufgabe der europäischen Komponisten des 15. bis 18. Jahrhunderts.

Demgegenüber trat im großen Entwicklungsablauf eine grundsätzliche und entscheidende Wende erst mit der Verstärkung des Originalitätsbewußtseins im 18. Jahrhundert ein, das die Entdeckung des Eigenwerts der Melodie brachte; nunmehr mußte auch jedes noch so kleine Werkteil — gleich in welcher Ausformung und Verarbeitung — möglichst höchstpersönlicher Schöpfung sein. Es war persönlichster, ganz eigen-artiger Ausdruck, und die auch nur entfernteste Ähnlichkeit mit Tonfolgen anderer Komponisten wurde schließlich als ehrmindernd, als Plagiat empfunden.

Trotzdem läßt sich bereits im 17. Jahrhundert ein zunehmender Prozeß der Differenzierung der Plagiatvorstellungen erkennen, der bereits die Verwendung von Werkteilen erfaßt²⁹: Schon bei Heinrich Schütz zeigen sich derartige Ansätze, die auch die Verwendung einzelner Fremdelemente mit dem ehrenrührigen Begriff des „*Sich-Schmückens mit frembden Federn*“ begreifen³⁰ oder dies, wie bei Konrad Höffler, als „*mit fremder Sichel grasen*“ ansprechen³¹, ähnlich auch Printz, Kuhnau und Marburg; doch wird hier noch meist nicht so sehr die Tatsache der Verwendung fremder Werkteile an sich, sondern die mehr oder weniger fehlende eigenpersönliche Verformung dieser Elemente und „Bausteine“ verurteilt³². Es bleibt eben blos sklavische gestaltungslose Nachahmung. Werkmeister weist aber bereits auf die

²⁸ Vgl. zu dieser Entwicklung z. B. K. G. Fellerer: *Palestrina*, Regensburg 1930, S. 61: „Die künstlerische Originalität beschränkte sich in früheren Zeiten auf die Satzgestaltung, auch des fremden Materials, und die entsprechende Eingliederung und Verwertung des entlehnten Gutes. Die Übernahme fremder Themen zu selbständiger Gestaltung war im 16. Jahrhundert die Regel, und erst als die individuelle Gestaltung des Worts und Sinnsdrucks in den Mittelpunkt des Interesses rückte, da mußte sich die Komposition dieser rein musikalischen Bindung entledigen“; ähnlich ders. auch in *Mozart-Jahrbuch* 1952, S. 70.

²⁹ Für den ganzen Verlauf des 16. Jahrhunderts konnte ich bisher nur eine einzige Quelle für die bewußte Verurteilung bez. der Verwendung fremder Werk-Teile auffinden. Sie bleibt allerdings ganz merkwürdig; denn hiernach brandmarkte Kaiser Karl V. im Jahre 1556 Guerrero als Dieb und Plagiator, weil er fremde, ihm jedoch bekannte Passagen in dessen Werk zu erkennen geglaubt hatte. Sollte der sehr musikverständige Kaiser etwa den Charakter einer Parodiemesse Guerreros mißverstanden haben? Die spanische Originalstelle findet sich wiedergegeben in der alten spanischen Chronik des P. de Sandoval: *Historia de la vida y hechos del Imperador Carlos V.*, Bd. 2, Antwerpen 1681, § VII, S. 828.

³⁰ Vgl. das Vorwort im 2. Teil seiner *Symphoniae Sacrae*, Dresden 1647 bez. der Übernahme von Monteverdi-Themen.

³¹ Vorwort seiner 1695 erschienenen *Musikalischen Erstlinge für die Gambe*. „Ich protestire auch hiermit öffentlich, daß ich niemals gesuchet habe mit frembder Sichel zu grasen oder eines andern Arbeit abzustehlen. Es ist einem Prediger nicht verboten, eines andern seinen Text anders auszulegen, und wäre es, dass wider Verhoffen ein schon bekantes Thema ergreifen, so wird doch ohne allem Zweifel das Kleid anders ausstaffret seyn, ob schon der Zeug von einerley Stücke ist“ (1).

³² Hier zeigt sich allerdings zugleich die Verzahnung der eigentlichen Plagiat- mit der hiervon zu unterscheidenden sog. Benutzungsproblematik; denn die Beseitigung des Plagiatverdachts (durch Genügen der Wahrheitspflicht bzw. Herkunftshinweis) vermag noch nicht die hiervon unabhängige Berechtigung zur Benutzung fremder Werkelemente zu geben.

entschuldigende Tatsache hin, daß jedenfalls ein „unbewußtes“ Plagiat von Werkteilen nicht vorwerfbar sei³³.

Die Differenzierung von Plagiatvorstellungen erreicht schließlich in Matthesons urheberrechtlicher Konzeption einen Höhepunkt, wenn auch hier verschiedene Entwicklungsstufen zeit seines Lebens spürbar sind. Mattheson trennt die Plagiat- von der Benutzungsproblematik. Er weist u. a. sehr nachdrücklich auf die subjektive Komponente, den „Vorsatz“, bei der Bestimmung des Plagiatvorwurfs hin und geht endlich — entsprechend der immer stärkeren Voranstellung des Originalitätsgedankens — so weit, daß er ganz grundsätzlich jede, auch noch so eigenformende Verwendung von Fremdelementen ablehnt; nicht wenig reizvoll sind hierbei seine Darlegungen, zu denen er sich angesichts der Aufdeckung eines „Plagiats“ von Händel an einem seiner Opernwerke veranlaßt sieht.

Tatsächlich verschärfen sich denn auch im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Plagiatvorstellungen immer mehr auf breiter Grundlage und erfassen schließlich jede Form der Benutzung³⁴; Gluck und Sacchini streiten sich sogar lange um die an nähernde Ähnlichkeit ganz weniger Akkorde. Zugleich bilden sich dann u. a. auch Auffassungen über die Zulässigkeit des Musikzitats, wenn es in der ganzen Art seiner Anführung deutlich auf die fremde Urhebererschaft hinweist und insoweit die Täuschung über die wirkliche Urhebererschaft beseitigt.

c) Werkentstellung

Die Entwicklung ehrbestimmter Rechtsauffassungen in Verbindung mit dem Urhebernamentenrecht, wie dies seit der Renaissance auffällt, löste zugleich auch konkrete, urheberpersönlichkeitsrechtliche Vorstellungen über die Verletzung der Werkehre durch Entstellungen aus. Bereits Eike von Reggow hatte schon viel früher dieses Recht in Anspruch genommen, indem er vor Entstellungen seines Sachsenspiegels nachdrücklich warnte.

Bei den Komponisten läßt sich eine Wahrung dieses Urheber-Rechts eindeutig bereits bei Josquin Despres nachweisen, der sich scharf gegen die eigenmächtige Werkänderung durch Einfügung verfälschender Koloraturen wendet³⁵.

Am nachhaltigsten jedoch äußert sich ein dahingehendes Rechtsbewußtsein der frühen Tonschöpfer in den entsprechenden Druckvermerken auf ihren Werken: Sie geben zu erkennen, daß es sich um eine in Übereinstimmung mit dem Autor korrekte Ausgabe handelt; derartige Angaben, die besagen, daß der Komponist das Werk „selbst corrigiret“ habe, lassen sich im ganzen Verlauf des 16. Jahrhunderts u. a. bei Notendruckern von Elias Ammerbach, Orlando di Lasso, Jakob Regnart, Johann Macholdus, Johann Baptist Pinelli, Hieronymus Praetorius, Joachim a Burk wie auch bei Ambrosius Lobwasser oder Antonius Scandellus geben.

Der Straßburger Organist Bernhard Schmidt nimmt sogar schon, als Herausgeber verschiedener Werke des Clemens non Papa, Arcadelt, Richafort u. a., zur Frage

³³ In *Der edlen Musik-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch*, Frankfurt u. Leipzig 1691, S. 19.

³⁴ Die umstrittene, scharfe u. z. Z. noch geltende Fassung des Lit.-Urheberrechts § 13 Abs. 2 verbietet speziell für Musikwerke „jede Benutzung, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird“. Demgegenüber bringt die gegenwärtige Urheberrechtsreform (vgl. § 20 des Min.-Entwurfs) den Grundsatz der freien Benutzung stärker zum Ausdruck.

³⁵ Nach einer Quelle von W. C. Printz bei J. Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 140 (zugleich in *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 242).

der Werkverfälschung durch Anpassung an den modernen Zeitgeschmack Stellung, indem er sehr ausdrücklich auf die „Auctoritet“ bzw. die Urheberlehre des Komponisten hinweist³⁶.

Erst recht wird in dieser Zeit die — später noch ausführlich behandelte — Verletzung des ausschließlichen Verwertungsrechts durch unbefugten Nachdruck wegen der hierdurch bedingten Gefahr einer Werkentstellung als ehrmindernde Rechtsverletzung von den Komponisten empfunden; so z. B. ausdrücklich in Form von Vorworten etc. bei Luther, Calvisius, Scheidt, Voigtländer, Schütz oder Albert.

3. Urheberverwertungsrechte

a) Honoraranspruch

Im Unterschied zu dem bisher behandelten und vorwiegend ehrbestimmten Komplex der unveräußerlichen Persönlichkeitsrechte standen der Ausbildung und praktischen Durchsetzung der mehr wirtschaftlichen Verwertungsrechte ganz besondere Schwierigkeiten entgegen: Schon die Verbindung eines Geisteswerkes mit profan-geldwerten Vorstellungen seitens der Urheber wurde — entsprechend einer aus dem Mittelalter her nachwirkenden und noch lange tiefverwurzelten Auffassung — als „Simonie“ angesehen³⁷. Neben diesen „inneren“, psychologischen Schwierigkeiten, die einer wirtschaftlichen Werknutzung durch die Komponisten anfangs im Wege standen, lagen äußere Hemmungen aber auch in der Tatsache der sozialen Bindung und Abhängigkeit der Tonschöpfer des 15. bis 18. Jahrhunderts. Diese Widerstände, die auch in der Kompositionspflicht vieler höfisch angestellter Komponisten beruhen, scheinen sich allerdings erst mit der zunehmenden „Merkantilisierung“ der Musikpflege und insbesondere erst im Jahrhundert des Absolutismus verstärkt zu haben³⁸.

All das aber muß unsere Achtung vor der erst jetzt quellenmäßig ersichtlichen breiten Ausbildung und Durchsetzung urheberverwertungsrechtlicher Vorstellungen durch die frühen Komponisten- (und überhaupt auch Autoren-) Generationen nur noch mehr wachsen lassen; sie waren eben nicht etwa noch zu unfähig hierfür, und hierin kann also keinesfalls die Ursache für die so auffallende Spätentwicklung der Urhebergesetzgebung gesehen werden³⁹.

Wider Erwarten lassen sich schon im 16. Jahrhundert Ansätze für die Durchbildung und praktische Anerkennung von Honoraransprüchen der Komponisten gegenüber den Druckern bzw. Drucker/Verlegern⁴⁰ finden. Immerhin sind mit der

³⁶ B. Schmid: *Einer Neuen Künstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument . . .*, Straßburg 1577, Vorwort.

³⁷ Tatsächlich sind denn auch manche Komponisten bis ins 17. Jahrhundert hinein versucht, sich gegen den Vorwurf merkantiler Werknutzung ihrer Kompositionen zu wehren, insbesondere gegen den Vorwurf „Geltkram“ bzw. „privat Nutz und Gewinn“ hieraus gezogen zu haben (z. B. Michael Praetorius, 1610). Altenburg muß 1620 gegen den Verdacht des „Umbherstückens“ Stellung nehmen, und Esaias Reusner sieht sich gezwungen zu betonen, daß er „nemlich nicht etwa einen Gewinn davon haben“ wolle; ähnlich teilweise noch Kuhnau und Graupner. Doch scheint hier zunehmend das schließlich immer mehr entartete „Dedikationswesen“ bez. der Werkverwendung in Erwartung einer „Gegenverehrung“ angesprochen worden zu sein.

³⁸ Vgl. zu dieser Interessenwahrung der Komponisten gegenüber der Beschränkung ihrer Verwertungsrechte nachfolgend unter 4.

³⁹ In Wirklichkeit lag diese Unfähigkeit gerade bei den Juristen bzw. der herrschenden Rechtslehre der sog. Rezeptionszeit, die infolge des römisch-rechtlichen Einflusses (im Unterschied zum germanistischen „Rechts-Denken“) das Geistesgut bzw. zumindest Rechte hieran begrifflich nicht zu erfassen vermochte; die auf dieser Ebene wirksame und verhängnisvolle Vermengung des Sacheigentums am Druckwerk mit dem Recht am Geistesgut, die erst in der Rechtswissenschaft des 18. Jahrhunderts späte Abklärung erfuhr, hat hierin eine Ursache.

⁴⁰ Noch Gieseke, a. a. O., S. 14 u. 34 hält Honoraransprüche bzw. ihre Verwirklichung in dieser Zeit für völlig ausgeschlossen und kommt allein hieraus zum Fehlschluß bzw. einer Versagung jedweder, irgendwie urheberrechtlich beachtlicher Vorstellungen der Autoren bez. der wirtschaftlichen Werknutzung ihrer Geistesfrüchte.

Wende zum 16. Jahrhundert bereits erste, frühe Verlagsverträge bekannt, die eine rechtliche Ordnung der Beziehungen zwischen Autor und Drucker/Verleger zum Inhalt haben⁴¹; für den Musikbereich wurde neuerdings z. B. die bis ins einzelne gehende Vertragsregelung zwischen Carpentras und seinem Drucker Johann de Chamay aus dem Jahre 1532 bekannt⁴².

Eine regelrechte, vertragsmäßig zugesicherte Vergütung bietet erstmals der bereits erwähnte Sylvester Raid dem Komponisten 1539 bei der Verlagsplanung eines größeren Sammelwerks an; sie besteht zunächst in der damals immerhin beachtlich kostbaren Überreichung von geldwerten Freixemplaren⁴³, die von den Komponisten wiederum recht oft im Dedikationswege in klingende Münze umgesetzt wurden. Auch heute noch ist eine derartige Vergütung, die lediglich in einer mehr oder minder großen Anzahl von Autoren-Exemplaren besteht, zumindest nicht unbekannt; immerhin erfolgt hier eine gewisse geldwerte Gegenleistung. Im 16. und 17. Jahrhundert geschah das sehr häufig und brachte den Komponisten mitunter erheblichen Nutzen, zumal die Anzahl der Freixemplare bisweilen beachtlich schwankte. Aber auch Vergütungen in Form regelrechter Geldzahlungen für die Überlassung des Veröffentlichungsrechts sind in jener Zeit nachweisbar; sie bestätigen, daß der Honoraranspruch als solcher jedenfalls erkannt war und nur vom schwankenden „Marktwert“ der Komponisten bzw. ihrer Werke abhing, wie es schließlich heute nicht anders ist. So ist bekannt, daß Lasso über das Augsburger Bankhaus der Fugger beachtliche Geldeingänge aus der Veröffentlichung seiner Werke hatte, die u. a. aus dem renommierten Pariser Musikverlagshaus Le Roy & Ballard entsprangen, mit dem ihn nahe persönliche Beziehungen verbanden. Überhaupt ist Lasso bereits der Typ des souverän mit allen wichtigen europäischen Musikverlagen (in Deutschland vor allem Berg, München und Gerlach, Nürnberg) in Geschäftsbeziehung stehenden Komponisten. Ein sehr sprechendes Beispiel für die Wahrnehmung von Honoraransprüchen als Gegenleistung für die Übertragung der Veröffentlichungs- bzw. Druck- und Verlagsbefugnis bietet eine auffallende Quelle bei Samuel Scheidt: Er gibt geradezu in öffentlicher Ankündigung seine Bereitschaft bekannt, gegen Entgelt das Recht zur Veröffentlichung an Verleger oder Drucker zu übertragen; der ausdrückliche, quellenmäßige Nachweis einer derartigen Einstellung der Komponisten war, wie erwähnt, bisher von der Urheberrechtslehre für unmöglich gehalten worden⁴⁴. In einem Vorwort „An die Herrn Buchführer und Verleger“, das seinen 1635 in Hall/Sachsen beim Drucker/Verleger Melchior Oelschlegel erschienenen *Geistlichen Concerten*, Teil 3, vorangesetzt ist, weist Scheidt darauf hin, daß er noch weitere „Gesänge“ komponiert habe, die noch der Veröffentlichung harreten; er bemerkte dann jedoch, daß er „dazu aber noch keinen Verleger habe. Als ist mein bitten, es wollen sich die Herren Buchführer und Verleger, die hierzu Lust, bey mir angeben, soll mit ihnen also dann der Billigkeit nach gehandelt werden“. Insofern sind also auch die Äußerungen vieler Komponisten zu verstehen, die zum

⁴¹ Vgl. hierzu die Ausführungen im Rahmen der unter Anm. 7 angegebenen Veröffentlichungen.

⁴² Vgl. die Hinweise in MGG, Bd. 2, S. 867.

⁴³ Hier handelte es sich also sogar um eine Überreichung des ganzen umfanglichen Werkes jeweils an die Verfasser der einzelnen Beiträge.

⁴⁴ Vgl. z. B. noch neuerdings die sehr grundsätzliche Meinung L. Gieseke, a. a. O., S. 54–55, wonach den Autoren noch keinerlei übertragbares Ausschließlichkeitsrecht an ihren Schöpfungen bewußt gewesen sei bzw. das Verlagsrecht nicht als derivativ durch den Verleger vom Autor erworben behandelt worden sein könne, sondern ein Recht lediglich erst durch den Druck originär beim Drucker oder Verleger entstanden sei.

Ausdruck bringen, daß sie für ihre Mühe und Arbeit auch wirtschaftlichen Genuß von ihren Werken haben wollten; so z. B. die Einstellung Heinrich Alberts, der seine Schöpfungen reizend als „*Schäfchen*“ bezeichnete, die ihm „*Milch und Wolle*“ geben könnten und müßten. Parallel zeigen ebenfalls die Archivquellen für den literarischen Bereich, daß das Autorenhonorar — wenn auch entsprechend dem persönlichen Durchsetzungsvermögen schwankend — zumindest nicht unbekannt war und das Entgelt bildete für die Übertragung der Druckbefugnis; das äußert sich u. a. auch in Quellen wie „*von den Authoribus bono titulo zu drucken umb sein pahres geldt erkaufft*“ oder „*uf etzliche jahrlang an sich erkauffte Verlagsrecht von David Herlitti Calendaria*“⁴⁵.

Unabhängig hiervon — und doch in diesem Zusammenhang beachtlich — lief die Honorarentwicklung bezüglich der Honorare, welche die Komponisten für die auftragungsgemäße bzw. gewünschte Erstellung von verschiedenen Fürsten — meist auch fremder Höfe — oder anderen Kunstmäzenen erhielten: Zwar war das Honorar hier, entsprechend seiner ursprünglichen Bedeutung, „Ehrengeschenk“ als Anerkennung für die schöpferische Leistung; doch enthielt es sehr bald auch, zumindest zum Teil, eine gewisse Gegenleistung für die mit der Werkübergabe mitunter stillschweigend oder ausdrücklich eingeräumten Verwertungsmöglichkeiten, die wenigstens die unbeschränkte Aufführung des Werkes im höfischen Bereich erfaßte⁴⁶. Aber auch hier zeigt sich vom 15.—18. Jahrhundert allmählich ein ständiger Bedeutungsschwund des „Honorar“-Begriffs, der schließlich immer mehr zu einem profan-geldwerten Anspruch des Künstlers versachlicht wird. Die Archive bieten hierzu ein überreiches und größtenteils noch unerschlossenes Material.

Im Endergebnis bestätigt sich quellenmäßig das Bild, daß die Komponisten eben nicht etwa noch unfähig waren, wirtschaftliche Vorstellungen bei der geldmäßigen Nutzung ihrer Werke zu entwickeln, sondern vielmehr hierbei ganz bestimmte Honoraransprüche frühzeitig ausbildeten, die ein Entgelt für Rechtsübertragungen darstellten. Inwieweit eine tatsächliche Durchsetzung dieser Ansprüche gegenüber Druckern möglich war, blieb allerdings noch ganz dem subjektiven Einwirkungsvermögen und der betr. Persönlichkeitsstärke der Komponisten — nicht zuletzt aber auch ihrem musiksöpferischen Ruf und Rang — vorbehalten.

Sofern jedoch bisher in Juristenkreisen den Komponisten infolge angeblich noch fehlender Honorarvorstellungen überhaupt die Erwägung oder gar Möglichkeit der persönlichen Durchsetzung einer wirtschaftlichen Werknutzung im 16. und 17. Jahrhundert abgesprochen wurde, so sei bereits hier auf die überreiche Anzahl jener Tonschöpfer dieses Zeitraumes hingewiesen, die zur urheberrechtlichen Sicherung eben dieser wirtschaftlichen Werkverwertung, und sogar höchstpersönlich, abschließliche Schutzrechte erwirkten (vgl. hier die Übersicht der Anlage).

⁴⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen in den unter Anm. 7 erwähnten Abhandlungen.

⁴⁶ Das bedeutet noch nicht die Anerkennung eines selbständigen „Aufführungsrechts“ zu derartig frühem Zeitpunkt: Dieses konnte sich erst als wirtschaftliches Recht durchsetzen, nachdem mit der Wende zum 18. Jahrhundert die öffentlichen Aufführungen gegen Eintrittsgeld einsetzen. Vielmehr war hiermit ganz generell das potenzielle Recht zur beliebigen Werknutzung begriffen, wobei natürlich in der Praxis die Komponisten meist, trotz Werkübergabe, vom Recht einer späteren eigenpersönlichen Veröffentlichung Gebrauch machten. Scandellus allerdings fragte 1568 in einem Antrag an den Kurfürsten von Sachsen ausdrücklich an, ob ihm die Werknutzung durch Veröffentlichung jener Werke gestattet würde, die er in dienstlicher Eigenschaft für den Kurfürsten geschaffen hatte und die also dementsprechend mit der Abgabe auch honoriert worden waren.

c) Veröffentlichungs- und Vervielfältigungsrecht

Die bisherige Urheberrechtslehre versagte den Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts jedes Bewußtsein, mit ihren Schöpfungen zugleich ein ausschließliches Verwertungsrecht als „Recht“ innezuhaben. Dies sollte erst auf dem Boden der von der Rechtswissenschaft des 18. Jahrhunderts entwickelten Lehre vom „geistigen Eigentum“ möglich gewesen sein, wonach die Geistesschöpfungen als körperlich-sachähnliche Gegenstände behandelt wurden.

In Wirklichkeit zeigen die Quellen, daß die Komponisten wie überhaupt die Autoren das Urheber-Recht der ausschließlichen Verwertungs- und Verfügungsmacht spätestens schon im 16. Jahrhundert, mit dem sich ja weite Nutzungsmöglichkeiten durch die Erfindung des Notendrucks anbahnten, als selbständiges, ursprüngliches, vermögenswertes und übertragbares Recht empfanden, das unmittelbar mit der Werkschöpfung zugleich zur Entstehung kam. Dieses wichtigste Recht aus dem Komplex der Urheberbefugnisse war für sie von derart besonderem Wert, daß sie es gegen Rechtsverletzungen durch besondere obrigkeitliche Schutzrechte absicherten bzw. zur äußerlich-formellen Anerkennung brachten. Dies sogar in ungewöhnlich großer Zahl, wie die später angeführten Quellen zeigen.

Das mit der mühevollen Werkschaffung originär und verdient erworbene Alleinverwertungsrecht der ausschließlichen Veröffentlichungs- und Vervielfältigungsbefugnis stand überhaupt im Mittelpunkt ihrer Urheberinteressen.

Es wäre deshalb verfehlt zu glauben, und würde dem eigentlichen Rechtsbewußtsein der Komponisten dieser Zeit unrecht tun, wenn man der Auffassung wäre, die Urheber hätten mit der Übergabe ihrer Werke an die befugten Drucker oder Verleger zwecks Veröffentlichung lediglich die „kaufartige“ Eigentumsübertragung am papierenen Manuskript vor Augen gehabt; so mag sich das Bild vielleicht dem römisch-rechtlich geschulten Juristen jener Zeit geboten haben, der aus seiner Vorstellungswelt heraus die schwer „faßbaren“ urheberrechtlichen Tatbestände noch nicht in sein streng materialistisches Rechtssystem einordnen konnte (zumal es hierfür auch gar nicht aufnahmefähig war).

Die modern anmutende und im Unterschied hiervon nahezu „germanisch-rechtliche“ Auffassung der Komponisten kommt demgegenüber in zahlreichen Quellen zum Ausdruck, wonach die ausschließliche Verfügungsmacht über das geschaffene Werk bereits als selbständiges, eigen-artiges Recht „an sich“ empfunden wurde: Das drückt sich in den vielen Angaben auf den Titeln alter Notendrucke aus, die diese rechtmäßig an den Drucker oder Verleger übertragene Befugnis ansprechen mit Formulierungen wie z. B.: „*Cum Consensu Auctoris*“, „*permissu auctoris*“, „*mit des Authorn Bewilligung*“, „*authore concessio*“ u. ä. Diese aufschlußreichen Vermerke finden sich im 16. und 17. Jahrhundert u. a. auf Werken der Komponisten Bakfark, Dressler, Lasso, Ivo de Vento, Regnard, Sale, Aichinger, Albert, Stadlmayr oder Schütz⁴⁷. Die Tatsache ihres Vorhandenseins spricht für sich. Für den Drucker oder Drucker/Verleger brachten diese Angaben natürlich eindeutig die Berechtigung bzw. den offenen Nachweis der ordnungsgemäß vom Komponisten erworbenen Befugnis zur Veröffentlichung zum Ausdruck. Zugleich lag hierin sicher auch ein Beweis für die werkgetreue Art der Darbietung. Eine derartige Bezeichnung für das wichtigste

⁴⁷ Vgl. die exakten Quellenangaben im Rahmen der unter Anm. 8 angegebenen Veröffentlichungen.

Urheber-Recht schlechthin findet sich übrigens auch in Vermerken des kaiserlichen Reichshofrats bei der antragsgemäßen Erteilung von Nachdruckprivilegien an Verleger bzw. Drucker als Schutzerfordernis (z. B. „*apponat consensus auctoris*“). Sogar schon im Jahre 1544 hatte dieser „Autoren-Konsens“ als Ausdruck für den Erwerb des Urheberverwertungsrechts – wenn auch vorübergehend – Aufnahme gefunden in einer frühen Nachdruckprivilegien-Verordnung Venedigs.

Auf diesen Konsens als selbständiges, übertragbares Recht des Urhebers wird auch ganz entscheidungserheblich in einem komplizierten Prozeß abgestellt, der wegen des Nachdrucks von Werken Orlando di Lassos zwischen den Musikverlagen Berg und Gerlach in den Jahren 1581 bis 1582 lief und der sogar vor den Wiener Reichshofrat kam: Ausschlaggebend war hier, unabhängig von der zudem komplizierten und hier verwirrend hineinspielenden Privilegien-Problematik, ob der ordnungsmäßige Rechtserwerb vom Urheber Lasso nachgewiesen werden konnte.

d) Nachdruck-Verurteilung durch die Komponisten

Das obenerwähnte Rechtsempfinden der Tonschöpfer bestimmte aber auch ihre Einstellung zu den im 16. und 17. Jahrhundert vielfach vorkommenden Nachdrucken: Sie wurden von ihnen als Rechts-Verletzungen empfunden, die das ausschließliche Werknutzungsrecht des Urhebers gefährlich beeinträchtigten, ja ihn um die Früchte seiner Arbeit brachten. Bereits Luther äußert sich hierzu sehr nachdrücklich, indem er nicht so sehr auf die hierdurch bedingte Ehrbeeinträchtigung, sondern auch die wirtschaftliche Schädigung hinweist: „... *es ist ja ein ungleich ding, daß wir arbeit und kost darauf wenden und ander sollen den genoß und wir den schaden haben.*“ In scharfer Form lassen sich ähnliche Warnungen und Äußerungen auch bei Samuel Scheidt, Michael Altenburg, Gabriel Voigtländer, Heinrich Schütz und Heinrich Albert nachweisen; meist sind sie den Vorworten der Notendrucke zu entnehmen.

e) Schutzdurchsetzung der Komponisten

An dieser Stelle sei zunächst ein kurzer Blick auf die überraschende Vielzahl der von den Komponisten bewirkten Rechtssicherungen gestattet, wie dies in der Zusammenstellung der Anlage erstmals der Musikforschung dargeboten werden kann. Allein die ungewöhnliche und unerwartete Massierung dieser Rechtsdurchsetzungen beeindruckt und läßt zahlreiche neue soziologische wie psychologische Erkenntnisse zu, gleich welche speziell „urheberrechtliche“ Bedeutung ihnen zukommen mag.

Da es sich indes bei den vorerwähnten Rechtswahrungen der Komponisten (wie Autoren insgesamt) um ein sehr umfangreiches und äußerst vielschichtiges Gebiet handelt, das bereits in anderen Veröffentlichungen ausführlich behandelt wurde⁴⁸, können in dem hier gezogenen Rahmen nur ganz wenige Gedanken ausgeführt werden, die das allgemeine Verständnis der neu aufgedeckten Rechtsentwicklungen erleichtern sollen:

Infolge des im 16. und 17. Jahrhundert noch fehlenden gesetzlichen Urheberschutzes blieb den Komponisten zu Sicherung gegen Rechtsverletzungen ihres ausschließlichen Werknutzungsrechts lediglich der in bisheriger Beurteilung nur äußerst fragwürdige Privilegienweg (durch sog. Nachdruckprivilegien). Fragwürdig, weil es sich

⁴⁸ Vgl. die unter Anm. 7 angeführten Arbeiten.

beim Privilegienwesen, entsprechend der mittelalterlich-feudalen Herkunft, um völlig willkürliche, rechtlich unqualifizierbare und mehr oder weniger doch ungerechte Einzelbevorzugungen weniger Begünstigter vor anderen minder Glücklichen zu handeln schien. Überhaupt schienen hiervon lediglich die Drucker und Verleger positiv betroffen zu sein, deren Gewerbeschutz vorrangig bei derartigen Verleihungen berücksichtigt zu werden schien.

Dieses Bild schien das Nachdruckprivilegienwesen nach bisheriger Auffassung durchweg im Europa jener Zeit zu bieten.

Nun konnten allerdings, speziell für den deutschen Bereich, neuere Archivforschungen bereits auf dem Gebiet des frühen Erfinderschutzes zeigen, daß hier das Durchsetzungsvermögen der schöpferischen Kräfte bereits im 16. Jahrhundert diese äußere Form eines willkürlichen Privilegienwesens durchbrach und ein allgemeines antragsgebundenes Rechtsschutz-System schuf, das jedem Erfinder offen stand und das auf sachliche, fast patentrechtliche Erteilungsvoraussetzungen abstellte⁴⁹. Auch Hassler bediente sich zum Schutze seines neu erfundenen Orgelautomaten dieser Erfinder-Privilegien, die mit dem ursprünglichen Privilegienwesen nur noch den äußeren Namen gemein hatten und praktisch schon frühe Vorstufen unserer heutigen Patente waren. In Deutschland ging diese vorwiegend kaiserliche und kursächsische Rechtsentwicklung allerdings wieder unter den Folgen der Rechtszersplitterung des Dreißigjährigen Krieges verloren.

Eine ähnliche Entwicklung zeigt sich nunmehr aber auch, jedenfalls zunächst für den deutschen Bereich, innerhalb des bisher nur sehr geringgeschätzt beurteilten Nachdruckprivilegienwesens: Neue Forschungen zeigen, daß in unerwartetem Ausmaß gerade Autoren unmittelbar auf diesem Wege ihre Rechte durchsetzten und zur Anerkennung brachten. Vor allem: Ihr massiertes Durchsetzungsvermögen erzwang bereits während des 16. Jahrhunderts ein regelrechtes Urheberrechtssystem, das am besten verständlich wird, wenn man seine auffallende Ähnlichkeit zur später in England gesetzlich fixierten sogenannten „Copyright“-Praxis berücksichtigt⁵⁰. Tatsächlich wurde in der kaiserlichen Rechtspraxis ein allgemeines Antrags- und Anmeldeverfahren für die Urheber durchgesetzt, das jedem Autoren für den formell-ausdrücklich kraft Urkunde anerkannten Schutz seiner Werke offen war; die Berechtigung zur Führung eines Schutzvermerks, der uns noch jetzt in Form von „*Cum gratia et privilegio caesaris Mayest.*“ u. ä. auf frühen Notendruckten entgegentritt, ist insofern und überraschenderweise nichts anderes als der heutige „C“-Vermerk bei dem Urheberschutz-System englischer Prägung⁵¹. Allerdings ging

⁴⁹ Vgl. hierzu H. Pohlmann: *Neue Materialien zur Frühentwicklung des deutschen Erfinderschutzes im 16. Jahrhundert*, in *Zeitschrift f. Gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht* 1960, S. 272–283.

⁵⁰ In diesen Privilegurenkunden für die Autoren und Komponisten wurde bereits die schöpferisch-geistige Leistung mit „*studio atque ingenio*“ etc. rechtlich ausdrücklich gewürdigt und anerkannt.

Aber auch bei den nunmehr ebenfalls unter Copyright-Gesichtspunkten mehr verständlich werdenden kaiserlichen Verleger- und Drucker-Privilegien stand in Wirklichkeit — und im Unterschied zur bisherigen Auffassung — nicht die gewerblich verhaftete Druckunternehmung im Vordergrund der eigentlichen Schutzbegründung, sondern die Tatsache der „Veröffentlichung“! Zu Hunderten zeigen daher die Urkundentexte bei Autoren wie Verlegern die entscheidenden Vermerke wie: „*in lucem edere*“, „*veröffentlichen*“, „*ans offene Licht bringen*“, „*in öffentlichen Druck veranlassen*“ usw.

⁵¹ Gleiche Merkmale liegen nicht nur in der Tatsache eines allgemeinen, jedem offenen Antrags- und Anmeldeverfahrens, sondern auch der generell gleichen Gebührenzahlung, der, wenn auch bisweilen noch schwankenden Schutzfrist, der Führung des Schutzvermerks und der Eintragung der Werke in bestimmte Register (hier sog. Reichsregister). Hierdurch gewinnt überhaupt das ganze Nachdruckprivilegienwesen in Deutschland völlig neue Aspekte, da unter den gleichen Copyright-Merkmalen auch die Verleger-Drucker-Privilegien verständlich werden.

auch hier wieder diese frühe Rechtsentwicklung verloren bzw. erfuhr zunehmende Auflösung durch die Vermengung mit der Zensurpraxis und die Verstärkung absolutistischer Tendenzen; sie konnte ohnehin nicht zu einer gesetzlichen Regelung kommen infolge der auch hier beeinträchtigenden Rechtsverwirrung und Dezentralisierung Deutschlands nach dem Dreißigjährigen Kriege. Im Unterschied zu diesem copyright-ähnlichen Urheberschutz-System kraft Eintragung und Anmeldung von Rechten brachte die andersartige geistige Eigentumslehre des 18. Jahrhunderts einen automatischen Gesetzesschutz, der nicht von einer Anmeldung abhängig war und das Geistesgut, wenn auch unter Verlust mancher persönlichkeitsrechtlicher Bindung, entsprechend dem Sacheigentum behandelte.

Die deutschen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts hatten an dieser frühen Urheberschutzentwicklung kraft eigenen Durchsetzungsvermögens erheblichen Anteil. Für den übrigen europäischen Bereich zeigt sich diese Entwicklung allerdings, die bezüglich der massierten Rechtsdurchsetzung nur in Frankreich eine auffallende Parallele hat⁵², nur in sehr großen Abschwächungen.

Mit der urkundenmäßigen Anerkennung ihres Urheberrechts hatten die Komponisten zugleich ein beachtliches Instrument zur sofortigen Strafvollstreckung („*aus aignem Gewalt*“) gegenüber Rechtsverletzungen⁵³; praktisch kamen hierfür nur Frankfurt und Leipzig in Frage, weil sich hier die Rechtsverletzungen wegen der periodischen Büchermessen am ehesten konzentrierten und deshalb auch besser verfolgen ließen. Und viele Komponisten besaßen die hier gültigen kaiserlichen oder kursächsischen⁵⁴ Schutzrechte, wie die Übersicht zeigt.

Aber auch im Verhältnis zu den Verlegern und Druckern war das Komponistenprivileg von starkem Wert, sofern die Komponisten nicht selbst das Risiko eines kostenreichen Eigenverlags wagten. Einmal verstärkte schon, auch im wirtschaftlichen Interesse des Druckers, die Schutzabsicherung wegen der Minderung der Verletzungsgefahr die Chance der Drucklegung; zum andern aber hatte die Übertragung des Veröffentlichungsrechts hierdurch einen entsprechend höheren Wert, was auch in der Honorarfrage beachtlich wog⁵⁵.

Bei dieser frühen Rechtsschutzpraxis zugunsten der Komponisten, wie sie besonders in der Übung des kaiserlichen Reichshofrats zur Ausformung kam, finden sich sogar äußerst moderne urheberrechtliche Anschauungen, die fast der gegenwärtigen Urheberrechts-Reform entnommen sein könnten: Nicht nur Komponisten an sich erreichten Urheberrecht, sondern auch die Aussetzung des Generalbasses wurde bereits selbständig als schutzwürdig angesehen⁵⁶; so erhielt z. B. der Würzburger Organist Gaspar Vicentius am 15. Februar 1624 ein kaiserliches Schutzrecht für seine, nach eigener Angabe erstmals nach neuer Methode durchgeführte Generalbaß-Aussetzung von Lassos „*Magnum Opus*“, das 1625 „*Typis ac Sumptibus*

⁵² Auch hier wurde allerdings der urheberrechtliche Gehalt dieser frühen und bez. Registereintragung und Schutzvermerk ebenfalls copyright-ähnlichen Urheberschutzentwicklung zunehmend durch die Verbindung mit dem Zensurwesen aufgelöst.

⁵³ Heinrich Albert konnte nachweisbar, gestützt auf seine vollstreckbare (Privileg)-Urkunde, äußerst wirksam gegen Nachdrucker vorgehen und eine Beschlagnahme aller Werke erreichen.

⁵⁴ Vgl. speziell hierzu das neue, auch musikologisch interessante Archivmaterial bei H. Pohlmann: *Die kur-sächsischen Komponistenprivilegien*, in AfMw 1961, Heft 2.

⁵⁵ Vgl. hierzu bereits F. Lehne; *Zur Rechtsgeschichte der kaiserlichen Druckprivilegien*, in Mitt. d. Österr. Inst. f. Geschichtsforschung 1939, S. 401.

⁵⁶ Vgl. zu dieser erst jüngst abgeklärten Frage die Gutachten von K. G. Fellerer und K. Runge, in GEMA-Nachrichten 1958, Nr. 41, S. 29–39.

Johannis Volmari“ in Würzburg erschien. Auch die quellenmäßige Erarbeitung von Urtexten, oft unter behutsam „wissenschaftlich-sichtender Tätigkeit“, betrachtete man wegen des hier aufgewandten „studio atque ingenio“ bzw. „diligentia et accurantia“ für rechtlich schutzwürdig⁵⁷; z. B. bei Salminger, Joannelli oder Besardus. Ebenso wurde auch (im literarischen Bereich) die Übersetzerleistung für selbständig schutzfähig und schutzwürdig gehalten.

Im Endeindruck bezüglich der Komponistenprivilegien bleibt nachhaltig die neue und überraschende Erkenntnis, daß es einer unerwartet großen Zahl von Komponisten kraft eigenen Durchsetzungsvermögens möglich war, eine rechtliche Anerkennung und Absicherung ihres Alleinverwertungsrechts zu erwirken. Die Namen erfassen unbekannte, „kleine“ wie auch ebenso ganz berühmte Komponisten. Trotzdem kann es sich aber nur um eine allererste Bestandsaufnahme des einschlägigen Archivmaterials handeln, das in Zukunft noch weiter bereichert werden dürfte.

4. Kampf gegen die Beschränkung der Verwertungsrechte

Nicht nur gegen Rechtsverletzungen durch unbefugten Nachdruck vermochten sich die Komponisten wirksam durchzusetzen: Die Wahrnehmung ihrer Urheberinteressen kollidierte zunehmend und im gleichen Maße, wie die Merkantilisierung der öffentlichen Musikpflege im 17. und 18. Jahrhundert fortschritt, mit jenen Sozialbindungen, die durch die Natur ihrer Anstellungsverhältnisse gegeben waren; diese schienen sich im Zeitalter des Absolutismus bzw. im 18. Jahrhundert gegenüber dem 16. eher zu verstärken. Jedenfalls aber bedingten sie recht oft eine, mitunter sogar ausdrücklich im Anstellungsvertrag festgelegte Beschränkung der Urheberverwertungsrechte; Beispiele derartiger Verträge lassen sich bei Scandellus, Lechner, M. Praetorius, Froberger, Haydn und Telemann geben.

Es ist wieder sowohl soziologisch wie auch urheberrechtlich bemerkenswert, wie nachhaltig sich trotzdem die Komponisten gegen diese Widerstände durchzusetzen vermochten, die besonders im 18. Jahrhundert kulminierten. Beispielhaft hierfür die Prozesse Telemanns gegen derartige Widerstände, die in der Eigenart damaliger Anstellungsverhältnisse lagen⁵⁸ und noch bei Philipp Emanuel Bach ihre Fortsetzung finden; auch „Kleinkomponisten“, die in gleicher Weise bei allen hier untersuchten Rechtswahrungen vertreten sind, wagten mutig und erfolgreich gegen diese Beschränkungen vorzugehen, z. B. Johann Heinrich Rolle⁵⁹.

Ebenso nachdrückliche Interessendurchsetzungen, z. T. in sehr umfangreichen Prozessen, zeigen u. a. auch die Erben Graupners beim Kampf um dessen musikalischen Nachlaß⁶⁰ oder z. B. Jomelli⁶¹. Das ganze, so kurze Leben Mozarts ist ein Ringen mit diesen sozialen Fesseln⁶².

⁵⁷ Vgl. hierzu bereits K. Vötterle: *Aufführungsschutz musikwiss. Editionsarbeiten*, in *Mf* 1957, S. 246 ff. und H. Unverricht: *Die Situation d. Urheberschutzes f. musikwiss. Ausgaben*, in *Mf* 1958, S. 1 ff. sowie vorstehend erwähnte Arbeiten von Fellerer und Runge.

⁵⁸ Vgl. hierzu H. Pohlmann: *Telemann und das Urheberrecht*, Schriftenreihe der Hamburger Telemann-Gesellschaft, Bd. 3, 1961.

⁵⁹ Vgl. die noch wenig bekannte Arbeit von E. Valentin: *J. H. Rolle*, in *Sachsen u. Anhalt, Jahrbuch d. Hist. Komm. f. Sachsen*, Bd. 9, 1933, S. 116–117.

⁶⁰ Vgl. W. Nagel in *SIMG*, Jahrg. 10, S. 610 ff.

⁶¹ Vgl. M. Fürstenau: *Zur Geschichte d. Musik u. d. Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2, Dresden 1862, S. 115 ff.

⁶² Vgl. H. Pohlmann: *Mozart und das Urheberrecht*, *Acta Mozartiana* 1959, S. 22–31.

5. Aufführungsrecht

Als zeitlich letztes Werknutzungsrecht kam das Aufführungsrecht zur Ausbildung und rechtlichen Anerkennung. Das lag nicht etwa an fehlenden Rechtsvorstellungen der Urheber, sondern ganz einfach an der Tatsache, daß die allgemeine Entwicklung der Musikpflege öffentliche Aufführungen gegen Eintrittsgeld erst mit der Wende zum 18. Jahrhundert durchzuführen begann. Dieser Prozeß steht ja in Verbindung mit der Ablösung der höfischen durch die breite bürgerliche Musikpflege⁶³.

Immerhin erforderte es einen beachtlichen psychologischen wie soziologischen Schritt der Komponisten, Eintrittsgelder für die Aufführung ihrer Werke — mitunter gar selbst an der Kirchentüre stehend — zu verlangen. Hier zeigen sich aber auch zugleich die ersten Vortypen eines „freieren“ wirtschaftlichen Unternehmertums bei den Komponisten; so z. B. im Einsatz von Reinhard Keiser, von Händel, Telemann oder Gluck.

Ein starker Impuls für die Ausbildung des Aufführungsrechts als eines besonderen Urheber-Rechts ging von Frankreich aus: Hier war es bereits im Verlauf des 17. Jahrhunderts zur frühen, gewohnheitsrechtlichen Übung geworden, den Komponisten ausdrücklich gesonderte Geldansprüche bzw. Beteiligungen an der opernmäßigen Aufführung ihrer Werke an Pariser Bühnen einzuräumen. Corneille trennte bereits sehr bewußt dieses merkantile Aufführungsrecht beim Verkauf seiner Werke von den übrigen wirtschaftlichen Urheberbefugnissen ab. Tatsächlich fand auch das Aufführungsrecht zuerst in Frankreich, im Jahre 1791, gesetzliche Anerkennung.

III. ERGEBNIS

Eine völlig neue Sicht bezüglich der Stellung der Komponisten in der Urheberrechtsentwicklung bahnt sich an: Sie ermöglicht eine sehr späte Rechtfertigung ihres wirklichen und so eindrucksvollen Urheberrechtsbewußtseins. Im Unterschied zur bisherigen Auffassung bringen dabei neue Archivquellen den überraschenden Nachweis, daß die Komponisten bereits seit der Renaissance wesentliche Rechtsvorstellungen unseres modernen Urheberrechts entwickelt hatten und ihre Urheberinteressen geradezu systematisch durchzusetzen vermochten, trotz aller Widerstände.

*

ENTWICKLUNGSÜBERSICHT¹ DER VON DEN KOMPONISTEN IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT PERSÖNLICH DURCHGESETZTEN SCHUTZRECHTE

I. Deutschland²

1511 Arnold Schlick (kaiserl.)	1559 Melchior Neusidler (kaiserl.)
1535 Hans Neusidler (kaiserl.)	1565 Petrus Massenus von Massenbergl (kaiserl.)
1539 Sigmund Salminger (kaiserl.)	1565 Pietro Joannelli (kaiserl.)
1543 Hans Neusidler (kaiserl.)	1565 Valentin Bakfark (kaiserl.) ³

⁶³ Vgl. hierzu u. a. E. Preussner: *Die bürgerliche Musikkultur*, Kassel 1950.

¹ Diese Übersicht kann naturgemäß nur eine erste Grundlegung für weitere Forschungsarbeiten sein.

² Unter vorwiegender Auswertung von Beständen des Österr. Haus-, Hof- u. Staatsarchivs Wien, sowie des Sächs. Landeshauptarchivs Dresden. Bez. der ausführlichen Fundstellenangaben etc. vgl. meine bereits erwähnten Veröffentlichungen.

³ Bakfark erhielt 1565 auch poln. Schutz.

- | | |
|--|---|
| 1566 Christian Hollander ⁴ | 1628 Johann Hermann Schein (kursächs.) |
| 1581 Orlando di Lasso (kaiserl.) ⁵ | 1628 Heinrich Schütz (kursächs.) |
| 1588 Jacob Handl (kaiserl.) | 1630 Christoph Straus (kaiserl.) |
| 1591 Hans Leo Haßler (kaiserl.) | 1637 Michael Lohr (kursächs.) |
| 1592 Franciscus Sale (kaiserl.) | 1637 Heinrich Schütz (kaiserl.) |
| 1593 Franciscus Sale (kaiserl.) | 1638 Kaspar Kittel (kursächs.) |
| 1594 Sethus Calvisius (kursächs.) | 1638 Johann Stoppius (kaiserl.) ⁶ |
| 1598 Johann Steuerlein (kursächs.) | 1640 Johann Stoppius (kaiserl.) |
| 1600 Friedrich Scharding (kaiserl.) ⁶ | 1642 Heinrich Schütz (kaiserl.) |
| 1601 Melchior Vulpius (kaiserl.) ⁶ | 1642 Heinrich Albert (brandb.) ⁷ |
| 1601 Melchior Vulpius (kursächs.) | 1648 Heinrich Albert (kaiserl.) |
| 1603 Joan Baptist Besardus (kaiserl.) | 1651 Johann Stoppius (kaiserl.) |
| 1604 Ferdinand und Rudolf Lasso (kaiserl.) | 1651 Laurentius Erhard (kursächs.) |
| 1604 Adolf Weyßenhan (kaiserl.) | 1662 Andreas Hammerschmidt (kursächs.) |
| 1610 Sethus Calvisius (kaiserl.) | 1689 Jacob Kremberg (kaiserl.) |
| 1611 Melchior Vulpius (kursächs.) | 1689 Jacob Kremberg (kursächs.) |
| 1611 Johann Groppengießer (kursächs.) ⁶ | 1699 Ferdinand Ignatius Hinterleitner
(kaiserl.) |
| 1613 Christoph Straus (kaiserl.) | 1756 Johann Adolf Hasse (sächs.) |
| 1617 Johann Hermann Schein (kursächs.) | 1826 Carl Maria v. Weber (sächs.) |
| 1625 Gaspar Vincentius (kaiserl.) | |

II. Frankreich

- | | |
|--------------------------------|--|
| 1575 Orlando di Lasso | 1684 Honoré Dambruis |
| 1581 Orlando di Lasso | 1686 Marin Marais |
| 1582 Orlando di Lasso | 1687 Jean Rousseau |
| 1658 René Ouvrard ⁸ | 1688 André Raison |
| 1658 Guillaume Gabriel Nivers | 1689 J. Henry d'Anglebert |
| 1661 Bénigne de Bacilly | 1689 Jacques Boyvin |
| 1661 François Martin | 1690 François Couperin de Crouilly |
| 1668 Bénigne de Bacilly | 1690 Gillès Jullien |
| 1669 Denis Gaultier | 1692 Marin Marais |
| 1670 Jacques Chambonnières | 1695 Jean de Bousset |
| 1670 Francisco Corbetta | 1695 Etienne Loulie |
| 1673 Francisco Corbetta | 1697 Claude Masson |
| 1675 Nicolas Le Bègue | 1698 Jacques-Denis Thomelin |
| 1677 René Ouvrard | 1699 Pierre Freillon-Poncein |
| 1677 Jean-Jacques Souhaitty | 1699 Jean Rousseau |
| 1683 Bénigne de Bacilly | 1699 Raoul Auger Feuillet ⁹ |
| 1684 Jean Le Brun | |

III. Übriges Europa

- | | |
|---------------------------------|------------------------------------|
| 1555 Francisco Guerrero (span.) | 1642 Heinrich Albert (poln.) |
| 1559 Pedro Vila (span.) | 1642 Heinrich Albert (schwed.) |
| 1565 Valentin Bakfark (poln.) | 1684 Pedro Vilella (span.) |
| 1642 Gabriel Voigtländer (dän.) | 1763 Johann Christian Bach (engl.) |

⁴ Bisher lediglich Antrag nachweisbar.

⁵ Unbefristetes Schutzrecht auf Lebenszeit. Vgl. auch die franz. Privilegien Lassos von 1575/1581/1582.

⁶ Bisher nur Antrag nachweisbar.

⁷ Vgl. den poln. u. zugleich schwed. Schutz 1642.

⁸ Hier beginnen die Quellen von M. Brenet: *La librairie musicale en France de 1653 à 1790 d'après les Registres de privilèges*, in SIMG, Jahrg. 8, S. 401–466.

⁹ Vgl. weiter bez. der auch im 18. Jahrhundert noch überreich erfaßten Privilegien die Arbeit Brenets.

England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters

VON ERNST APFEL, HEIDELBERG

Im folgenden soll das Problem der Rolle Englands in der Musik des 13. bis beginnenden 17. Jahrhunderts unter allgemeineren Gesichtspunkten betrachtet und damit zugleich einigen möglichen Einwänden gegen die Ergebnisse meiner bisher fast nur satztechnischen Untersuchungen begegnet werden¹. Dabei erfährt die Frage, was unter „England“ und „Festland“ zu verstehen ist, einige Erhellung, und es können allgemeinere, kulturhistorische Schlüsse gezogen werden.

In den (in Anm. 1) erwähnten Untersuchungen, bei denen ganz bewußt fast ausschließlich von in England aufgefundenen Handschriften und -Fragmenten ausgegangen wurde, wurden die Begriffe „England“ („englisch“) und „Festland“ („festländisch“) einander gegenübergestellt und recht frei verwendet. Englands Machtbereich umfaßte jedoch im späteren Mittelalter vor allem auch Teile des heute französischen Festlandes. So waren die Herzogtümer Normandie und Bretagne, sowie teilweise das Herzogtum Aquitanien, die Grafschaften Anjou, Poitou, Marche und Auvergne, sowie die Touraine von 1154 (1166) bis 1259, Teile der Herzogtümer Aquitanien und Gascogne, sowie die Grafschaft Périgord sogar bis 1453 englisch. Die uns vorliegende, notierte, und damit historisch gewordene Musik ist aber vor allem die Musik der weltlichen und kirchlichen Oberschicht, die in besetzten Gebieten immer mehr oder weniger vom herrschenden Volk gestellt oder beeinflußt wird. (Wir werden jedoch sehen, daß wahrscheinlich auch die nicht notierte, mehr volkstümliche Musik in England stark oder noch stärker als jene Kunstmusik geübt wurde.) Englisch ist also nicht nur gleich insular. Frankreich im engeren Sinne war damals nur die Île-de-France, das Gebiet um Paris. Festländisch ist also nicht gleich französisch. Es ist deshalb besser, die Begriffe auseinanderzuhalten: insulare Handschriften können also wohl französische Musik (was aber seltener vorkommt), und festländische Handschriften können englische Musik enthalten (was weitaus öfter vorkommt), wobei die Bezeichnung „französisch“ recht unbestimmt bleiben muß. Andererseits kann man die Musik des nördlichen Frankreichs, Belgiens und der Niederlande wohl zusammen mit der Englands als „nordisch“ bezeichnen. Doch darüber später mehr.

Schon mindestens seit der Notre Dame-Schule begegnet französische Musik in insularen, vor allem aber englische Musik in festländischen Handschriften. So ist Handschin zu der Feststellung gelangt, daß die Notre Dame-Handschrift W 1, obwohl sie vorwiegend Musik der Pariser Notre Dame-Schule enthält, wohl insu-

¹ Vor allem: *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1959, 5. Abhandlung (Kurztitel: *Studien*); *Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England*, AfMw XVII (1960), 81 ff.; *Über einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, besonders in England*, AMl XXXIII (1961), 47 ff.; *Über den vierstimmigen Satz im 14. und 15. Jahrhundert*, AfMw XVIII (1961), 34 ff. — Aufsatztitel werden nicht zweimal genannt, sondern es wird immer nur der Zeitschriftenband, der Jahrgang und die Seite angegeben. Beim letztgenannten Aufsatz wäre zu S. 37, Anm. 2 und S. 45 noch zu bemerken, daß in den von W. Apel, *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge (Mass.), 1950 herausgegebenen dreistimmigen Sätzen noch Quint-Sept-, Terz-Sept-, Sekund-Quart-, Terz-Quart- und Quart-Quintklänge begegnen wie in Motetten der *Ars antiqua* (vgl. Apel, a. a. O. S. 11 f.).

laren Ursprungs ist und auch rein englische Musik überliefert (11. Faszikel und einzelne Stücke inmitten des Corpus)².

Die Vermutung Handschins, daß gewisse Motetten und Conductus in der zweiten, wohl französischen Notre Dame-Handschrift *F* englischen Ursprungs sind³, ist für die Motetten inzwischen durch Auffindung weiterer englischer Motettenhandschriften und -fragmente erhärtet worden (vgl. *Studien* I, S. 23 ff.). Wo diese Handschrift geschrieben oder zusammengestellt wurde, scheint nicht ermittelt zu sein. In der dritten Notre Dame-Handschrift *W* 2 ist jedenfalls die Motette *Hare hare hye godalier / Balaam godalieront / Balaam* (fol. 197'–198') englisch⁴. Auch von diesem Codex ist nicht bekannt, wo er geschrieben oder zusammengestellt wurde. Die Motettenhandschrift Montpellier enthält eine Reihe von Motetten wahrscheinlich englischen Ursprungs⁵. Diese Handschrift gilt als in der Umgebung von Paris oder östlich davon geschrieben, gewisse Züge weisen auf Nordfrankreich hin. Der spanische Codex Las Huelgas enthält nach Handschin (*Mus. Disc.* V, 1951, 105 ff.) wahrscheinlich ebenfalls englische Motetten. Im ostfranzösischen Motetten-codex Bamberg sind die auch in *F* enthaltene Motette Nr. 6 (vgl. Handschin, *Mus. Disc.* V, 1951, 92 und Apfel, *AMI XXXIII*, 1961, 51), sowie die unten genannten Motetten Nr. 53 und 10 vielleicht oder wahrscheinlich englischer Herkunft. Nr. 6 begegnet auch in der Handschrift London, British Museum Egerton 2615 (*LoA*). Diese Handschrift enthält das Neujahrsoffizium von Beauvais im Norden der Île-de-France.

Wir kommen zu kleineren Handschriften oder -fragmenten. Die Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale Arsenal 135 (*ArsA*) aus Poitou, wohin sie offenbar von Engländern gebracht wurde, ist ein englisches Missale des 13. Jahrhunderts, das als Hinzufügung des 14. Jahrhunderts eine Anzahl zweistimmiger Marienmotetten (und eine dreistimmige) enthält, die (mit Ausnahme der dreistimmigen) alle, und zwar dreistimmig, auch in *Mo* überliefert sind. Poitou war bis 1203 englisch, wurde England 1204 und wieder 1224 entrissen, und war von 1356 (1360) bis 1369 (1371) wieder englisch. An Frankreich fiel es endgültig erst 1416. Die Schrift vieler Randbemerkungen in der Handschrift trägt nach Handschin (a. a. O. S. 82 ff.) englische Züge^{6a}. Ebenso wichtig erscheint jedoch, daß zwei der Motetten auch in der insularen Handschrift Oxford, Bodleian Library Lyell 72 erscheinen, und eine der beiden

² Vgl. hierzu J. Handschin, *A monument of English mediaeval polyphony, the ms. Wolfenbuettel 677*, *The Musical Times*, Juni 1932 und August 1933. Dieser Aufsatz ist mir leider nicht zugänglich, sondern ich bin auf kurze Notizen angewiesen, die ich bei einem Londoner Aufenthalt im Britischen Museum daraus gemacht habe. Es wird deshalb immer nur auf den ganzen Aufsatz verwiesen. Einige Sätze in *W*₁ sind auch in dem von Th. Dart rekonstruierten Fragment Cambridge, Jesus College 18 QB 1 (?) enthalten. Der Conductus *Rex aeternae glorie*, *W* 1 fol. 139', begegnet auch in Cambridge, Gonville & Caius College Fragment 803 Nr. 32. Als englisch dürfen jetzt wohl auch die frühen Konkultusmotetten in ihrer Fassung *W* 1 bezeichnet werden. Zu den bisher (zusammenfassend in *AMI XXXIII*, 1961, 50 f.) hierfür vorgebrachten Argumenten darf noch darauf hingewiesen werden, daß wohl zwischen der in der späteren englischen Motette ziemlich vorherrschenden, fast gleichartigen Bewegung aller Stimmen und dem Satz Note gegen Note in diesen frühen Konkultusmotetten ein historischer Zusammenhang besteht.

³ *The Summer Canon and its Background*, *Mus. Disc.* III (1949), 55 ff. und V (1951), 65 ff., besonders V (1951), 91 ff.

⁴ Vgl. H. Tischler, *English Traits in the early 13th-Century Motet*, *MQ XXX* (1944), 458 ff., besonders S. 466 f.

⁵ Vgl. Handschin, *Mus. Disc.* V (1951), 73 ff. und L. A. Dittmer, *Binary Rhythm, Musical Theory and the Worcester Fragments*, *Mus. Disc.* VII (1953), 39 ff.

^{6a} Sie enthält auch die Antiphon *Venit ad Petrum*, deren Schlußmelisma den Caput-Messen von Dufay, Okeghem und Obrecht zugrunde liegt (vgl. M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York (1950), S. 232).

noch in einem anderen insularen Fragment erhalten ist⁶. Lyell 72 ist nach Bukofzer⁷ ein Dominikaner-Processionale, das neben seinen einstimmigen Sequenzen deren zweistimmige und ebensolche Motetten enthält. Das Manuskript ist ein frühes Beispiel von vollständigen einstimmigen Ordinarien, die zu dieser Zeit selten waren. Die ganze Handschrift scheint mir *Ars A* ähnlich zu sein.

Woher die Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale f. lat. 15 129 stammt, deren Inhalt an mehrstimmigen Stücken nach Handschin wahrscheinlich englischer Herkunft ist, ist leider unbekannt. Sie dürfte Ende des 13. Jahrhunderts entstanden sein und befand sich früher in der Pariser Abtei St. Victor⁸. (Der den mehrstimmigen Stücken vorausgehende Diskantraktat könnte ebenfalls englischer Herkunft sein, vgl. Handschin, *KmJb* XXV, 1930, 70.)

Über das 1929 in der Fragmentensammlung Brüssel, Bibliothèque Royale II 266 als Nr. 10 wiedergefundene „Fragment Coussemaker“ schreibt J. Handschin, *Miscellanea*, AML VII (1935), 161: „Das vermutlich der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammende Fragment . . . wird wohl englisch sein . . ., obgleich auch seine Herkunft aus dem mit England eng verbundenen niederländisch-flandrischen Gebiet nicht ausgeschlossen wäre“. Vier der darin enthaltenen Sätze sind auch in insularen Handschriften überliefert, einer davon sogar in drei, womit die englische Herkunft jedenfalls des Inhalts bestätigt wird.

Insularer Provenienz ist nach L. Dittmer auch das Doppelblatt ff. 44/45 (neu foliiert) der Fragmentensammlung Paris, Bibliothèque Nationale f. lat. 11 411, auf dem in Partitur ein zweistimmiges *Sanctus*, ein dreistimmiges *Agnus*, ein dreistimmiger Hokus *Sustine*, und in dreistimmiger Fassung der *Agnus-Tropus Crimina tollis*, sowie stimmenweise notiert ein Stück der beiden Oberstimmen der Motette *Mo* 4.60 notiert ist⁹.

Weitere Handschriften oder -fragmente mit englischer Musik, wie Paris, Bibliothèque Nationale f. frç. 25 408, Bridgport, Stadtbibliothek, Archiv einer Gilde, sowie London, Guildhall¹⁰, teilweise mit französischen Texten, auch anglonormannischen Dialekts, sind mir leider nicht zugänglich.

In der Handschrift London, British Museum Cotton Vespasian A XVIII ist gegen Ende (fol. 164'/165) in dreistimmiger Fassung und in anglonormannischem Dialekt die Motette *Amors vaint tout fors / Au tans d' esté / Et gaudebit* (*Mo*. 2.23 — vierstimmig) eingetragen¹¹. Obwohl die Motette anscheinend auch nur zweistimmig überliefert ist, dürfte die dreistimmige Fassung wie *Ba* Nr. 10 die ursprüngliche sein: Das Quadruplum in *Mo* 2.23 ist jünger, es bewegt sich in lauter Brevien. Die Texte von Motetus und Triplum beginnen mit demselben Vokal, sonst ein Zeichen englischer Herkunft einer Motette. Die zweite Hälfte des Triplums ist ein sogenannter Refrain-Cento, der musikalisch abweichend auch den Refrain *Fines*

⁶ *Mellis stilla, Maris stella* in Oxford, Bodleian Library Ms. Rawl. G. 18, fol. 106'.

⁷ *Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music*, MQ XLIV (1958), 1 ff., besonders S. 5.

⁸ Vgl. Handschin, *Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, *SchwJbMw* I (1924), 56 ff. und *Gregorianisch-Polyphones aus der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 15 129*, *KmJb* XXV (1930), 60 ff.

⁹ Vgl. *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften* Nr. 4, Paris 13 521 & 11 411 von L. Dittmer, *Institute of Mediaeval Music*, New York (1959).

¹⁰ Vgl. hierzu Fr. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, *AfMw* V (1923), 185 ff. und 273 ff., besonders S. 191 — Anm. 1, 273 mit Anm. 1 und 274.

¹¹ Vgl. Fr. Ludwig, *AfMw* V (1923), 276.

amouretes des bekannten Virelais von Adam de la Halle enthält (über Virelai s. u.)¹².

In der Handschrift Oxford, Bodleian Library Douce 139 ist neben einem typisch englischen zweistimmigen Satz, und einem wohl englischen einstimmigen Instrumentalstück die dreistimmige Motette *Au queer ay un maus / Ja ne mi repentirai / Jolietement my teent* überliefert, die in abweichenden Fassungen auch in den oben genannten festländischen Motettencodices *Mo* (7.260) und *Ba* (Nr. 53) enthalten ist. In der Fassung Douce 139 begeben viele parallele Terzen, so daß man mindestens diese Fassung als englisch bezeichnen muß (Handschin, *The Musical Times*, Juni 1932 und August 1933). Der c. f. im Tenor dieser Motette ist ein wohlbekanntes Rondeau. Die Gattung des Rondeau ist, wie die des Virelai, im „französischen“ Norden entstanden. Rondeaux wurden in der Normandie bei festlichen Gelegenheiten von jungen Männern und Mädchen gesungen.

Englischen Motetten in Oxford, New College Ms. 362 (*ONC*) und Bodleian Library Ms. E Mus. 7 (*EMus*) liegen französische Lieder als c. f. zugrunde, und in einem Falle trägt der Motetus französischen Text. Der c. f. *Mariounette douchie* in *ONC* fol. 89 und fol. 88' (hier mit lateinischem Text *Virgo mater* versehen) hat Virelai-Form, die in Nordfrankreich entwickelt wurde. (Man hat sogar keltischen Ursprung dieser Gattung vermutet¹³.) Sehr wichtig ist, daß das lateinisch textierte Lied in der Motette *ONC* fol. 88' als Mittelstimme fungiert, worauf wir noch zurückkommen werden. Bei *ONC* fol. 85' und London, British Museum Ms. Add. 24198 erscheint das dem Satz als c. f. zugrunde liegende anglonormannische Lied rondellusartig in beiden Unterstimmen. Vielleicht war aber die dadurch entstehende Sequenz- und damit auch Estampie-artige Reihung aa bb cc dd die ursprüngliche Form des Liedes, was ebenfalls auf dessen nordischen Ursprung weisen würde.

Die Motetten am Schluß von *EMus* weisen nach *NOH* III, S. 94 f. französische Züge auf, scheinen aber, falls sie französischen Ursprungs sind, sehr bald nach England gelangt zu sein (s. ebda.). Sie zeigen aber auch englische Züge (vgl. *Studien* I, S. 53 f.), obwohl eine von ihnen mit französischen Texten sogar in zwei festländischen Handschriften begegnet (vgl. *AMI* XXXIII, 1961, 53)¹⁴. Der Ursprungsort der beiden Handschriften ist unbekannt. Eine davon, die aus Nordfrankreich oder gar England stammen mag, befindet sich in Cambrai. Die andere, der Codex Ivrea, Kapitelbibliothek (*Iv*) scheint auch englische Sätze zu enthalten¹⁵. Französischnormannische Texte neben lateinischen oder gleichzeitig mit solchen in verschiedenen Stimmen begegnen auch sonst in insularen Musikhandschriften oder -fragmenten, ohne daß man an der englischen Herkunft der Musik zweifeln könnte,

¹² Vgl. Fr. Gennrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt 1957, und die dort zur Motette angegebene Literatur.

¹³ Vgl. zum folgenden immer *New Oxford History of Music*, Vol. III, *Ars Nova and the Renaissance 1300–1540*, edited by Dom A. Hughes and G. Abraham, London/New York/Toronto 1960 (Kurztitel: *NOH* III).

¹⁴ Auf den besonders engen Zusammenhang zwischen England und Frankreich auf dem Gebiet der Musik zu Beginn des 14. Jahrhunderts weist auch die Tatsache hin, daß zu dieser Zeit französische und englische, später aber nur noch englische Komponisten Sätze im sogenannten klanglich-freien Diskantsatz (vgl. die in Anm. 1 genannten Arbeiten) komponierten. Ein klanglich-freier Diskantsatz ist auch die *Ite missa est*-Motette der Messe von Tournay. Dieses Ms. enthält auch ein dreistimmiges *Kyrie* (im *Conductus*satz?). Die Komposition der Ordinariumsteile der Messe ist zu dieser Zeit für das Festland, nicht aber für England ein Novum.

¹⁵ Neben der erwähnten Motette, den motettischen Messensätzen Nr. 61 und 59, sowie dem konduktusartigen *Kyrie* Nr. 49 (vgl. *AfMw* XVII, 1960, 94 f. und H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, *AfMw* VII, 1925, 167 ff., besonders S. 190 und 203), mutet noch das *Gloria* mit Tropus *Spiritus et alme orphanorum* Nr. 63, fol. 50/51 hinsichtlich seiner Klangtechnik englisch an.

z. B. in den Codices London, British Museum Arundel 248 und Harleian 978 (*LoHa* — auch den bekannten Sommerkanon enthaltend), sowie Cambridge, Corpus Christi College Nr. 8 und St. John's College F. 1.

Hier müssen die mit den vorher gemachten Beobachtungen zusammenhängenden musikalischen Fragen erörtert werden. Wie bereits (S. 279) erwähnt wurde, bildet das mit dem lateinischen Text *Virgo mater* versehene französische Virelai *Mariounette douche* in der Motette *ONC* fol. 88' die Mittelstimme des Satzes (vgl. *Studien* I, S. 49). Virelai und Rondeau sind Gattungen der nordfranzösischen *Trouvères*, zu denen auch Adam de la Halle gehörte. Nun ist der Notierung nach auch in allen dreistimmigen Rondeaux von Adam de la Halle — faktisch nur in einem nicht, in dem die notierte Mittelstimme immer über der notierten Oberstimme liegt — die mittlere die wichtigste Stimme des Satzes (Trägerin der Refrainmelodie), ebenso in dem einzigen von Jehannot de L'Escurel erhaltenen, sowie in zwei anonymen dreistimmigen Rondeaux¹⁶. (Die Mittelstimmen dieser Rondeaux sind nämlich auch für sich in einstimmiger Fassung überliefert.) Die dreistimmigen Rondeaux sind, wie die früheren *Conductus*, in Partitur notiert und sind auch technisch diesen ähnlich. Die Stimmen, besonders die beiden unteren, kreuzen sich häufig. Terzen und Sexten, auch zusammen als Terz- Sextklänge, begegnen zahlreich, sogar an Anfängen und Schlüssen von Teilen, wenn auch nicht ganzer Sätze. In dem dreistimmigen Sätzchen von Jehannot de L'Escurel sind Stimmenkreuzungen und Terzen zwischen den beiden Unterstimmen so häufig, daß Bukofzer es als Beispiel eines *Gymel* (mit aufgesetztem *Triplum*)¹⁷ bezeichnet hat und deshalb englischen Einfluß anzunehmen geneigt war. Tatsächlich stimmt die Klangtechnik dieser dreistimmigen Rondeaux weitgehend mit der dreistimmiger englischer c. f.-Bearbeitungen, ja Motetten mit c. f. und *Conductus* (Sequenzen) mit *cantus prius factus* in der Mittelstimme überein (vgl. *Studien* I, S. 49, 63 ff., 72, 74 ff. und 97 ff.). C. f.-Bearbeitung, *Conductus* und Sequenz (mit *cantus prius factus* in der Mittelstimme) gehören musikhistorisch eng zusammen, da in ihnen immer alle Stimmen zugleich denselben Text vortragen, weshalb sie in Partitur notiert sind (vgl. *AMI* XXXIII, 1961, 49)¹⁸.

Ein später Ausläufer des *Conductus* ist das englische *Carol*, eine Refrainform wie das nordfranzösische Virelai und die italienische *Ballata* (und *Lauda*). Der Refrain

¹⁶ Vgl. die Faksimile-Ausgabe der dreistimmigen Rondeaux von Adam de la Halle, einschließlich eines Virelai und einer Ballade, des dreistimmigen und mehrerer einstimmiger Rondeaux von Jehannot de L'Escurel, sowie zweier anonymen Rondeaux im *Abriss der frankonischen Mensuralnotation*, Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Heft 1/2, hrsg. von Fr. Gennrich, Darmstadt (21956), Tafeln XIII ff.

¹⁷ Vgl. *Popular Polyphony in the Middle Ages*, MQ XXVI (1940), 31 ff., besonders S. 40, und zum *Gymel* mit aufgesetztem *Triplum* ebenfalls M. Bukofzer, *The Gymel, the earliest form of English Polyphony*, M&L XVI (1935), 77 ff., aber auch Apfel, *Studien* I, S. 76, Anm. 22 und 100, Anm. 25. Der *Gymel* beruht jedoch wohl auf nicht nur auführungs-, sondern auch satztechnischer Teilung einer chorisch besetzten Stimme in zwei Stimmen.

¹⁸ Ob die Sätze dieser Gattungen nur in Partitur notiert sind, weil alle Stimmen denselben Text vortragen oder weil sie auf der Orgel (einem Klavierinstrument) gespielt wurden, ist nicht klar. An eine Wiedergabe auf einem Klavierinstrument zu denken, ist nicht so abwegig, wie es zunächst scheint, begleiteten doch um 1600 die Organisten Vokalstücke aus der Partitur, und z. B. die *Tabulatura Nova* von S. Scheidt ist partiturnotiert (vgl. *Denkmäler Deutscher Tonkunst* I, Samuel Scheidts *Tabulatura Nova*, hrsg. von M. Seiffert, Leipzig 1892). Ebenso sind die Fantasien J. J. Frobergers (vgl. J. J. Frobergers *Werke für Orgel und Klavier*, hrsg. von G. Adler, I. Bd., Wien—Leipzig 1903, zweites Faksimile — die Fantasie für mehrstimmige Instrumente entstammt gattungsmäßig der Motette) nicht klavieristisch, sondern (je eine Stimme auf einem System) in Partitur notiert. (Die Organisten spielten aus selbst daraus verfertigten *Tabulaturen*.) Auf einem (vielleicht auf sechs oder mehr Linien erweiterten) Notensystem mehrere Stimmen zu notieren, wie es für Orgel und Klavier üblich wurde, bezeichnet Scheidt in einem Vorwort zur *Tabulatura Nova* „an die Organisten“ als „Engel- und Niederländische Manier“. Vgl. zu der ganzen Frage die so anregenden *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance* von A. Schering, Leipzig 1914 (Kurztitel: *Frührenaissance*), S. 91 ff.

heißt beim Carol „Burden“, auch „Chorus“ (der chorisch wiedergegebene Teil — später wechselten auch innerhalb von Vers und Burden Solo und Chor) oder „foote“ (der immer wiederkehrende Teil)¹⁹.

Eine Art c. f.-Bearbeitung aus dem Stegreif mit Mittelstimmen-c. f. (faktisch auch in der Oberstimme erklingend) ist auch der englische Faburden²⁰. So ist es zwar einmalig, aber nicht verwunderlich, daß dem Carol *Te deum* nach Angabe des betreffenden Manuskripts der Vers *Te eternum* gleichsam als zweiter, chorischer (?) Burden in Faburdenmanier folgen soll²¹.

Obwohl es hier nur auf den gattungsmäßigen Zusammenhang ankommt, soll doch eine mögliche Verbindungslinie gezogen werden: Ein Traktat der vom Precentor John Wyldé zusammengeschriebenen musiktheoretischen Handschrift London, British Museum Lansdowne 762 (fol. 58) trägt den Titel „*De cantu coronato, scilicet Faburdon*“ und beginnt „*Cantus coronatus cantus fractus dicitur*“²². Der Terminus „*Cantus coronatus*“ begegnet außer bei Johannes de Grocheo, dessen Erklärung uns hier nicht interessiert, noch bei Anonymus 2 (CS I, 312a — 13. Jahrhundert: „*cantinellis coronatis*“), der ihn mit der *Musica falsa* in Beziehung bringt. Diese Tatsache paßt teilweise gut zu Trowells Erklärung der Vorsilbe „Fa“ im Terminus Faburden, nämlich, daß der Burden, die Unterstimme des dreistimmigen Faburden, oft b statt h ergreifen muß, damit seine Quint zum darüberliegenden, häufigen f des c. f. rein ist. Tatsächlich weisen viele englische Sätze in der Unterstimme als Vorzeichnung ein b mehr auf, als in den Oberstimmen. Dieser unterquintige Charakter der englischen Musik dürfte zweifellos mit der Tendenz der Engländer zusammenhängen, den c. f. durch Diskantstimmen zu unterstützen. Jedoch überrascht auch Trowell die frühe Bemerkung des Anonymus 2. Darüber hinaus heißt es dort: „*Falsa musica dicitur esse quando locatur b molle vel h quadrum (!) in loco non usitato*“. An der schriftlichen Überlieferung der Rondeaux fällt jedenfalls ebenso, wie an der der verwandten Gattungen in England die genaue Schreibung der Akzidentien auf. Den Rondeaux steht ja der Anonymus 2 zeitlich nicht fern. Sollten Rondeau und Faburden nicht doch zusammen aus dem *Conductus* entstanden sein²³?

Bedeutung, gegenseitiges Verhältnis und Geschichte der beiden Bezeichnungen Faburden und Fauxbourdon sollten einmal unter diesen Gesichtspunkten untersucht werden. Bezüglich des Bestandteils „burden“ („Last“) mag hier nur darauf aufmerksam gemacht werden, daß seine Entwicklung nicht mit der von „bourdon“ (Baß) vermengt zu werden braucht. Im Refrain des Rondeau liegt ja die Hauptmelodie wie im Faburden als Mittelstimme wie eine „Last“ oben, jedenfalls nicht unten. Doch sei diese Frage hier nicht weiter verfolgt.

In der Mittelstimme befindet sich der c. f. auch in der im Roman de Fauvel (dessen Schreiber Gervays du Bus ein Normanne gewesen sein soll)²⁴ überlieferten Motette *Tribum quem / Merito haec patimur / Quoniam secta* von Philippe de Vitry

¹⁹ Vgl. N. L. Wallin, *Zur Deutung der Begriffe Faburden und Fauxbourdon*, Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953, hrsg. von W. Brennecke, W. Kahl, R. Steglich, Kassel und Basel (1954), S. 120 ff. — Leider hat Wallin immer noch nicht die versprochene ausführliche Darstellung seiner Ansichten vorgelegt.

²⁰ Vgl. Br. Trowell, *Faburden and Fauxbourdon*, Mus. Disc. XIII (1960), 43 ff. und Apfel, *Studien* I, S. 82 ff.

²¹ Vgl. *Musica Britannica*, A National Collection of Music, IV, *Mediaeval Carols* edited by John Stevens, London 1952, Nr. 95, S. 83 und darüber Trowell, Mus. Disc. XIII (1960), S. 58 f.

²² Zu der von Wallin a. a. O. hergestellten Wortverbindung *coronatus* — *corona* (*corolla*) — *chorus* (*chorea* — Reigen, Reigenlied, Prozession) = frz. *carola* (*carolle*, *danse* = *in modum coronae psallere*) = engl. *Carol*, und *cantus fractus* = *refrain* vgl. auch V. Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*, 1. Bd., Leipzig 1906, S. 109, Anm. 2 (Kurztitel: *Heimat*).

²³ Das Rondeau *Hareu li maus* von Adam de la Halle ist faktisch ein Faburden — vgl. Gennrich, *Abriß*, Tafel XIIIa unten.

²⁴ Auffallenderweise sind die Motettentripla im Inhaltsverzeichnis des Roman de Fauvel wie in England als „*Trebles*“ bezeichnet, was wiederum die Mitwirkung Englands an der Entstehung der *Ars Nova* um 1325 auf dem Festland bestätigt. Ob V. Lederer, *Heimat*, S. 315 f. doch recht hat, daß englisch „*Treble*“ nicht aus lateinisch „*Triplum*“, sondern „*Trebula*“, gall. „*Truble*“ = Fischerflöte entstanden ist?

(1291—1361), die zusammen mit einer anderen Fauvel-Motette wahrscheinlich desselben Komponisten sowie einer dritten, unbekanntem, im bekannten Robertsbridge-Codex London, British Museum Add. 28550 für Orgel oder Clavicembalum bearbeitet ist. Die beiden Motetten Philippe de Vitrys weisen auf Grund bestimmter Merkmale (Melodik, Klarheit im Zusammenwirken der Stimmen: Isoperiodik, Klänge mit Terzen und Sexten) sehr auf englische Vorbilder, mindestens aber auf enge Berührung zwischen englischer und französischer Musik zu Beginn der Ars Nova (vgl. AMI XXXIII, 1961, 54).

Mittelstimmen-c.-f. wie in der zuerst genannten Motette begegnet bis jetzt nur noch in wenigen, und zwar englischen Motetten (ONC fol. 86'/87 und 90'/91, sowie London, British Museum Ms. Sloane 1210 — *SI* — fol. 140'/41 und 142'/43 — vgl. *Studien* I, S. 49). Eine davon ist oben S. 280 beschrieben. Eine weitere ist mehr im Gegenbewegungsdiskant gehalten, aber schon in ihr, und in steigendem Maße in den drei anderen Motetten mit Mittelstimmen-c. f. bewegen sich die zum c. f. hinzugefügten Stimmen in parallelen Sexten²⁵. Bei der Philippe de Vitry zugeschriebenen Motette fallen an lebhaft bewegten Stellen eher Quintenparallelen der zum Mittelstimmen-c. f. hinzugefügten Außenstimmen auf, die jedoch in der Instrumentalbearbeitung oft geschickt umgestaltet werden. Wo die Motette nur ein- oder zweistimmig ist, ist die Bearbeitung unter Hinzuziehung von Terzen und Sexten zwei- oder dreistimmig. Abgesehen von einigen instrumental bedingten Besonderheiten entspricht die Notation der Oberstimme(n) in den instrumentalen Bearbeitungen der Motetten im Robertsbridge-Codex ebenso, wie die der soeben beschriebenen Motetten mit Mittelstimmen-c. f., von denen die in ONC neben satztechnisch (und damit ihrer Notierung nach) völlig anders gearteten stehen, weitgehend der von Petrus de Cruce entwickelten und im Roman de Fauvel schon ausgeprägten Art der Mensuralnotation. Darf man nun in der Tatsache, daß die Stücke im Robertsbridge-Codex für Orgel oder ein anderes vielstimmiges Instrument bestimmt sind, einen Hinweis darauf sehen, daß die Melismatik der Ars Nova instrumental bedingt ist?

Daß im Bereich der Kunstmusik um 1300 fast nur noch in den sogenannten englischen Organa Melismatik begegnet, wurde AfMw XVII (1960), S. 99 festgestellt, allerdings ohne daß über die Aufführungsweise dieser Stücke (Verwendung von Instrumenten?) etwas ausgemacht worden wäre.

Auf eine hervorragende Bedeutung der Instrumente in der englischen Motette bereits der Ars antiqua weisen textlose (melismatische) Teile in Rondellis und Stimmtauschmotetten und überhaupt die Komposition textloser Stimmen

²⁵ Im Zusammenhang mit den oben beschriebenen Motetten eine Bemerkung über die Fauxbourdonfrage bei Guilielmus Monachus: Im Beispiel Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi*, Tomus III, Paris 1864 (Neudruck Graz 1908), S. 295 b erklingt der c. f. eine Quint nach oben transponiert als Mittelstimme (Contratenor) in lauter Brevem (nur die erste Note wird auf eine Longa verdoppelt), sofern man sich nicht für den ebenfalls dem Beispiel beigegebenen Contratenor bassus entscheidet, der den hohen Contratenor ausschließt (es sei denn, man modifiziert diesen entsprechend — vgl. AfMw XVIII, 1961, S. 42). Dies ist der englische Faburden. Im Beispiel CS III, 293 aber folgt die Mittelstimme der den c. f. kolorierenden Oberstimme durchweg in Unterquarten. Beide Stimmen tragen somit den c. f. koloriert vor, der gar nicht mehr rein erklingt (vgl. M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936, Beispiel 14). Dies ist der kontinentale Fauxbourdon. Motettisch aber gar in Gruppen langer Noten zerlegt erscheint der Tenor-c. f. als Mittelstimme in dem eine Abart des Fauxbourdon/Faburden darstellenden Beispiel CS III, 298 b, in dem sich die Außenstimmen fast nur in parallelen Dezimen bewegen. Man denkt unwillkürlich an instrumentalen Einschlag (Orgel). Sexten und Dezimen um langgehaltene Töne anderer Stimmen (Tenores) begegnen dann besonders bei Obrecht, wodurch dessen Satz wesentlich glatter wirkt als der in dieser Hinsicht noch geradezu gotisch anmutende Satz Ockeghems.

wie *Quadruplex*, *Quartus Cantus*, *Primus* und *Secundus Tenor*, besonders in vierstimmigen Motetten. Auch daß in vielen Sätzen eine Stimme mit einer alleinstehenden Note und Pausen beginnt, mutet instrumental an. Vielleicht handelt es sich aber hierbei nur darum, den eigentlich sukzessiven Eintritt der Stimmen zu verschleiern und zuerst den Klang, bzw. den ganzen Klangraum anzudeuten. In diesem Falle deutet die Erscheinung auf die vorwiegend klangliche Auffassung der Musik in England. Im Zusammenhang mit vorstehender Aufzählung instrumentaler Elemente in der englischen Musik des Mittelalters sei auch auf das frühe Vorkommen des „Auftaktes“ darin aufmerksam gemacht (s. Dittmer, *The Worcester Fragments* Nr. 11 — öfter, 26, 34, 37 — öfter). Der Auftakt begegnet auch später recht oft (s. *Studien* II, Nr. 49/S. 110 ff., Nr. 51/S. 116 ff., Nr. 54/S. 123 ff.²⁶ usw.). Er setzt ein starkes Gefühl für den „Takt“ voraus, wie es in England tatsächlich schon im Mittelalter entwickelt gewesen zu sein scheint. Ein Zeichen hierfür wiederum ist die häufige Verwendung des *Punctum divisionis* in England, namentlich im 14. Jahrhundert, auch wo es gar nicht erforderlich gewesen wäre. Es spielt an den betreffenden Stellen gewissermaßen die Rolle des späteren Taktstrichs²⁷. Überhaupt begegnen in englischen Sätzen auffallende rhythmische Wendungen²⁸. Auf instrumentalen Untergrund der englischen Musik mag auch die höchst ungenaue Textlegung in den Handschriften besonders zu Beginn des 15. Jahrhunderts deuten.

Im Zusammenhang mit der Instrumental-Frage sei hier auch auf das zweistimmige Sätzchen *Gemma nitens* aus der Handschrift Cambridge, Gonville & Caius College 512, fol. 265 mit Fanfarenmelodik aufmerksam gemacht. Handschin, der es in „*Der Toncharakter*“, Zürich (1948), S. 257 f. veröffentlicht hat, wirft daselbst die Frage auf: „Ob dies das älteste Exemplar jener *mandinal* ‚Tuba‘ benannten, fanfarenähnlichen Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts ist und die Gattung also aus England stammt? Ich möchte gern daran erinnern, daß der Chronist des Konzils von Konstanz, Ulrich von Richental, als bemerkenswert hervorhebt, beim Einzug der Engländer in Konstanz hätten deren ‚Posauner‘ (vielleicht auch Zinkenisten!) ‚übereinander mit drei Stimmen‘ posaut, wie ‚man sonst gewöhnlich singt‘.“ Lederer hält die Dreiklangsmelodik, die seiner Ansicht nach besonders (allein?) für englische Kompositionen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts typisch ist, für instrumentalen Ursprungs und weist besonders auf Naturhörner und -trompeten (*Heimat* S. 278 ff.), sowie auf die von Handschin erwähnte Gattung der Tubakompositionen hin. Allerdings bemerkt er auch, daß schon gregorianische Melodien (besonders die auf f — aber ebenso, wie die gerade erwähnte zweistimmige englische Komposition, stehen die meisten mehrstimmigen englischen Sätze in dieser Tonart) Dreiklangsmelodik aufweisen. Ferner ist zu bemerken, daß Dreiklangsmelodik auch bei Bewegung einer Stimme in Konsonanzen zu einem liegenbleibenden Ton einer anderen Stimme entsteht. Aber auch viele Kompositionen französischer, burgundischer und niederländischer Herkunft weisen besonders in ihren Contratenores Dreiklangsmelodik auf.

²⁶ Die zu S. 124 unter 1 vermerkte Brevis-Pause im Manuskript ist richtig, so daß das folgende um eine Brevis nach hinten zu verschieben ist, bis zu den beiden in der nächsten Zeile der Übertragung punktierten Brevis, die aber dann zweizeitig sein müssen.

²⁷ Auf das Factum wies bereits J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460*, Teil I, Leipzig 1904, S. 364 f. hin. Vorstehende Deutung findet sich bei Lederer, *Heimat* S. 234, Anm. 2 und S. 311.

²⁸ Vgl. Ch. Hamm, *A Group of Anonymous English Pieces in Trent 87*, M&L XLI (1960), 211 ff. Der von Hamm S. 212 aufgezeigte Rhythmus begegnet auch in London, British Museum Ms. Arundel 14 im *Kyrie* Nr. 3 und in gewisser Weise auch im *Kyrie* Nr. 5 (vgl. *Studien* II, S. 100 und 102).

melodisch auf. Allerdings begann ja der englische Einfluß auf die Musik des Kontinents nicht erst Anfang des 15. Jahrhunderts, sondern gegen 1300 (vgl. AfMw XVII, 1960, 81 ff.).

Fauvel-Notation, bzw. entsprechende Melismatik weisen auch die zweite Hälfte des *Gloria*, der Kyrietropus, der Conductus *Virgo salvavit hominem*, sowie der Beginn der Hymne *O lux beata trinitas* in *SI* fol. 138'–140 auf. Diese Sätze sind sehr interessant: Die Hymne hat den c. f. in der Mittelstimme. Sie und die anderen, frei komponierten Sätze stehen klanglich dem Faburden nahe, wobei allerdings stellenweise an Stelle des Terz-Sextklangs Quint-Dezimklänge treten. Bei dem zweistimmig notierten, aber leicht dreistimmig auszuführenden *Virgo salvavit hominem* ist die Anlage bemerkenswert: a a1 b c c1. Am Schluß von a und c bilden die Stimmen eine Art ouvert-Schluß, bei a1 und c1 schließen sie wirklich („clos“ – Sext-Oktavfolgen – vgl. *Studien* I, S. 73 f.).

Es berührt eigenartig, doch geistliche Musik wie Spielmannsmusik angelegt zu sehen^{28a}. Weitere, an Lied, Rondeau und Sequenz (Estampie) erinnernde „Formen“ begegnen in England im Bereich der „vokalen Kunstmusik“ namentlich im 14. Jahrhundert (vgl. *Studien* I, S. 74 und 79).

Die Engländer haben nun nach Handschin geradezu das Verdienst, die Estampie²⁹, das instrumentale Gegenstück der Sequenz (ausgeprägte Form a + x1, a + x2, b + x1, b + x2 – die Indices zeigen verschiedene Schlüsse des „Refrains“ x an)^{29a}, polyphonisiert zu haben. Dies zeigen die allerdings im Ms. jeweils unbezeichneten, und mehr als Duktien im Sinne einer Nebenart der Estampie anzusprechenden zweistimmigen Stücke in *LoHa*, und das an einer Stelle drei-, sonst einstimmige Stück im Ms. Oxford, Bodleian Library Douce 139³⁰. Ausgesprochene Vortragsstücke mit Estampie-Bau in vollendeter Form gehen im Robertsbridge-Codex den oben genannten Motetten-Bearbeitungen voraus.

Instrumental, oder wenigstens von instrumentalen Vorstellungen mitgeprägt, wirken auch die tropierten *Gloria* im Fragment Oxford, Bodleian Library, Bodley 384, fol. I/II (vgl. *Studien* I, S. 80 und II, S. 90 ff.). Beim ersten Satz sind die beiden Außenstimmen ganz, und zu Beginn des dritten ist die Oberstimme auf sechs Linien notiert. Besonders die Oberstimme des ersten Satzes ist weiträumig angelegt und lebhaft koloriert.

Ein frühes englisches Orgelstück, wohl aus der Zeit um 1400 oder aus dem 14. Jahrhundert, ist das zweistimmige anonyme *Felix namque* aus dem musikalischen Teil der Handschrift Oxford, Bodleian Library Douce 381, fol. 23³¹.

^{28a} Gerade im Bereich der Spielmannsmusik waren die Beziehungen zwischen England und dem Kontinent besonders stark. Vgl. W. Salmen, *Die Beteiligung Englands am internationalen Musikantenverkehr*, Mf. XI (1958), S. 31 ff.

²⁹ Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Kurztitel: MGG), hrsg. von Fr. Blume, Bd. 3, Kassel und Basel 1954, Sp. 1549 ff., besonders Sp. 1559.

^{29a} Denselben Aufbau weist auch der Lai auf. Das Wort Lai ist keltischen Ursprungs (über die Kelten s. u.). Sequenz (Estampie, Ductia) und Lai haben wahrscheinlich eine gemeinsame vorliterarische Wurzel. Auf die Sequenz haben die Kelten offenbar ebenfalls eingewirkt. Vgl. zu der ganzen Frage U. Aarburg, Artikel *Lai*, *Leich*, MGG VIII, Sp. 81 ff.

³⁰ Zum inneren Zusammenhang zwischen einstimmigem (aber auch mehrstimmigem), meist religiösem englischem Lied des 13., 14. und 15. Jahrhunderts mit der Sequenz (Estampie) und andererseits dem Virelai, d. h. der Trouvère-Tradition vgl. Bukofzer, *NOH* III, S. 109 ff. und 126 ff.

³¹ Ebenso wie die im folgenden zu nennenden mehrstimmigen Instrumentalstücke veröffentlicht in *Early English Harmony from the 10th to the 15th Century*, Vol. I – Facsimiles edited by H. E. Wooldridge, London 1897 und Vol. II – Transcriptions and Notes edited by H. V. (Dom Anselm) Hughes, London 1913.

³¹ Vgl. Th. Dart, *A new Source of early English Organ Music*, M&L XXXV (1954), 201 ff., mit Übertragung (S. 205).

Auf Grund der nicht gerade seltenen englischen Orgelstücke des 16. Jahrhunderts über Faburden-Tenores in England darf man vielleicht auf einen inneren Zusammenhang zwischen Faburden und Orgelmusik schließen (s. Anm. 25).

Die Tenores von drei der sechs textlosen, also wohl instrumentalen Stücke in den Trienter Codices, die Ch. Hamm in dem in Anm. 28 genannten Artikel als wahrscheinlich englisch bezeichnet hat, konnte Bukofzer (MQ XLIV, 1958, S. 15 f.) schon vorher als *Basses danses* identifizieren³². Die beiden wichtigsten Basse danse-Handschriften befinden sich in Brüssel (aus dem Besitz der Margarete von York) und Namur im festländischen Norden. Der Tenor des einen der erwähnten sechs Stücke, Trient, Castello del Buon Consiglio (*Tr*), Ms. 87, fol. 198'/199, Them. Kat. Nr. 160, ist das holländische Lied *T'Andernaken*. Der Komponist des Satzes „Tyling“ dürfte ein Holländer gewesen sein. Der Tenor von *Tr* 87, fol. 117'/118, Them. Kat. Nr. 90 ist auch in Oxford, Bodleian Library Ms. Digby 167, fol. 31' überliefert, trägt dort aber einen französischen Textanfang. Vor diesem Basse danse-Tenor ist ein als „Quene note“ bezeichneter Tenor, und weiter unten der ebenso bezeichnete, zum genannten Tenor gehörige Discantus notiert. Der Stil dieses zusammen zweistimmigen Sätzchens kennzeichnet es nach Bukofzer (s. o.) als sehr frühes Beispiel der mehrstimmigen Basse danse. Vor dem Quene note-Discantus steht jedoch der Tenor (Burden) des Hymnus *Aeterna rex altissime*, so daß im genannten Fragment Faburden und Basse danse unmittelbar nebeneinander vertreten sind. Die Tenores könnten ihrer Notierung nach für einen des Notenlesens ungeübten Spieler oder Sänger (Spielmann) kopiert worden sein (vgl. Trowell, Mus. Disc. XIII, 1959, S. 61 f.). Bemerkenswert ist noch, daß die Oberstimme der Stücke in den Trienter Codices als *Trebulus* bezeichnet ist (s. Anm. 24). Es ergibt sich also auch hier wieder im instrumentalen Bereich ein enger Zusammenhang zwischen dem nordwestlichen Festland und den britischen Inseln.

Elemente der vorher besprochenen Bearbeitung von Motetten für ein mehrstimmiges Instrument waren Kolorierung und Klangverstärkungen. Offenbar hatte das Instrument, für das die Motetten bearbeitet wurden, einen dünnen, nicht lange dauernden Ton. (Demnach würde es sich eher um Clavicembalo handeln, als um Orgel, doch kann hier auf das Instrumententechnische nicht eingegangen werden.) Klangverstärkungen begegnen nun auch im Old-Hall-Manuskript und in *LoF*. Bei *LoF* kann es sich vielleicht auch nur um die Kennzeichnung dessen handeln, daß entlegene Schlußtöne bestimmter Stimmen auch von anderen übernommen werden können. Wirkliche Klangverstärkungen kommen später auch bei Dufay und anderen festländischen Musikern vor. Es scheint jedoch, als sei die Praxis der Klangverstärkung von England auf das Festland gekommen.

Nun hatte der Klang in der englischen Musik schon zu recht früher Zeit eine ungleich größere Bedeutung als in der französischen Musik, wie die Neigung zur Viestimmigkeit in England zeigt (vgl. die in Anm. 1 angeführten Untersuchungen). So begegnen hier schon um 1300 nicht wenige wirklich vierstimmige Sätze, bei denen sich die Stimmen nicht nur in Einklang, Quint und Oktav treffen, sondern auch häufig die Terz, ja vor allem die Dezim und die Duodezim als Konsonanzen ver-

³² Vgl. zum folgenden die genannten Arbeiten von Bukofzer und Hamm, und zur Studie von Hamm den Brief Br. Trowells an den Herausgeber von *M&L*, *M&L* XLII (1961), 96 f.

wenden. Als besonders typisch für England darf man den Quint-Oktav-Dezimaklang ansehen, den offenbar schon der bekannte Anonymus 4 beschreibt (vgl. AfMw XVII, 1960, S. 86, Anm. 1), und der auch bei der Umarbeitung dreistimmiger Faburdens zu vierstimmigen entsteht (vgl. AfMw XVIII, 1961, 42). Nicht wenige Sätze im Old-Hall-Manuskript sind entweder ganz (Nr. 24, 25, 68 und 71) oder wenigstens am Schluß (solche mit Gruppenkontrast: Nr. 18, 33, 73 und 78) fünfstimmig. Es scheint nun, als fuße die englische Neigung zur Vielstimmigkeit, zumal zur freien, mehr akkordlichen, auch auf der Verwendung vielstimmiger Saiteninstrumente in England.

Auf solche Instrumente (Laute?) weist bereits die Motette Nr. 67 im Worcester-Corpus, aber auch Nr. 53 (vgl. *Studien* I, S. 52 f.), obwohl jeweils die beiden Oberstimmen textiert sind³³.

In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß Guillaume de Machaut zweimal ein „*eschiquier d'Angleterre*“ erwähnt³⁴. 1360 gab Eduard III. von England seinem Gefangenen König Johann von Frankreich ein solches „*eschiquier*“. Ein zu „*eschiquier*“ gehörendes Wort ist offenbar „*diekker*“, das 1392/93 in England belegt ist. Anscheinend handelt es sich um eine Art Klavierinstrument, dessen genaue Beschaffenheit noch nicht ermittelt ist (vgl. zum vorstehenden NOH III, 483 f.)³⁵.

V. Lederer hält die Harfe für das entscheidende Instrument. Sie wurde im Mittelalter vor allem noch vom keltischen Teil der britischen Bevölkerung in Irland, Wales und Schottland gespielt. Die keltischen Barden zeichneten aber ihre Musik ebensowenig wie ihre Dichtung auf. Erst aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts liegt uns tabulaturartig aufgezeichnete walisische Harfenmusik vor, hg. in Faksimile unter dem Titel *Musica*, British Museum Add. 14 909, Cardiff 1936. Handschin erwähnt diese Tabulatur in seinem bereits erwähnten Artikel „*Estampie*“ in MG als Kuriosität. Er schreibt daselbst: „*Es sind Vortragsstücke von dürftigstem Inhalt, aber präntensioser Form aus zahlreichen, teilweise wiederholten Teilen, mit ausgesprochener Neigung zum musikalischen Reim, bestehend.*“ Das Ms. enthält instrumentale Begleitstücke zu jetzt verlorenen oder hinzuimprovisierten Gedichten und Musik für Harfe allein, die die älteste in Europa überlieferte ist. Harmonisch empfundene Akkorde begleiten ausdrucksvolle Melodien. Diese Melodien entsprechen so sehr dem klanglichen Aufbau, daß man die beiden Elemente oft kaum trennen kann. Melodische Sequenzen sind häufig. Dur herrscht vor. Man kann geradezu von einem harmonischen Klangsystem, von einer akkordlichen Kunst sprechen. (Die Abfolge der Akkorde war für die strengeren Stücke in den sogenannten 24 „*measures*“ geregelt.) Meistens folgt dem ersten Abschnitt eine Reihe von Variationen³⁶.

Da aber hier nur auf gewisse Zusammenhänge aufmerksam gemacht werden kann, sei statt weiterer Ausführungen auf den Artikel *Secular Homophonic Music in*

³³ L. A. Dittmer, *The Worcester Fragments, A Catalogue Raisonné and Transcription*, American Institute of Musicology 1957.

³⁴ Diese Tatsache weist meiner Meinung nach ebenfalls auf den engen Zusammenhang zwischen englischer und französischer Musik zur Zeit der Ars Nova im 14. Jahrhundert hin.

³⁵ Hier sei noch auf W. H. Grattan Flood, *The Eschequier Virginal: An English Invention?*, M&L VI (1925), 151 ff. hingewiesen.

³⁶ Vgl. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, fifth Edition edited by E. Blom, London 1954 (Kurztitel: *Grove's Dictionary*), Vol. IX, unter *Wales, Musical History of*, p. 135 b f. und Vol. III, unter *Folk Music, Welsh*, p. 398 b ff. mit Notenbeispielen.

Wales in the Middle Ages, M&L XXIII (1942), 135 ff. von P. Crossley-Holland (auch der Verfasser der in Anm. 36 genannten Artikel in Grove's Dictionary), mit Notenbeispielen hingewiesen. Mit den Übertragungen von H. Dolmetsch, *Translations from the Penllyn Manuskript of Ancient Harp Music*, The Consort, June 1934, ist P. Crossley-Holland nicht ganz einverstanden. Ein Urteil hierüber könnte erst nach Einarbeitung in dieses sehr spezielle Gebiet gefällt werden. In jedem Falle dürfte es sich bei dieser Harfenmusik um eine Art begleitete Monodie (auf Akkordinstrument akkordlich begleitete vokale oder instrumentale Melodie) handeln³⁷. Von der keltischen Harfenmusik in Wales, Irland und Schottland her gesehen erscheint es nicht als Zufall, daß das Sololied zur Laute Ende des 16. Jahrhunderts besonders in England gepflegt wurde. Der Hauptmeister dieser Gattung in England, John Dowland, war vielleicht ein Ire³⁸.

Welche Rolle die walisisch-keltische Harfenmusik bei der Entstehung der Virginalmusik in England spielte, bedürfte noch besonderer Untersuchungen, vor allem auch instrumententechnischer Art. Für einen inneren Zusammenhang spricht vielleicht die Freistimmigkeit der englischen Virginalmusik und deren Tendenz zu möglichst vollen Klängen, während die frühe englische Orgelmusik anscheinend mehr polyphon („stimmig“) gedacht war und deshalb seltener frei auftretende Klangverstärkungen aufweist. Die Bezeichnung „Virginal“ aber wurde jedenfalls in England bis etwa 1650 für den eigentlichen Terminus „Harpischord“ sowohl, als auch für das kleinere Instrument, das man heute als „Virginal“ bezeichnet, verwendet. Sollte aber der Bestandteil „Harp“ der strengen Bezeichnung für das Clavicembalo ein Zufall sein? Hinweise auf die Bedeutung des Clavicembalo schon im 14. Jahrhundert in England haben wir bereits gebracht (s. o. S. 286). Es ist auch nicht denkbar, daß die um 1600 so bedeutende englische Virginalmusik fast keine Tradition gehabt haben sollte. Allerdings ist hier zu bemerken, daß diese englische Virginalmusik wahrscheinlich in gleichem Maße mehr nur zufällig überlieferte volkstümliche Instrumentalmusik, wie auch volks- oder altertümliche (Faburden) oder sehr „künstliche“ (Kanon: „two in one“, usw.) Vokalmusik (wenn vielleicht auch nicht ganz rein vokal) voraussetzt. Darauf, daß es sich bei der englischen Virginalmusik selbst, z. B. im Unterschied zur deutschen Orgelmusik und Lautenmusik, um eine ausgesprochene „Kunstmusik“ handelt, zeigt die Tatsache, daß sie nicht wie diese, und auch die oben berührte walisische Harfenmusik, in Tabulatur, sondern wie die italienische und spanische Musik für vielstimmige Instrumente mit regulären Noten auf Liniensystemen aufgezeichnet ist.

Doch zurück zur Frage „Wales“. Hier sei nur noch darauf aufmerksam gemacht, daß Worcester, die Hauptstadt der Musik auf den britischen Inseln um 1300, am

³⁷ Wie weit Harfe und Harfenmusik bei den Kelten auf den Britischen Inseln im Mittelalter historisch auf griechische Lyren- und Kitharamusik zurückzuführen sind, bedürfte noch besonderer Untersuchungen. Zu berücksichtigen wäre hierbei vor allem die Frage des Vortrages des griechischen Epos und des nordischen Epos unter Begleitung von vielstimmig spielbaren Instrumenten. Vielleicht ist die begleitete Monodie eine ebensolche ursprüngliche Musikart wie die primär klangliche auf Instrumenten feststehender Töne im Fernen Osten, und die primär melodische unter Verwendung von in der Tongebung veränderlichen Instrumenten einschließlich der menschlichen Singstimme im Mittleren Osten. Vgl. R. von Ficker, *Primäre Klangformen*, JBP XXXVI (1929), 21 ff.

³⁸ Eine entscheidende Rolle dürften die Akkordinstrumente auch bei der Entstehung der Neuen Musik gegen 1600 gespielt haben. Man denke auch an die von W. Osthoff aufgezeigte Entwicklung des Passacaglienostinato aus stereotypen Klangfolgen in der Gitarrenmusik. Vgl. *Atti del Congresso Internazionale di Musiche Popolari Mediterranee e del Convegno dei Bibliotecari Musicali* (1954), Palermo (1959), 275 ff.

Severn, dem Hauptstrom von Wales liegt. Neuerdings wurden auch in Gwysaney und Shrewsbury, Städte in und nahe Wales, Musikfragmente gefunden³⁹.

Darauf, daß die Kelten in Irland, Wales und Schottland hervorragende Musiker waren, läßt auch der frühe hohe Stand der lateinischen Dichtung besonders in Irland schließen. Unter irischem Einfluß dürfte der zweisilbige Reim (auch für den Lai und als weiblicher Schluß mit Tonwiederholung für die Estampie typisch) in der mittelalterlichen lateinischen Dichtung entstanden sein (vgl. Anm. 29 a).

Das spanische Gegenstück zum Worcester-Corpus ist der Codex Las Huelgas, in dem dieselben musikalischen Gattungen im Vordergrund stehen, wie im Worcester-Corpus. Das Kloster Las Huelgas liegt in der Nähe von Burgos, der Hauptstadt der gleichnamigen Provinz im Nordosten Spaniens, wo die Keltiberer (eine Mischung zwischen einheimischer Urbevölkerung und zugewanderten Kelten) ihren Sitz hatten und sich lange allen Eroberungsversuchen widersetzen, so daß hier das keltische Element ebenfalls stark blieb, wie in Wales, Irland und Schottland auf den britischen Inseln.

Vielleicht ist es auch kein Zufall, daß besonders in Süddeutschland, teilweise der ursprüngliche Sitz der Kelten (Oberrhein — in die weiter östlich liegenden Teile gelangten die Kelten bald), noch im 13. Jahrhundert eine sehr konservative Mehrstimmigkeit gepflegt und überliefert wurde. Man vergleiche hierzu die von A. Geering, *Die Organa und Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebiets vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bern (1952), S. XVI wiedergegebene Karte der Verbreitung dieser schlichten, klösterlichen Mehrstimmigkeit⁴⁰.

Zusammenfassend ist zu bemerken: War in den in Anm. 1 genannten Untersuchungen die musikalische Eigenständigkeit Englands und die Mitwirkung der Engländer bei der Entstehung der beiden *Artes novae* auf dem Festland um 1325 (AfMw XVII, 1960, 81 ff.) und 1450 (AfMw XVIII, 1961, 34 ff.) nachgewiesen worden, so zeigt sich vorstehend vor allem um 1300 eine enge Verbindung zwischen England und dem nordwestlichen Teil, ja dem ganzen englisch besetzten Teil Frankreichs auf dem Gebiet der Musik. Der Begriff „England“ wird dadurch gewissermaßen zu dem des „europäischen Nordwestens“ erweitert. Hauptmerkmal der englischen Musik war die Neigung zur Vielstimmigkeit, die ein besonders enges Verhältnis zum Klang voraussetzt (klarer konsonantischer Aufbau der Klänge über Fundamenttönen, Weiträumigkeit, klare Trennung der Stimmräume unter Ausnutzung des gesamten zur Verfügung stehenden Tonraums, keine zu großen Bewegungsunterschiede der Stimmen). „Klanglich“ muten auch die Rondeaux Adam de la Halles und das eine Rondeau Jehannot de l'Escurels, sowie die vierstimmige Motette der französischen *Ars Nova* von 1325 an. Ansonsten komponierten näm-

³⁹ Nach R. von Ficker, *Agwillare, A Piece of Late Gothic Minstrelsy*, MQ XXII (1936), 131 ff. (besonders S. 136) stammt das Spielmannsstück *Agwillare* (Tr 88, fol. 209^v/10 — Them. Kat. Nr. 348), das auch walisische Textteile enthält, wohl aus Wales.

⁴⁰ „Ähnlich abweichend [wie die ‚englische Mensuralnotation‘] von der normalen Schreibung ist die katalanische Mensuralnotation des 14./15. Jahrhunderts“ bemerkt Fr. Ludwig AfMw V (1923), 274 — Anm. 1. Katalonien liegt zwar auf der Pyrenäenhalbinsel weiter nordöstlich als das Gebiet der Keltiberer und hat eine bis in die Neuzeit reichende, somit wechsellvollere, eigene Geschichte, während die Geschichte der keltiberischen Gebiete bald in die Gesamtspaniens einmündete. Trotzdem ist die erwähnte Tatsache interessant. Die daselbst von Fr. Ludwig ferner erwähnte „weitere Anomalie, 3 offenbar als gleiche *semibreves* zu singende Teile des *tempus perfectum* als *semibrevis* und 2 *minimae* zu schreiben, wozu wiederum die *imperfecte* aussehende Schreibung des 3. Modus in einigen deutschen Handschriften eine Analogie bildet“, ist bezeichnenderweise dahingehend zu ergänzen, daß die binäre Auffassung des 3. Modus (die quasi „volkstümliche“) auch in England begegnet.

lich die Franzosen meistens zunächst zweistimmig und fügten den zweistimmigen Sätzen nachträglich eine dritte oder sogar noch eine vierte Stimme hinzu. Diese Tendenz aber, eigentlich zweistimmige Sätze zu drei- und vierstimmigen zu erweitern, kann man wiederum gewissermaßen als nordisch bezeichnen. Die Italiener komponierten ja zunächst überhaupt (in einer Art mittelmeerischer Heterophonie, vgl. K. v. Fischer, *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, MQ XLVII, 1961, 41 ff.) nur zweistimmig, gingen dann aber gleichfalls mit wachsendem „nordischem“ Einfluß gegen Ende des Trecento zur Drei- und Vierstimmigkeit über.

Die klangliche nordische Vielstimmigkeit scheint stark mit dem Instrumentalen verknüpft gewesen zu sein. An dieser Stelle muß noch einmal auf den grundlegenden Aufsatz „Primäre Klangformen“ von R. v. Ficker aufmerksam gemacht werden (s. Anm. 37).

Auf den Klangsinn der nordischen Völker weist auch ihre Vorliebe für das „Musizieren“ mit Glocken (Glockenspiel) hin: *Change-ringing* besonders in England (heute noch), Spiel auf dem Carillon, einer Reihe chromatisch gestimmter Glocken, besonders in Belgien und den Niederlanden (vgl. die betreffenden Artikel in Grove's Dictionary). In diesem Zusammenhang sei noch auf die von L. A. Dittmer veröffentlichte⁴¹ vierstimmige „Motette“ *Campanis cum cymbalis/Onoremus dominam/Campanis/Onoremus*, Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c 60, fol. 85' aufmerksam gemacht, bei der die Unterstimmen wie Glocken klingen⁴².

Von den nordischen Völkerstämmen dürften die Normannen, auf den britischen Inseln aber noch mehr die Kelten in Wales, Irland und Schottland musikalisch führend gewesen sein. Normannen eroberten auch Gebiete auf dem nordwestlichen Festland, wohin vor den auf den Britischen Inseln sich ausbreitenden Angelsachsen viele Kelten flüchteten. Vielleicht beruht auf dem Zusammentreffen dieser Völkerschaften die hohe Kunst der nordfranzösischen Trouvères, die mindestens für die Entstehung der ersten Ars Nova um 1325 mit entscheidend war⁴³. So scheint es, als hätte Lederer nicht nur im letzten Teil des nachfolgend zitierten Abschnitts aus seinem Buch *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst* (s. Anm. 22), der bereits durch die in Anm. 1 genannten Untersuchungen als erwiesen gelten kann, sondern auch im ersten recht: „Wales, so behaupte ich, ist die Heimat der Polyphonie, in der Kunst der keltischen Barden liegt die Wurzel derselben. Seit der Eroberung von Wales durch England (1282), zum Teil schon in den vorhergehenden Jahrhunderten hat die ehemals keltische Nationalkunst der geregelten Mehrstimmigkeit sich zuerst in England und Englisch-Frankreich, dann auch in dem übrigen Frankreich, Italien und Deutschland verbreitet . . . und fand in John of Dunstable einen Meister, . . . der mit einer scheinbar neuen, im Grunde aber nur mit der unverfälscht alten, reinen und schönen Kunst eine allmächtig werdende Reformation der Musik Europas vollbracht und damit den Grundstein zu unserer Tonkunst legte.“

⁴¹ Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente, Mf X (1957), 29 ff., Edition S. 36.

⁴² Man denke hier auch an den Sommerkanon und „The Bells“ von William Byrd.

⁴³ Normannische (in der Normandie geübte: Rouen) und englische Liturgie, und der entsprechende Choral-
dialekt waren einander bekanntlich sehr ähnlich (s. Anm. 5a).

Ein unbeachtetes Chorbuch von 1544 in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien

VON WINFRIED KIRSCH, FULDA

Unter der Signatur Ms. Suppl. Mus. 15 500 befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien eine Magnificat- und Motetten-Handschrift aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die weder bei Mantuani¹ angeführt ist, noch in anderer entsprechender Fachliteratur bisher Beachtung fand. Sie wurde vor einigen Jahrzehnten von der Bibliothek angekauft; mehr ist über ihre Herkunft — nach freundlicher Mitteilung des Bibliotheksvorstandes — nicht bekannt.

Der Einband (52 x 33 cm) des Chorbuches besteht aus einem 1 cm starken Deckel (originaler Ledereinband), dessen Vorder- und Rückseite mit heute nur noch undeutlich zu erkennenden gepreßten Verzierungen versehen sind. An den vier Ecken und in der Mitte sind Metallbeschläge mit 1 cm hohen Metallbuckeln erhalten. Am Rücken sind sieben Bünde angebracht. Von den zwei Schließen ist eine defekt. Vorsatzblätter fehlen. Die Blattgröße des Papier-Codex beträgt 47 x 32,5 cm. Das Wasserzeichen (kaiserliches Wappen: Doppeladler mit Krone) sagt nichts Näheres über die Herkunft der Handschrift aus². Innen sind die beiden Deckel mit Pergamentblättern ausgeschlagen, die aus einer älteren Choralhandschrift (Quadratnotation) stammen. Vorn erkennt man Teile aus der Messe zum Fest des hl. Johannes, Apostel und Evangelist (27. Dezember): „... [ve]rum est testimonium eius“ (Schluß des Versus Alleluaticus). „*Justus ut palma florebit*“ (Offertorium). „*Exiit sermo*“ (Graduale). Das hintere Blatt enthält den Introitus „[*Gaudeamus omnes*] in Domino diem festum“ mit Psalm-Vers „*Exultate iusti*“ und das Graduale „*Ecce sacerdos magnus ... placuit deo*“ zum Feste des hl. Thomas von Canterbury (29. Dezember).

Der Codex umfaßt 338 Blätter ohne Originalnumerierung; 54 unbeschriebene und z. T. mit Notenlinien versehene Seiten verteilen sich über das ganze Buch. Die neuere, verschiedentlich durchgestrichene und korrigierte Foliierung (an der rechten oberen Ecke) überspringt zwischen fol. 221 und 222 ein Blatt, so daß sie im ganzen nur 337 Doppelseiten zählt.

An der Abfassung der Handschrift waren mehrere Schreiber beteiligt, was vornehmlich an den verschiedenen Schriftzügen des Textes zu erkennen ist, während der Notentext weniger Differenzierungen aufweist. Die einzelnen, öfters wechselnden Schreiberhände kehren an verschiedenen Stellen der Handschrift wieder. Irgend ein bestimmtes Schema verrät dieser Wechsel nicht. Das Schriftbild bleibt überall deutlich und auch die Textunterlegung ist in allen Stimmen vollständig. Die Stimmenanordnung (für jede Stimme vier Systeme):

¹ J. Mantuani, *Tabulae Codicum Manuscriptorum in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, Cod. Musicorum, Bd. I u. II, Wien 1897/99.

² Diese Angaben übermittelte mir freundlicherweise Herr Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt/Main, der Gelegenheit hatte, den Codex am Ort einzusehen. Ich selbst konnte das Manuskript nur an Hand eines Mikrofilmes des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs, Kassel, studieren. Die Veröffentlichung des Katalogs geschieht mit Genehmigung der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Discantus — Altus³
 Bassus — Tenor

gleich jener in den etwa gleichaltrigen „Walter-Handschriften“, Berlin, Ms. Mus. 40013, Weimar, Chorbuch B und Gotha, Ms. Chart. A 98, welche zudem noch ungefähr das gleiche Format besitzen⁴. Stimmenbezeichnungen fehlen in den meisten Fällen. Die wenigen Initialen bestehen aus ganz einfach gehaltenen, etwas größer gezeichneten Anfangsbuchstaben. Gelegentlich stößt man auf Textverbesserungen und an den Rand klein geschriebene Textanfänge sowie Solmisationssilben.

Der Erhaltungszustand des Wiener Chorbuches ist — sieht man von einigen etwas durchgeschriebenen Seiten ab — durchweg gut. Allerdings wurde es besonders am oberen Rand stark beschnitten, so daß auf diese Weise manche Autorenangabe verlorengegangen ist.

Der Codex enthält insgesamt 45, fast ausschließlich für das Officium bestimmte Stücke zu 4—5 Stimmen: 15 Magnificat- und 3 Te-Deum-Kompositionen, 11 Psalmen (überwiegend für die Vesper), 6 Antiphonen (für Vesper, Komplet und Laudes), je eine Vesper- und Matutin-Intonation, 2 Responsorien (vom 4. Sonntag nach Ostern und 1. Sonntag im September), 2 Introiten (Trinitatis und Purificationis B. M. V.), ein Pater noster mit Ave Maria und 3 unbekannte Texte (Nr. 29, 36 und 38). Eine Komposition (Ps. 113) erscheint doppelt, als Nr. 14 und 19, jedoch in zwei verschiedenen Fassungen.

Die Textgattungen wechseln innerhalb der Handschrift unregelmäßig miteinander ab. Die einzige liturgische Anordnung besteht darin, daß die Magnificat-Vertonungen zu Anfang ziemlich geschlossen auftreten, die Antiphonen im letzten Drittel und die Te-Deum-Kompositionen zusammen gegen Schluß eingetragen sind. Die Psalmen verteilen sich über einen größeren Raum in den ersten beiden Dritteln des Buches, und die übrigen Stücke erscheinen noch unregelmäßiger. Es fehlt auch eine genaue Ordnung der Werke nach den einzelnen Festkreisen. In loser Reihenfolge finden sich Texte zu den Festen: Corporis Christi (Nr. 12), In Nativitate D. J. Chr., Annunciationis B. M. V., Septuagesima bis Dom. in Palmis (Nr. 24 und 32), Trinitatis (Nr. 25) Dom. Pentecostes (Nr. 34), Epiphania (Nr. 35), Purificationis B. M. V. (Nr. 37) und Ascensionis Domini (Nr. 39—40).

Aus der unregelmäßigen Anlage der Handschrift geht hervor, daß vielleicht zu Beginn der Niederschrift ein fester Einrichtungsplan vorgelegen hat, der dann später fallengelassen wurde. Gegen Ende, auf fol. 311^r und 315^v ff. vermissen wir verschiedene Stimmen und Sätze auf den hierfür freigelassenen Seiten. So überliefert die Handschrift die Te Deum Nr. 41 und 42 nur fragmentarisch. Alle anderen Stücke sind jedoch vollständig mitgeteilt; die zahlreichen leeren Seiten trennen lediglich einzelne Werke voneinander, allerdings auch wieder ohne ein erkenn-

³ K. E. Roediger (*Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena*, Jena 1935, Bd 1, S. 12) stellt diese Stimmenanordnung als eine für die deutschen Papierhandschriften jener Zeit typische Form der anderen, aus den niederländischen Chorbüchern bekannten Aufstellung gegenüber, in der der Discantus über dem Tenor und der Altus über dem Bassus zu stehen kommen. — Nur ausnahmsweise findet sich in dem Wiener Chorbuch auch der Discantus über dem Tenor auf der recto-Seite (z. B. Nr. 9 a).

⁴ Vgl.: C. Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften*, Kassel 1949, S. 21 u. 42.

bares System. Die Schlußseite (fol. 337^v), mit der angefangenen Discant-Stimme eines neuen Stückes, verstärkt das Bild einer unvollendet gebliebenen und dann mit einem Einband versehenen Gebrauchshandschrift.

Die Mehrzahl (34) der Werke ist anonym überliefert. Folgende Autorennamen werden genannt: Jean Lhéritier, Richafort, Jachet, Tugdual, Claudin, Willaert, Lupus, Ludwig Senfl, Sixtus Dietrich, Heinrich Finck und Thomas Stoltzer. Von 17 anonym mitgeteilten Stücken lassen sich durch Konkordanzvergleiche noch einige weitere Komponisten feststellen: Joan Du Hamel, A. Caen, Couillart, Josquin Desprez, Gosse Jonckers, Christóbal Morales und Benedictus Ducis⁵. Die Vertonungen der deutschen Meister machen etwa ein Viertel des Inhalts aus. Das Übergewicht der niederländischen und französischen Komponisten ist eindeutig. Die bis jetzt ausfindig gemachten Meister gehören fast alle der um 1480/90 geborenen Senfl-Generation an, deren Hauptschaffenszeit in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts fällt. Als ältere Komponisten sind lediglich Heinrich Finck und Josquin Desprez (evt. noch A. Caen) vertreten. Der Spanier Christóbal Morales (geboren um 1500) ist etwas jünger als der Durchschnitt. Neben den bekannten Namen fallen in den Quellen jener Zeit nicht so häufig vertretene Kleinmeister, wie Gosse Jonckers, A. Caen und Couillart auf.

Die erste Seite des Codex trägt in der Mitte die originale Aufschrift: „*Jo: lheritier quarti toni 1544.*“ Diese einzige Jahresangabe des Chorbuches stammt eindeutig von der Hand des ersten Schreibers. Da außerdem das Magnificat IV. toni von Lhéritier bereits in einem Attaignant-Druck von 1534 erscheint, kann die mitgeteilte Jahreszahl nur den zeitlichen Ausgangspunkt der Niederschrift des gesamten Codex fixieren. Nichts deutet darauf hin, daß für die Anlage der Handschrift ein längerer Zeitraum beansprucht wurde: Die eingetragenen Stücke treten überwiegend bereits in früheren Quellen auf, und die meisten der Autoren standen um 1545 an ihrem Lebensende oder waren um diese Zeit schon tot. Format und Stimmenanordnung des Wiener Chorbuches decken sich — wie schon erwähnt — mit verschiedenen anderen, um die Mitte der 40er Jahre angefertigten deutschen Papierhandschriften⁶. Schließlich macht innerhalb des Schreiberwechsels die Wiederkehr früherer Schriftzüge gegen Ende der Handschrift eine ohne große Unterbrechungen vollzogene Niederschrift des Codex sogar sehr wahrscheinlich. Somit dürfen wir wohl das Jahr 1544 und eventuell die direkt darauffolgenden Jahre vorläufig als Entstehungszeit unserer Handschrift ansehen.

Hinsichtlich seiner Lokalisierung bietet das Wiener Chorbuch nur sehr wenige Anhaltspunkte. Daß es sich um ein im deutschen Kulturraum entstandenes Manuskript handelt, dürfte auf Grund des Repertoires sicher sein. Einige Kriterien sprechen für eine Entstehung auf katholischem Boden: 1. die Anlage als Ganzes (eine Sammlung für die verschiedenen Stundengebete ohne deutsche und typisch protestantische Gesänge); 2. die Stücke im einzelnen (Texte für Komplet, Laudes, In

⁵ Den Herren Prof. Dr. Helmuth Osthoff, Frankfurt/Main (Josquin), Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt/Main (Finck, Stoltzer), und Dr. Franz Krautwurst, Erlangen (Heilsbronner Chorbücher, Erlangen), schulde ich besonderen Dank für ihre freundliche Mithilfe bei der Konkordanzsuche.

⁶ Ungefähr gleiches Großfolio-Format haben: Berlin, Ms. 40013; Weimar, Chorbuch B; Gotha, Ms. Chart. A. 86; Erlangen (Heilsbronn), Mss. 473, 1–4.

Festo Corporis Christi und die spezifisch katholische Textversion des „Ave Maria“, Nr. 20 b); 3. die Tatsache, daß sich die Konkordanzen mit eindeutig protestantischen Quellen jener Zeit in den meisten Fällen auf gemeinsame, ältere Vorlagen zurückführen lassen; sie schließt auch eine Beweisführung mit Hilfe der Filiation zugunsten eines protestantischen Ursprungs der Handschrift aus.

Sehr viele Stücke des Wiener Chorbuches finden sich schon in den bekannten und zu ihrer Zeit weitverbreiteten Drucken der dreißiger und ersten vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts, so daß man diese Quellen zumindest als indirekte Vorlagen betrachten muß. In den Attaignant-Drucken des Jahres 1534 z. B. begegnen uns die Nummern: 1, 2, 5, 6, 18, 20 a, 33, 35 und 39, in Petreius 1538 a und g: Nr. 12, 20, 26, 33, in 1539 m: Nr. 22, 24 und in 1542 e die Eintragungen Nr. 21 und 27. Andere Werke stehen bei Scotto 1542, Moderne 1532 a, Gardane 1539 h und Peter Schöffler 1537.

Die Beziehungen zu den Handschriften jener Zeit sind etwas anders gelagert. Die meisten Konkordanzen ergeben sich hier mit etwa gleichaltrigen oder später entstandenen Manuskripten: Stuttgart, Cod. 26 und 41, Rostock, Ms. Mus. saec. XVI—49, Bártfa, Ms. 22, Leipzig, Ms. Thom. 49 u. a. m. Von früher liegenden Quellen sind zu nennen: Kassel, Ms. 4^o Mus. 24, Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 473,4 und Zwickau, Ms. 81,2.

Die Wiener Handschrift stellt also im ganzen gesehen keineswegs eine Primärquelle für das musikalische Repertoire des 16. Jahrhunderts dar. Ihre Bedeutung liegt vielmehr darin, daß sie einige bisher unbekannte oder nur unvollständig nachzuweisende Stücke überliefert und für verschiedene Werke die früheste (Nr. 2, 3, 4 und 8) oder einzige (Nr. 5, 35 und 39) handschriftliche Mitteilung bildet.

Als Unika erweisen sich die Nummern 11 (Anonymus, Magnificat VIII. toni) und 43 (Thomas Stoltzer, Te Deum). Auch für die Nummern 14, 19, 23, 29—32, 34, 36, 37, 40, 44 und 45 konnten noch keine Konkordanzen festgestellt werden, so daß anzunehmen ist, daß sich hierunter noch einige singuläre Stücke befinden; allerdings stand für diese Werke kein so umfangreiches Vergleichsmaterial zur Verfügung wie für die Magnificat- und Te-Deum-Kompositionen⁷. Von Thomas Stoltzer war bisher keine Te-Deum-Vertonung bekannt⁸. Das in unserem Buch überlieferte Stück nimmt unter allen Te-Deum-Kompositionen jener Zeit noch insofern eine Sonderstellung ein, als es nur jeden dritten Vers des Ambrosianischen Lobgesanges berücksichtigt; es ist dies der einzige bekannte derartige Fall unter den zahlreichen durchkomponierten, bzw. jeden zweiten Vers vertonenden Fassungen des 15. und 16. Jahrhunderts⁹. Da innerhalb dieses Stoltzer-Stückes keine Seite leer geblieben ist, kann es sich auch nicht um eine unvollständige Eintragung wie bei dem Te Deum Nr. 42 handeln.

⁷ Der Verfasser bereitet einen vollständigen thematischen Katalog aller bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts überlieferten Magnificat- und Te-Deum-Kompositionen vor.

⁸ Nach Mitteilung von Herrn Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht, der das Werk auch für echt hält.

⁹ Es ist durchaus möglich, daß diese Komposition ursprünglich alle Verse des Te Deum erfaßte und hier lediglich jene mitgeteilt sind, welche in der betreffenden Kirche gewöhnlich mehrstimmig gesungen wurden. Andererseits dürfte auch bei den in den Quellen jener Zeit vollständig niedergeschriebenen Werken nicht immer auf die Mitwirkung einer Orgel und einer Choral-Schola, die verschiedene Verse allein übernahmen, verzichtet worden sein. Das Alternatimprinzip wurde sowohl bei den Te Deum als auch bei den Magnificat überall gepflegt und wurde entsprechend den gegebenen Möglichkeiten und der Bedeutung des Festes unterschiedlich praktiziert.

Von dem Magnificat VII. toni von Heinrich Finck (Nr. 4) existierte bis heute nur eine Tenor-Stimme (Bärtfa, Ms. 22, Nr. 171)¹⁰. Das anonym überlieferte Te Deum, 4vc. (Nr. 42) stimmt mit der fragmentarischen und mit L. S. (= Ludwig Senfl?) bezeichneten Fassung (ohne Altus) in Ms. 81,2 (Nr. 47) der Zwickauer Ratsschulbibliothek überein. Die infolge mehrerer freigebliebener Seiten fehlenden Sätze im Wiener Chorbuch lassen sich nach Auffindung anderer, anonymen Konkordanz (Leipzig, Thom. 49, fol. 205^v und Dresden, Ms. Mus. Gri. 53, Nr. 5) glücklicherweise ergänzen, so daß auch dieses Stück, in welchem alle geraden Verse und der letzte Vers (29) mehrstimmig gesetzt sind, nunmehr vollständig zu rekonstruieren ist. Ähnlich verhält es sich mit dem unvollständig eingetragenen 5st. Te Deum, Nr. 41; die fehlenden Teile lassen sich einer anderen Mitteilung des Stückes (München, UB., Cim. 44ⁱ, hs. Anhang zu der Motettensammlung von Antico 1520/21) entnehmen, die ihrerseits nur vier Stimmen dieses anonymen Werkes überliefert.

Der Schlußteil des „Ave Maria“ von Willaert (Nr. 20b) begegnet uns in den Quellen des 16. Jahrhunderts in unterschiedlicher Textfassung. Bei Gardane 1545, Nr. 1, heißt es: „... fructus ventris tui Jesus. Sancta Maria, Regina caeli, dulcis et pia, o Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus.“ In der Ausgabe Petreius 1538 a, Nr. 1, schließt das Stück¹¹: „... Jesus. O Jesu, fili Dei, qui tollis peccata mundi, ora pro nobis...“ Das Wiener Chorbuch teilt nun eine dritte Version mit: „... Jesu, Christum de spiritu sancto conciperis qui pro peccatis nostris in ara crucis victima pependit.“¹²

Die anonyme Introitus-Vertonung Nr. 25 erscheint lediglich noch in der etwas früheren Handschrift Erlangen, UB., Ms. 473,4, auf fol. 31^v und galt bisher als singuläres Stück¹³.

Von gewisser Bedeutung für die Beurteilung der Wiener Handschrift sind auch die beiden Werke von Gosse (Nr. 25) und Couillart (Nr. 39). Das „Laudate Dominum“ von Gosse Jonckers ist nach Eitners Quellenlexikon nur aus dem Attaignant-Druck 1534 k bekannt. Auch die Motette „Viri Galilei“ von Couillart kannte man bisher nur aus einer gedruckten Quelle (Attaignant 1534 b); sie stellt darüber hinaus das einzige bekannte Werk und die einzige urkundliche Bezeugung dieses Meisters dar. Schließlich begegnet uns das Magnificat VIII. toni von Du Hamel (Nr. 5) ebenfalls nur noch bei Attaignant in der Edition 1534 g. Das Fehlen jeglicher handschriftlicher Mitteilungen dieser drei seltenen Stücke bis zu unserem Wiener Chorbuch rückt gerade die Attaignant-Drucke von 1534 nochmals in unmittelbare Nähe zu der Wiener Quelle.

Um weitere Konkordanzvergleiche zu ermöglichen, werden in dem folgenden Index der Handschrift die in Frage kommenden Stücke mit ihren Incipits aufgeführt.

¹⁰ Es gelang mir außerdem, von einem anderen, bis heute nur in einer Stimme (Bassus) bekannten Finck-Magnificat (VIII. toni, Bärtfa, Ms. 23, Nr. 124) eine vollständige, anonyme Konkordanz in Kassel, Ms. 4^o Mus. 9, Nr. 11, ausfindig zu machen. Damit sind zwei komplette Werke dieses Meisters wiedergewonnen.

¹¹ Siehe auch: Regensburg, Ms. A. R. 940/41, Nr. 291.

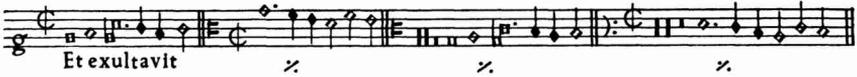
¹² Herrn Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, verdanke ich die Mitteilung, daß diese Fassung des dritten Teils der *Salutatio Angelica* mit mehr oder weniger Varianten bei Savonarola (1495), Petrus Nigri († 1483), in einem französischen „Hirtenkalender“ (1493) und als Antiphona ad Bened. und Responsorium Officii de B. M. V. im Brevier der Kamaldulenser (um 1514) erscheint. Vielleicht bietet eine dieser Angaben eine Spur zur Lokalisierung des Wiener Chorbuches. So gelangten z. B. die wertvollsten Bestände der polnischen Kamaldulenserklöster unter Joseph II. nach Wien. (Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Hellmut Federhofer, Graz.)

¹³ Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Franz Krautwurst, Erlangen. Vgl.: F. Krautwurst, *Die Heilsbronner Chorbücher der Universitätsbibliothek Erlangen*, Habil.-Schrift, Erlangen 1956 (Manuskript), S. 70 und Katalog Nr. 24.

- Abkürzungen: Anon. = Anonymus
 ders. = derselbe
 dk. = durchkomponiert, alle Verse mehrstimmig.
 g. V. = nur die geradzahligen Verse vertont („*Et exultavit*“ etc.)
 ug. V. = nur die ungeradzahligen Verse vertont („*Anima mea*“ etc.).
 IV., 4 v. = Quarti toni, vocum; die anderen Zahlen entsprechend.
 2. p. = Secunda pars

Handelt es sich um Stimmbücher, so beziehen sich die Folio-Angaben auf den Discantus.

Nr.	folio	Inhalt	Konkordanzen
	1 ^r	Aufschrift: „Jo: lheritier quarti toni 1544“	
[1]	1 ^v — 14 ^r	[Lheritier] <i>Magnificat</i> , IV., 4 v., g. V.	Ders.: Stuttgart, Cod. 26, fol. 117 ^v ; Attaignant 1534 g, fol. 3 ^v . Anon.: Barcelona, Bibl. Centr., Ms. 681, fol. 51 ^v
[2]	14 ^v — 24 ^r	Richafort octavi toni <i>Magnificat</i> , VIII., 4 v., g. V.	Richafort: Stuttgart, Cod. 41, fol. 231 ^v ; Florenz, Opera del Duomo, Cod. 46, fol. 123 ^v ; Attaignant 1534 g, fol. 11 ^v . Anon.: Leiden, Cod. E, fol. 244 ^v
[3]	24 ^v — 31 ^r	Jachet octavi toni <i>Magnificat</i> , VIII., 4 v., g. V.	Jachet: Rostock, Ms. Mus. saec. XVI—49, Nr. 21; Scotto 1542, fol. 17 ^r ; Rhau 1544 b, Nr. 9; Moderne 1550, fol. 28 ^v
	31 ^v — 33 ^r	leer	
[4]	33 ^v — 46 ^r	Henrici Finckij <i>Magnificat</i> VII., 4 v., g. V.	HF: Bártfa, Ms. 22, Nr. 171 (nur Tenor)
 <p style="text-align: center;">Et exultavit / / /</p>			
[5]	46 ^v — 56 ^r	[Du Hamel] octavi toni <i>Magnificat</i> , VIII., 4 v., g. V.	Du Hamel: Attaignant 1534 g, fol. 14 ^v
[6]	56 ^v — 67 ^r	[Du Hamel] quinti toni <i>Magnificat</i> , V., 4 v., g. V.	Du Hamel: Stuttgart, Cod. 26, fol. 148 ^v ; Attaignant 1534 g, fol. 7 ^r
	67 ^v — 68 ^r	leer	
[7]	68 ^v — 74 ^r	[Sixtus Dietrich] <i>Magnificat</i> , V., 4 v., g. V.	Sixtus Dietrich: P. Schöffler 1535. Anon.: Leipzig, Ms. Thom. 49, fol. 100 ff. (I.—VIII. toni)

Nr.	folio	Inhalt	Konkordanzen
[8]	74 ^v — 83 ^r	Tugdual octavi toni <i>Magnificat</i> , VIII., 4 v., g. V.	Tugdual: Rostock, Ms. Mus. saec. XVI—49, Nr. 23; Scotto 1542, fol. 15 ^r ; Rhau 1544 b, Nr. 8. Anon.: Regensburg, Proske, Ms. C 96, fol. 155 ^v
[9]	a) 83 ^v — 90 ^r	[Christóbal Morales] <i>Magnificat</i> , VI., 4 v., ug. V.	Morales: Gardanum 1545 ¹⁴
	b) 90 ^v — 97 ^r	[Christóbal Morales] <i>Magnificat</i> , VI., 4 v., g. V.	wie unter 9a)
	97 ^v — 98 ^r	leer	
[10]	98 ^v —108 ^r	[Ludwig Senfl] <i>Magnificat</i> , I., 4 v., g. V.	Senfl: Formschneider 1537; Erlangen, Ms. 473, 2, fol. 223 ^v ; Eisenach Kantorenbuch, fol. 259 ^v ; Rostock, Ms. Mus. saec. XVI—49, Nr. 1. Annon.: Nürnberg, Germ. Mus., Ms. 83795 (Bassus), fol. 237 ^v ; Dresden, Ms. Mus. Gl. 5, Nr. 18 (nur Discantus)
	108 ^v —110 ^r	leer	
[11]	110 ^v —116 ^r	Anonymus <i>Magnificat</i> , VIII., 4 v., g. V. (Vers 8: 3 v.)	
			
	116 ^v —118 ^r	leer	
[12]	118 ^v —123 ^r	[A. Caen?] <i>Judica me Deus</i> (Ps. 42), 4 v.; 2. p.: <i>Et Introibo</i>	A. Caen: Petrucci 1519 (Motetti della corona II); Junta 1526 a. Josquin: Petreius 1538 g, Nr. 21 ¹⁵
	123 ^v —124 ^r	leer	
[13]	124 ^v —133 ^r	Ludovici Senflj <i>Magnificat</i> , VII., 4 v., g. V.	Senfl: Erlangen, Ms. 473, 2, fol. 223 ^v ff. (I.—VIII. toni); Eisenach, Kantorenbuch, fol. 259 ^v ff. (I., V., VI., VII., VIII. toni); Rostock, Ms. Mus. saec. XVI—49, Nr. 17; Formschneider 1537

¹⁴ Zu den überaus zahlreichen Konkordanzen der Magnificat von Morales vgl.: *Christobal Morales. Opera Omnia* (hrsg. v. H. Anglès), in: *Monumentos de la Musica Espanola*, Bd. XVII, Rom 1956 — H. Anglès, *La obra musical de Morales*, in: *Anuario musical*, Bd. VIII, Barcelona 1953, S. 70 ff.

¹⁵ Nach H. Osthoff, *Josquin*, in: *MGG*, Bd. VII, Sp. 203, ist diese Josquin-Zuschreibung mit großer Wahrscheinlichkeit falsch.

Nr.	folio	Inhalt	Konkordanzen
[14]	133 ^v —139 ^r	Anonymus <i>In exitu Israel</i> (Ps. 113), 4 v. (Verse 1, 4, 6—10, 19, 22, 26—27; Vers 10: 3 v.)	= Nr. 19; dort jedoch z. T. andere Verse und ohne Satzssäur nach jedem Vers.
[15]	139 ^v —151 ^r	Sixti Theoderici <i>Magnificat</i> , VII., 4 v., g. V.	wie unter 7)
[16]	151 ^v —163 ^r	[Sixtus Dietrich] <i>Magnificat</i> , VIII., 4 v., g. V.	wie unter 7)
	163 ^v —164 ^r	leer	
[17] a)	164 ^v —173 ^r	[Christóbal Morales] <i>Magnificat</i> , V., 4 v., ug. V.	wie unter 9a)
	b) 173 ^v —182 ^r	[Christóbal Morales] <i>Magnificat</i> , V., 4 v., g. V.	wie unter 9a)
[18]	182 ^v —186 ^r	Claudin <i>Benedic anima</i> (Ps. 102), 4 v. (Verse 1—5); 2. p.: <i>Qui redimit</i>	Ders.: Attaingnant 1534 k, fol. 12 ^v
	186 ^v —187 ^r	leer	
[19]	187 ^v —197 ^r	Anonymus <i>In exitu Israel</i> (Ps. 113 + Antiphon: <i>Nos qui vivimus</i>), 4 v. (Verse: 1—9, 16—29); 2. p.: <i>Simile illis</i>	= Nr. 14; dort jedoch z. T. andere Verse
			
	197 ^v —199 ^r	leer	
[20] a)	199 ^v —203 ^r	Willaert <i>Pater noster</i> , 4 v. ¹⁶	Ders.: München, UB., Mus. Cod. 8 ^o 326, fol. 26 ^v ; Regensburg, Proske, Ms. A. R. 940/41, Nr. 287; Moder- ne 1532 a, fol. 29 ^r ; Attaingnant 1534 c, fol. 1 ^r ; Petreius 1538 a, Nr. 1; Gardane 1539 h, pag. 46; Gardane 1545 (Motetti Liber II), Nr. 1

¹⁶ Nach H. Zenck, *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. I, Rom 1950, S. 11 ff. (Corpus Mensurabilis Musicae. 3) ist dieses Stück in 17 Quellen überliefert. Neudruck daselbst und bei Ambros-Kade, *Geschichte der Musik*, Bd. V, Leipzig 3/1911, Nr. 31.

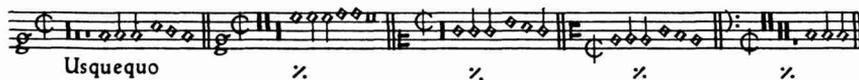
Nr.	folio	Inhalt	Konkordanzen
b)	203 ^v —206 ^r	[Willaert] <i>Ave Maria</i> , 4 v.	Willaert: Regensburg, Proske, Ms. A. R. 940/41, Nr. 291. Ferner als <i>Secunda pars des Pater noster</i> in den unter 20a) angeführten Drucken von Moderne, Petreius und Gardane
[21]	206 ^v —211 ^r	[Benedictus Ducis] <i>De profundis clamavi</i> (Ps. 129), 4 v.; 2. p.: <i>A custodia</i>	Ducis: Kassel, Ms. 4 ^o Mus. 24, Nr. 28; Bártfa, Ms. 22, Nr. 65 (nur Tenor); Petreius 1542 e, Nr. 7
[22]	211 ^v —217 ^r	[Benedictus Ducis] <i>Beatus vir qui timet</i> (Ps. 111), 4 v.; 2. p.: <i>In memoria</i>	Ducis: Petreius 1539 m, Nr. 9
[23]	217 ^v —218 ^r	Anonymus <i>Deus in adiutorium meum</i> (Einleitung der Horen), 4 v.	



[24]	218 ^v —222 ^r ¹⁷	[Josquin Desprez] <i>Jubilare Deo omnis terra</i> (Ps. 99), 4 v.; 2. p.: <i>Laudate nomen</i>	Josquin: Dresden, Mus. Ms. 1/D/6, Nr. 8; Petreius 1539 m, Nr. 5
[25]	222 ^v —224 ^r	Anonymus <i>Benedicta sit sancta trinitas</i> (Introitus), 4 v.	Anon.: Erlangen, Ms. 473, 4, fol. 31 ^v



[26]	224 ^v —227 ^r	Lupus <i>Deus canticum novum cantabo</i> (Responsorium), 4 v.	Ders.: Petreius 1538 a, Nr. 17
	227 ^v —228 ^r	leer	
[27]	228 ^v —237 ^r	Anonymus <i>Usquequo Domine</i> (Ps. 12), 5 v.; 2. p.: <i>Illumina</i>	Anon.: Petreius 1542 e, Nr. 33



¹⁷ Zwischen fol. 221 und 222 befindet sich ein nicht mitgezähltes Blatt (fol. 221 a).

Nr.	folio	Inhalt	Konkordanzen
-----	-------	--------	--------------

[28] 237^v—245^r [Ludwig Senfl] Siehe: Das Erbe deutscher Musik,
De profundis clamavi (Ps. 129), Reichsdenkmale, Bd. 13
 5 v.; 2. p.: *A custodia*

[29] 245^v—249^r Anonymus
Oliva fructifera, 5 v.



[30] 249^v—256^r Anonymus
In convertendo Dominus (Ps. 125),
 5 v.; 2. p.: *Converte*

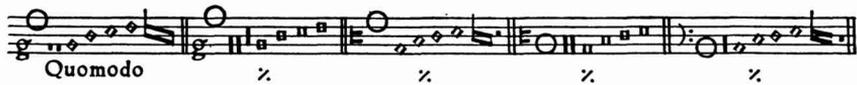


[31] 256^v—263^r Anonymus
Domine labia mea
 (Einleitung der Matutin), 5 v.



263^v—264^r leer

[32] 264^v—268^r Anonymus
Quomodo fiet istud (Antiphon),
 5 v.; 2. p.: *Audi Maria*



268^v—271^r leer

[33] 271^v—274^r [Claudin] Claudin: Attaignant 1534 m, fol. 7^r;
Si bona suscepimus (Responso- Petreius 1538 a, Nr. 5
 rium), 4 v.; 2. p.: *Dominus dedit*

[34] 274^v—277^r Anonymus
Veni sancte Spiritus (Antiphon),
 4 v.



Nr.	folio	Inhalt	Konkordanzen
[35]	277 ^v —279 ^r	[Gosse] <i>Laudate Dominum</i> (Ps. 116), 4 v.	Gosse: Attaignant 1534 k, fol. 4 ^v
[36]	279 ^v —285 ^r	Anonymus <i>Laudate Dominum in sanctis eius</i> ¹⁸ , 4 v.; 2. p.: <i>Quia cum clamarem</i>	
			
[37]	285 ^v —287 ^r	Anonymus <i>Suscepimus Deus</i> (Introitus), 4 v.; 2. p.: <i>In civitate</i>	
			
	287 ^v —288 ^r	leer	
[38]	288 ^v —292 ^r	[Josquin?] ¹⁹ <i>Magnus es tu Domine</i> , 4 v.; 2. p.: <i>Tu pauperum refugium</i>	Josquin: Glarean, <i>Dodekachordon</i> , Basel 1547, (Ausgabe Bohn, S. 221 ff.). Heinrich Finck: Ott 1538, Nr. 40. Anon.: Petrucci 1504 (Mo- tetti C), fol. 25
[39]	292 ^v —294 ^r	[Couillart] <i>Viri galilei</i> (Antiphon), 4 v.	Couillart: Attaignant 1534 b, fol. 2 ^r
[40]	294 ^v —296 ^r	Anonymus <i>Videntibus illis</i> (Antiphon), 4 v.	
			
	296 ^v —297 ^r	leer	
[41]	297 ^v —310 ^v	Anonymus <i>Te Deum laudamus</i> , 5 v., dk.; 2. p.: <i>Patrem immensae</i> (3 v.); 3. p.: <i>Te ergo</i> fol. 305 ^v —306 ^r leer. Der Schluß von Altus und Tenor (fol. 311 ^r) fehlt.	Anon.: München, UB., hs. Anhang Cim 44 ⁱ , Nr. 67—69, (ohne Vagans)
			

¹⁸ Der Text stellt ein Konglomerat aus verschiedenen Psalmversen (u. a. Ps. 117, 15 und 115, 5), beginnend mit Ps. 150, 1 dar.

¹⁹ Die Autorschaft Josquins ist sehr fraglich; vgl.: H. Osthoff, *Josquin*, in: MGG, Bd. VII, Sp. 203.

Nr.	folio	Inhalt	Konkordanzen
	311 ^r	leer	
[42]	311 ^v —323 ^r	[Ludwig Senfl?] ²⁰ <i>Te Deum laudamus</i> , 4 v. (Verse 1, 2, „Sanctus“, 6, 10, 14, 16, 22, 24, 28) fol. 315 ^v —316 ^r : leer 316 ^v ff.: Vers 14 und 16 318 ^v —319 ^r : leer 319 ^v ff.: Vers 22 und 24 321 ^v —322 ^r : leer 322 ^v f.: Vers 28	L. S.: Zwickau, Ms. 81, 2, Nr. 47 (ohne Altus). Anon.: Dresden, Ms. Mus. 1/D/2, Nr. 15 (ohne Bassus); Dresden, Ms. Mus. Gri. 53, Nr. 5; Leipzig, Ms. Thom. 49, fol. 205 ^v . Alle Konkordanzen enthalten sämtliche geradzahligen Verse sowie die Verse 1 und 29.



323^v—325^v leer

326^r Verschiebener Anfang der Altstimme zu Nr. 43

[43]	326 ^v —331 ^r	Thomas Stoltzer <i>Te Deum laudamus</i> , 4 v. (Verse 3, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28)	
------	------------------------------------	---	--



[44]	331 ^v —335 ^r	Anonymus <i>Salva nos Domine</i> (Antiphon), 4 v.: 2. p.: <i>Custodias dormientes</i> ; 3. p.: <i>Et requiescamus</i>	
------	------------------------------------	---	--



[45]	335 ^v —337 ^r	Anonymus <i>Salva nos Domine</i> (Antiphon), 4 v. (Bassus und Tenor teilweise ohne Text)	
------	------------------------------------	--	--



²⁰ Da dieses Werk lediglich in der für Senfl nicht zentralen Zwickauer Quelle signiert ist, ergeben sich bezüglich der Echtheit dieser Zuschreibung einige Zweifel.

Nr.	folio	Inhalt	Konkordanzen
	337v	Erste Zeile einer Diskantstimme ohne Text	

Alphabetisches Verzeichnis der Komponisten und ihrer Werke

(In Klammern die Nummern des vorangehenden Kataloges)

[Anonymus]:	<i>Benedicta sit sancta trinitas</i> , 4 v. (25) <i>Deus in adiutorium meum</i> , 4 v. (23) <i>Domine labia mea aperies</i> , 5 v. (31) <i>In convertendo Dominus</i> , 5 v. (30) <i>In exitu Israel</i> , 4 v. (14 und 19) <i>Laudate Dominum in sanctis eius</i> , 4 v. (36) <i>Magnificat</i> , VIII. toni, 4 v. (11) <i>Oliva fructifera</i> , 5. v. (29) <i>Quomodo fiet istud</i> , 5 v. (32) <i>Salva nos Domine</i> , 4 v. (44 und 45) <i>Suscepimus Deus</i> , 4 v. (37) <i>Te Deum laudamus</i> , 5 v. (41) <i>Usquequo Domine</i> , 5 v. (27) <i>Veni sancte spiritus</i> , 4 v. (34) <i>Videntibus illis</i> , 4 v. (40)
[Caen, Arnold?]:	<i>Judica me Deus</i> , 4 v. (12)
Claudin:	<i>Benedic anima</i> , 4 v. (18)
[Claudin]:	<i>Si bona suscepimus</i> , 4 v. (33)
[Couillart]:	<i>Viri galilei</i> , 4 v. (39)
Dietrich, Sixtus:	<i>Magnificat</i> , VII. toni, 4 v. (15)
[Dietrich, Sixtus]:	<i>Magnificat</i> , VIII. toni, 4 v. (16) <i>Magnificat</i> , V. toni, 4 v. (7)
[Ducis, Benedictus]:	<i>Beatus vir qui timet</i> , 4 v. (22) <i>De profundis clamavi</i> , 4 v. (21)
[Du Hamel, Joan]	<i>Magnificat</i> , VIII. toni, 4 v. (5) <i>Magnificat</i> , V. toni, 4 v. (6)
Finck, Heinrich:	<i>Magnificat</i> , VII. toni, 4 v. (4)
[Gosse, Jonckers]:	<i>Laudate Dominum</i> , 4 v. (35)
Jachet:	<i>Magnificat</i> , VIII. toni, 4 v. (3)
[Josquin Desprez]:	<i>Jubilate Deo</i> , 4 v. (24)
[Josquin Desprez?]:	<i>Magnus es tu Domine</i> , 4 v. (38)
Lh�eritier, Jean:	<i>Magnificat</i> , IV. toni, 4 v. (1)

Lupus:	<i>Deus canticum novum cantabo</i> , 4 v. (26)
[Morales, Christóbal]:	<i>Magnificat</i> , V. toni, 4 v. (17) <i>Magnificat</i> , VI. toni, 4 v. (9)
Richafort, Jean:	<i>Magnificat</i> , VIII. toni, 4 v. (2)
[Senfl, Ludwig]:	<i>De profundis clamavi</i> , 5 v. (28) <i>Magnificat</i> , I. toni, 4 v. (10)
Senfl, Ludwig:	<i>Magnificat</i> , VII. toni, 4 v. (13)
[Senfl, Ludwig?]:	<i>Te Deum laudamus</i> , 4 v. (42)
Stoltzer, Thomas:	<i>Te Deum laudamus</i> , 4 v. (43)
Tugdual:	<i>Magnificat</i> , VIII. toni, 4 v. (8)
Willaert, Adrian:	<i>Pater noster / Ave Maria</i> , 4 v. (20)

Zur Musikgeschichte der deutschsprachigen Schweiz im 18. Jahrhundert

VON WILHELM JERGER, LINZ a. d. DONAU

I. Nachträge zur musikgeschichtlichen Forschung im 18. Jh.

Daß es vornehmlich dem 18. Jahrhundert vorbehalten blieb, das Musikleben der deutschen Schweiz, insonderheit der Innerschweiz zu maßgeblicherer Geltung zu bringen und es über die örtliche Begrenzung hinauszuhoben, konnte erst durch intensive lokalgeschichtliche Forschung bewiesen werden. Drei Musiker waren es — Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee (1720—1789), Joseph X. Dominik Stalder (1725—1765) und Constantin Reindl (1738—1799) — deren Wirken sich ungefähr auf einen verhältnismäßig gleichen Zeitraum konzentrierte und die, wie wir heute wissen, eine festgefügte Komponistengruppe bildeten. Wenngleich ihr nicht ausschlaggebende Bedeutung zukommt, so wurde sie doch für die Entwicklung der gesamten Instrumentalmusik in der deutschen Schweiz wegweisend.

Das Leben und Schaffen von zweien dieser Musiker wurde in Arbeiten aus jüngerer Zeit erforscht und gewürdigt¹. In einer weiteren, ein umfängliches Thema behandelnden Arbeit wurde auch des dritten Musikers, Joseph X. Dominik Stalder, gedacht². Durch diese Spezialarbeiten gelang es, die führenden Musiker Luzerns und dieses Landschaftskreises der Vergessenheit zu entreißen, ein Großteil ihrer Werke ans Licht zu ziehen und diese Musiker auf den ihnen gebührenden Platz in der Musikgeschichte ihres Landes zu stellen. Obwohl, wie bereits gesagt, diese Komponisten auf einen engen Zeitraum konzentriert waren und zwei Generationen angehören, müssen ihre Werke verschiedenen Stilperioden zugeordnet werden.

¹ Eugen Koller: *Franz Josef Leonti Meyer v. Schauensee 1720—1789. Sein Leben und seine Werke*. Frauenfeld und Leipzig 1922.

Wilhelm Jerger: *Constantin Reindl (1738—1799)*. Universitätsverlag Freiburg/Schweiz 1955.

² Josef Anton Saladin: *Die Musikpflege am Stift St. Leodegar in Luzern*. Diss. Zürich 1947. In: *Der Geschichtsfreund*, Bd. 100 (1948).

Mit Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee gelangt einer der ersten Musiker aus der deutschen Schweiz auf den Plan, der über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus bekannt wird³. Er repräsentiert den spät-neapolitanischen Stil in reinsten Form, wie sein Biograph meint, so daß sich mehrfache Berührungspunkte mit Johann Adolf Hasse, Giovanni Battista Sammartini und Pergolesi ergeben⁴. Darüber hinaus aber sind auch Einflüsse von Georg Friedrich Händels Monumentalstil festzustellen. Als Beispiele hierfür dürfen etwa die Messenwerke op. 4 „*Pontificale romano . . .*“ (1757) sowie die „*Marianischen Antiphonen*“ (1757) angeführt werden. Einige Werke von Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee sind der bisherigen Forschung entgangen, wie ich bereits berichtete⁵, weil sie im handschriftlichen Verzeichnis der Allgemeinen Musikgesellschaft Luzern kurz unter dem Namen „Giuseppe Meyer“ genannt sind. Sie wurden von mir katalogisiert, und zwar⁶:

„*Heli: Operetta Tragica d'un Atto a 4 Voci reali e Coro con 2 Violini, Viola e basso obl. e 2 Corni ad Arbitrio . . . 1785*“. „*Iphigenia in Aulide: Operetta Tragica à 2 Atti . . . 1785*“. „*Pantomima a Quatro Atti: Composta da Giuseppe de Schauensee e diversi Altri Compositori Ao 1755*“.

Josef X. Dominik Stalders Schaffen hält stilistisch die Mitte zwischen jenem Meyers von Schauensee und Reindls; er vollzieht den Übergang vom Spätbarock zur Klassik. In der deutschen Schweiz darf er als einer der wichtigsten, wenn nicht überhaupt als der wichtigste Vertreter der Vorklassik angesehen werden, der, wie viele seiner Zeitgenossen, von der spät-neapolitanischen Schule abhängig und beeinflußt ist. Seine Sinfonien sind grundsätzlich dreisätzig: Schnell — Langsam — Schnell bzw. Menuett. Auffallend ist die ungemein frische Art seiner Kopfsätze, die vielfach in einem flächigen Concerto grosso-Stil gehalten sind, während im zweiten Satz die italienische Herkunft und das Vorbild (Pergolesi) unverkennbar sind. Soweit der dritte Satz kein Menuett ist, ist ein struktureller Zusammenhang mit dem ersten Satz erkennbar. In der Knappheit seiner Satzformen liegt zweifellos auch seine Stärke begründet⁷. Von Stalders Werken ist nur wenig erhalten und dieses wenige bei Saladin aufgezählt⁸. Anlässlich der Abfassung von Constantin Reindls Biographie⁹ gelang es mir, sechs Sinfonien von Stalder in der Stiftsbibliothek von Engelberg festzustellen, bei denen jedoch die erste Violine durchweg fehlt. Es handelt sich um eine Serie von sechs gedruckten Sinfonien, die der Contessa di Belzunce dediziert sind:

Sinfonie Nr. 1 = D-Dur C Allegro-Larghetto-Allegro
Sinfonie Nr. 2 = E-Dur $\frac{3}{4}$ Spiritoso-Andante grazioso-Tempo di Menuetto

³ Vgl. Marpurgs „*Critische Briefe über die Tonkunst*“, 1760.

⁴ Vgl. Koller, a. a. O., S. 55.

⁵ Wilhelm Jerger: *Die Hayändrucke aus dem Archiv der „Theater- und Musik-Liebhabergesellschaft“ zu Luzern nebst Materialien zum Musikleben in Luzern um 1800*. Universitätsverlag Freiburg/Schweiz, 1959, S. 34. Vgl. auch MGG, Art. Meyer von Schauensee.

⁶ *Allgemeine Musikgesellschaft Luzern. Katalog der Musikalien in der Zentralbibliothek Luzern*, bearb. von Wilhelm Jerger. Maschinenschriftliches Exemplar, Zentralbibliothek Luzern 1958.

⁷ Aufführungen des Magnificat sowie einiger Sinfonien in der Schweiz, wie solcher durch das Kammerorchester des Bruckner-Konservatoriums Linz in öffentlichen Konzerten und im Österreichischen Rundfunk, haben Stalder wieder mehr der Öffentlichkeit zugeführt.

⁸ Saladin, a. a. O., S. 97 ff. Nach Saladin hat Stalder 48 Sinfonien komponiert, die er in Paris in den Jahren 1757—1759 herausgab. Zu diesen kommen noch Sei Trio concertati (Saladin, a. a. O., S. 95, bzw. Anm. 96).

⁹ Vgl. u. a. Wilhelm Jerger: *Constantin Reindl, ein unbekannter Zeitgenosse W. A. Mozarts*. In: *Mozart-Jahrbuch 1954*, Salzburg 1955.

Sinfonie Nr. 3 = G-Dur C	Allegro-Andante-Allegro
Sinfonie Nr. 4 = A-Dur $\frac{3}{4}$	Spiritoso-Andante grazioso-Presto assai
Sinfonie Nr. 5 = B-Dur C	Allegro-Andantino ma non troppo-Presto assai
Sinfonie Nr. 6 = G-Dur C	Con spirito-Larghetto ma non tanto-Allegro

Darüber fand ich später in Engelberg folgende Werke Stalders:

„SIX SIMPHONIES ITALIENNES...“ für Streicher und 2 Hörner, dediziert der Comtesse de la Marche. Op. 5. Gedruckt.

Sinfonie Nr. 1 = D-Dur $\frac{3}{4}$	Con brio-Andante grazioso-Presto
Sinfonie Nr. 2 = F-Dur C	Allegro-Larghetto-Tempo di Minuetto
Sinfonie Nr. 3 = B-Dur $\frac{3}{4}$	Allegro-Larghetto-Tempo di Minuetto
Sinfonie Nr. 4 = C-Dur C	Risoluto-Andantino-Presto
Sinfonie Nr. 5 = G-Dur C	Allegro-Andante-Tempo di Menuetto
Sinfonie Nr. 6 = A-Dur C	Con spirito-Larghetto-Presto ma non troppo

„SEI SINFONIE...“ für Streicher und zwei Hörner. Gedruckt.

Sinfonie Nr. 1 = C-Dur $\frac{3}{4}$	Allegro-Andantino-Tempo di Menuetto
Sinfonie Nr. 2 = G-Dur C	Allegro-Andantino-Minuetto
Sinfonie Nr. 3 = A-Dur C	Risoluto-Adagio ma non troppo-Presto
Sinfonie Nr. 4 = F-Dur $\frac{2}{4}$	Allegro-Andante grazioso-Minuetto
Sinfonie Nr. 5 = G-Dur C	Allegro-Andante ma non troppo-Tempo di Minuetto
Sinfonie Nr. 6 = Es-Dur $\frac{3}{4}$	Spiritoso-Andante grazioso-Spiritoso

Auch bei diesen Werken fehlt durchgängig die erste Violine. Schließlich konnte ich noch eine weitere Sinfonie in Es-Dur sowie ein Konzert für Flöte mit Orchesterbegleitung, beides nur handschriftlich erhalten, auffinden.

Das schärfste Profil der drei Komponisten weist der jüngste, Constantin Reindl auf. Von ihm haben sich die meisten Werke erhalten. Gehören Meyer von Schauensees Werke stilistisch dem Spätbarock zu, Stalders Kompositionen in die Epoche des Stilübergangs vom Spätbarock zur Vorklassik, so darf Reindl als der eigentliche Schöpfer des Singspiels in der deutschen Schweiz gelten, der in seinen Sinfonien noch einen eher vorklassischen Stil vertritt und nach dem vorübergehenden Umweg über Italien zu den späteren Mannheimern führt und damit der süddeutschen Schule zuzuzählen ist. Wie ich bereits auszuführen Gelegenheit hatte¹⁰, bilden nicht die Vokalmusik — die Messenkomposition — sondern die Sinfonik, im besonderen aber die Bühnenwerke den Schaffenshöhepunkt. Man kann Arnold Geering beipflichten, wenn er ihn einen „Meister des leichten Buffostils, der dem Inhalt seiner Singspiele wohl ansteht“, nennt¹¹. Zweifellos bilden seine leichtflüssigen, rasch, aber mit Einfall hingeworfenen Öperchen eine einzigartige Literatur für das deutschsprachige Schultheater der Schweiz im 18. Jahrhundert.

Zusammenfassend betrachtet, sahen wir, daß sich das Schaffen der drei Komponisten, die wir als eine einheitliche Komponistengruppe bezeichneten, von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an mehr und mehr verdichtete, an Bedeutung

¹⁰ Vgl. ebenda die kurzen Ausführungen zum Werkstil.

¹¹ Arnold Geering: *Von der Reformation bis zur Romantik*. In: Schweizer Musikbuch, hrsg. v. Willi Schuh, Zürich 1939, I, S. 96.

gewann und somit eine wichtige Mittlerrolle innerhalb des Musiklebens der deutschen Schweiz spielt.

Constantin Reindl hinterließ ein fruchtbares Erbe, aus dem um die Jahrhundertwende eine zweite Gruppe erwuchs, die in seinen Bahnen wandelt. Ihr gehören seine Schüler Franz Xaver Guggenbühler (1759—1838), Veit (Vitus) Fröhlich (1758—1826) und Josef Georg Weber (1775—1829) an. Ich habe bereits einiges zur Biographie dieser Musiker mitgeteilt, so daß sich hier weitere Angaben erübrigen¹². Den genannten Komponisten konnten noch verschiedene Werke zugewiesen werden¹³, zu denen sich noch einige andere gesellen¹⁴.

Xaver Schnyder von Wartensee (1786—1868) bleibt außerhalb dieser Betrachtungen, da Persönlichkeit und Schaffen einer eigenen Arbeit bedürften¹⁵.

Zur gleichen Zeit wie Constantin Reindl lebte in der Schweiz, und zwar im Kloster Disentis (Graubünden), P. Benedikt Reindl, der aber zu jenem, obwohl auch aus Bayern stammend, in keinen verwandtschaftlichen Beziehungen steht¹⁶. P. Benedikt Reindl hat eine Reihe geistlicher Werke hinterlassen (durchwegs ungedruckt), die sich in den Klosterarchiven von Disentis und Sarnen befinden. Er schrieb 3 Messen, 20 Offertorien und eine Reihe weiterer kleinerer geistlicher Werke¹⁷.

Musikalisch begabt dürfte auch seine Schwester gewesen sein, die ihre Wirkungsstätte in dem altehrwürdigen salzburgischen Benediktinerinnenkloster Nonnberg fand. Es ist dies die Chorfrau Wenefrida Reindl¹⁸. „Das Aemterbuch besagt, daß sie das Vestiarium besorgte, lange Jahre Figural — und Chorregentin, Novizenmeisterin und die letzten drei Jahre ihres Lebens Priorin war. Sie verfügte über eine besonders schöne Stimme, war eine gute Diskantistin, Violinistin, spielte Viola d'amore, Trompeta marina, war Pässelgeigerin — eine ausgemachte Musikantin. Als Mitgift brachte sie . . . die Kunst der Musik ins Kloster. Wegen ihrer Musikkennntnisse war sie nebstbei auch zwanzig Jahre Kapellmeisterin und Lehrerin der Novizen im Choral und Figuralgesang“¹⁹.

¹² Wilhelm Jerger: *Constantin Reindl*, a. a. O.: IX. Reindls Schülerkreis.

¹³ In den „Akten der Finanzkommission“ wurden durch Dr. Georg Boner, Aargauisches Staatsarchiv, Aarau Musikalienverzeichnisse der Klöster Muri und Wettingen aufgefunden, die im Zusammenhang mit der Aufhebung angelegt worden sind. In diesen Verzeichnissen (Abt. Klöster u. Stifte, Jg. 1848, Facs. 11) sind eingetragen: Muri, Seite 15: „Stalder: *Missa* 4 v., gr. Ord.“

Wettingen, Seite 7, 1/65: „Guggenbühler: *Adoramus* und *Offertorium*.“

Wettingen, Seite 26, 1/39: „Reindl: *Concert f. Violon*“

(Ich danke hiermit Herrn Dr. Häberle, Aarg. Kantonsbibliothek für die freundliche Mitteilung).

¹⁴ Franz X. Guggenbühler: *Requiem für 4 Solostimmen, Chor u. Orchester. Der Schutzgenius oder Arlequins Verlobung. Pantomime in 2 Aufzügen*.

Veit Fröhlich: *Sinfonie B-Dur*.

Josef Georg Weber: *Balli tedeschi*. Siehe hierzu Anm. 6.

¹⁵ Eine „*Ouverture in D-Dur*“ [zur Oper „*Fortunat*“] von Xaver Schnyder von Wartensee, die vermutlich früheste Abschrift des Werkes aus dem Jahre 1827, konnte gleichfalls sichergestellt werden (Sign.: AML III, 22 ZB Luzern).

¹⁶ Benedikt Reindl, geb. am 26. II. 1723 in Scheyern (Bayern). Profess 1745; Priesterweihe 1749; gest. am 14. XI. 1793 in Disentis (Schweiz). Über den Studiengang ist nichts bekannt. „Vielleicht war er Sängerknabe im hiesigen Kloster (das Kloster hatte immer etwa 10—20 Sängerknaben, die in den Humanioribus unterrichtet wurden). Bei der Aufhebung des Klosters kamen die Akten nach Münden, soweit sie nicht verschleudert wurden.“ (Freundliche Auskunft von P. Bernhard Walcher OSB, Scheyern).

¹⁷ Vgl. Iso Müller: *Zur Disentiser Musikgeschichte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. II. Der Komponist P. Benedikt Reindl*. In: Bündner Monatsblatt, Februar/März 1953. Nr. 2/3.

¹⁸ Maria Wenefrida Maximiliana Reindl, geb. 4. März 1706 in Scheyern, trat am 15. März 1722 in das Benediktinerinnenkloster Nonnberg/Salzburg ein. Einkleidung 13. September 1722; Profess 14. September 1723; Jungfrauenweihe 10. September 1724; gest. 9. Juni 1768.

¹⁹ Ich verdanke die Auskünfte der Ehrw. Sr. M. Elisabeth Blome OSB, Archivarin des Benediktinerinnenklosters Nonnberg.

II. Bericht über Funde in Schweizer Bibliotheken.

Im Rahmen eines Artikels „Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban“, konnte auch über einen Fund neu aufgefundener Musikdrucke des 18. Jahrhunderts berichtet werden²⁰. Über Antrag des Verfassers wurden die Bestände der Zentralbibliothek Luzern eingegliedert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Ein bisher unbekannter Brief von Johann Gottfried Walther an Heinrich Bokemeyer — er befindet sich in der Autographensammlung aus dem Nachlaß Xaver Schnyder von Wartensees — konnte gleichfalls mitgeteilt werden²¹. Da aus dieser Autographensammlung wohl eine Reihe von Briefen veröffentlicht wurden, der Inhalt der Sammlung aber bisher unbekannt blieb, sei dieser mithin angegeben²².

Briefe und Varia.

An Xaver Schnyder von Wartensee:

- a) Aguilar, Emmanuel Abraham; Barnett, John; Beethoven, Ludwig van; Blaze, gen. Castil, Francois; Börne, Ludwig; Brühl, Karl Friedrich; Bürger, Elise, geb. Hahn; Dietrichstein, Moritz; Elben, Otto; Fétis, Francois Joseph; Geyer, Agnes Emerita; Grüneisen, Karl von; Gutzkow, Karl; Hauptmann, Moritz; Herlossohn, Georg Karl; Jahn, Otto; Kerner, Justinus; Klein, Bernhard; Logier, Bernhard Johann; Marschner, Heinrich; Meyerbeer, Giacomo; Milder-Hauptmann, Anna Pauline; Mosel, Ignaz; Moscheles, Ignaz; Müller, Methusalem; Neukomm, Sigismund; Niederer, Johannes; Pestalozzi, Heinrich; Rosenhain, Jakob; Rückert, Friedrich; Spindler, Karl; Spohr, Ludwig; Spontini, Gasparo; Trautmann, Franz; Wagner, Richard; Pichler, Caroline.
- b) Cherubini, Luigi: Notenfragment von Cherubinis Hand stammend.
Paganini, Niccolò: Notenfragment, in Gegenwart Schnyders geschrieben.

Nicht an Schnyder von Wartensee gerichtet (aber zur Sammlung gehörig):

- c) Aldrige, Ira; Berlioz, Hector; Blessington, Mary Margaret; Farady, Michael; Hufeland, Christ. Wilhelm; Longfellow, Henry Wadsworth; Mahon, Viscount Philipp Henry; Müller, Johannes von (Visitkarte); Peel, Sir Robert; Pückler-Muskau, Hermann Fürst; Richter, Johann Paul (Jean Paul); Schnyder von Wartensee, Michael; Scott Sir Walter; Walther Johann Gottfried; Wellington, Herzog von.
- d) Hölderlin, Friedrich: Der Frühling, hs. (fraglich ob von Hölderlins Hand).

Ferner war es möglich, ein Musikalieninventar des Jahres 1661 aus dem Katalog von St. Urban zu exzerpieren²³. Dieses Musikalieninventar ist eines der ältesten, vielleicht sogar das älteste der deutschen Schweiz.

²⁰ Wilhelm Jerger: *Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban (mit Katalog neu aufgefundener Musikdrucke des 18. Jahrhunderts)*. In: *Die Musikforschung*, VII, 1954.

²¹ Wilhelm Jerger: *Ein unbekannter Brief Johann Gottfried Walthers an Heinrich Bokemeyer*. In: *Die Musikforschung*, VII, 1954.

²² Autographensammlung aus dem Nachlaß Xaver Schnyder von Wartensees. Ms. 364 fol. ZB Luzern.

²³ Wilhelm Jerger: *Ein Musikalieninventar aus dem Jahre 1661 im Katalog von St. Urban*. In: *Die Musikforschung*, IX, 1956.

Nach diesen zusammenfassenden Mitteilungen kann nunmehr über verschiedene schon seinerzeit gesichtete und erfaßte Bestände in Schweizer Bibliotheken berichtet werden.

Solothurn

Bei der Erfassung von Musikalienbeständen in Solothurn konnten namhafte Materialien für die Schweiz erschlossen werden²⁴. Durch Zufall gelang es der ZB Solothurn, Ende der dreißiger Jahre die Musikbibliothek des ehemaligen Jesuitenkollegiums und der Lehranstalt des Kantons vor dem Untergang zu bewahren. Der entsprechende Bericht²⁵ stellt fest, „daß die Musikbibliothek des ehemaligen Kollegiums besonders auf dem Gebiet der Kirchenmusik und der Klosterkomponisten des 18. Jahrhunderts, zu den reichsten Beständen gehört. Sie dokumentieren, wie sehr im Grand siècle [Solothurn war ehemals der Sitz von Gesandten] die zeitgenössische Musik in Solothurn gepflegt wurde. . .“ Die Drucke beweisen die Regsamkeit der musikausübenden Kreise in Solothurn. Die vielen handschriftlichen Musikalien zeugen von dem Bestreben, eine reiche Musikbibliothek einzurichten und gedruckte Werke, soweit sie nicht beschafft werden konnten, in Abschriften zu besitzen.

Die Bestände wurden, nachdem der Verfasser aufgefordert worden war, sie zu ordnen und zu katalogisieren, in fünf Abteilungen gegliedert, und zwar:

- a) gedruckte Kirchenmusik (126 Titel)
- b) gedruckte Sinfonik (21 Titel)
- c) Handschriftliche Noten (52 Titel)
- d) Deutsche Messen und Kirchenlieder (25 Titel)
- e) Sammelbände (111 Titel)

Abteilung a) verzeichnet 126, in überwältigender Mehrheit komplette Drucke des 18. Jahrhunderts in Einbänden der Zeit, darunter seltene Drucke von Ildefons Haas (1764), Valentin Rathgeber (1731, 1732, 1736), Benedikt Geisler (1742), Isfrido Kayser (1743, 1748, 1750) und Marian Königspurger (1744, 1748 usw.). Hervorzuheben sind darin noch zwei Werke des Schweizer Komponisten Franz Joseph Leonti Meyer von Schauensee (1720–1789), die komplett erhalten sind²⁶.

In Abteilung b) wurden 44 Sinfonien, gleichfalls in Drucken der Zeit, zusammengefaßt (u. a. A. Gyrowetz 10, J. Haydn 4, W. A. Mozart 1, Lambert Kraus 12). Als glücklicher Fund dürfen 12 Sinfonien von Johann Melchior Dreyer gelten²⁷.

Luzern

Als eines der wichtigsten, der Öffentlichkeit zugeführten und somit der Vergangenheit entrissenen Archive darf jenes der Allgemeinen Musikgesellschaft

²⁴ Musikalienbestände des ehemaligen Jesuitenkollegiums Solothurn.

²⁵ *Inventarisierung und Katalogisierung der Musikalienbestände des ehemaligen Jesuitenkollegiums Solothurn*. In: 26. Bericht über das Jahr 1955, S. 27 ff. Hrsg. von der ZB Solothurn. Solothurn 1956.

²⁶ Franz J. L. Meyer v. Schauensee: *Obeliscus musicus* . . . 1752; *Ecclesia triumphans* . . . 1753.

²⁷ Vgl. MGG, Art. Johann Melchior Dreyer. Dem Verfasser des Artikels sind nur 6 Sinfonien aus dem Archiv des Klosters Ellwangen dem Namen nach bekannt.

Luzern bezeichnet werden, das aus dem Besitz der ehemaligen „Musik- und Theaterliebhaber-Gesellschaft“ zu Luzern stammt²⁸. Im Zusammenhang mit der Arbeit des Verfassers zur Biographie Constantin Reindls²⁹ war schon Gelegenheit, das Material zu sichten. Anlässlich der 150-Jahr-Feier der Allgemeinen Musikgesellschaft Luzern im Jahre 1956 sah ich mich neuerlich veranlaßt, mich mit dem Material zu befassen³⁰, das ich im Auftrag der erwähnten Gesellschaft katalogisierte und das dann über meinen Antrag in der Zentralbibliothek deponiert wurde³¹. Damit erhielt das reichhaltige Archiv einen würdigen Standort.

Die Zahl der Musikalien der Allgemeinen Musikgesellschaft beträgt nach der Katalogisierung und nach Aussonderung einiger weniger wichtiger Materialien 295 Nummern. Sie sind wie folgt geordnet:

1. Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts
2. Handschriftliche Kompositionen
3. Lucernensia

Die Drucke umfassen fast ausschließlich sinfonische Musik der Klassik und Frühklassik, und zwar:

Joseph Haydn :	ca. 60 Sinfonien ³²
Ignaz Pleyel :	15 Sinfonien
Wenzel Lachnith :	9 Sinfonien
Adalbert Gyrowetz :	9 Sinfonien
W. A. Mozart und L. v. Beethoven :	je 5 Sinfonien
Johann André, Joh. Christian Vogel, Paul Wranitzky, Franz Christoph Neubauer :	je 4 Sinfonien
Friedrich Witt, Johann Christian Bach, Franz Krommer :	je 3 Sinfonien
Andreas Romberg, Leop. Kozeluch, Jos. Schuster, Peter Winter, Anton Eberl :	je 2 Sinfonien
F. A. Hoffmeister, Baron de Kospoth, C. M. v. Weber :	je 1 Sinfonie

Dazu kommt ein Sammeldruck mit sechs Sinfonien unter dem Namen Joseph Haydn, wovon jedoch nur Sinfonie Nr. 6 von Haydn stammt³³, ferner ein weiterer Sammeldruck mit je einer Sinfonie von Carlo Toeschi, Karl Stamitz, Giuseppe Sarti und Johann Stamitz und schließlich ein Druck von großer

²⁸ Unter dem Namen Allgemeine Musikgesellschaft Luzern besteht seit dem 27. Juni 1929 nach Vereinigung der Theater- und Musikliebhabergesellschaft von Luzern, gegründet 1806, und der Orchestergesellschaft der Stadt Luzern, gegr. 1922, mit Sitz in Luzern ein Verein im Sinne Art. 60 bis 70 des ZGB. (§ 1 der Statuten der Allgemeinen Musikgesellschaft Luzern. o. J. u. O. [Luzern 1936]). Die Allgemeine Musikgesellschaft Luzern ist demnach die legitime Nachfolgerin der „Theater- und Musik-Liebhaber-Gesellschaft“ in Luzern.
²⁹ Vgl. Anm. 2.

³⁰ Anlässlich der 150-Jahrfeier der Allgemeinen Musikgesellschaft Luzern im Jahre 1956 wurde vom Verfasser eine Ausstellung eingerichtet, in der auch Materialien aus dem Archiv gezeigt wurden.

³¹ Vgl. Anm. 6.

³² Die Werke Haydns wurden in einer eigenen Arbeit publiziert. (Vgl. Anm. 5).

³³ Vgl. Wilhelm Jerger: *Die Haydn-drucke* . . . AML I, 53, S. 14

Rarität, die „Symphonie burlesque“ von Joseph Haydn³⁴. An wertvollen Drucken in Partitur sind noch zu nennen:

Christoph Willibald Gluck: Iphigenie (Paris, Imbault)

Joseph Haydn: Die Jahreszeiten (Originalausgabe Breitkopf & Härtel mit Vorwort von J. Haydn)

Joseph Haydn: Die sieben Worte des Erlösers (Breitkopf & Härtel, 1801)

Zu dieser keineswegs vollständigen Liste gehören noch Ouvertüren von Mozart (5), Weber (3), Winter (5) und Beethoven (6). Damit sind die wichtigsten Werke aufgezählt.

Unter den handschriftlichen Beständen befinden sich unter anderem 22 Opern von Daleyrac, Cherubini, Della Maria, Gyrowetz, Méhul, Monza, W. A. Mozart, Isouard, Paisiello, Piccini, Spontini, C. M. v. Weber, Weigl in Abschriften der Zeit. Ferner befinden sich unter den handschriftlichen Beständen noch einige bisher unbekannte Werke von Franz J. L. Meyer von Schauensee, die ich bereits genannt habe³⁵.

Die vorgenannten Musikalien stammen zum überwiegenden Teil aus der Gründerzeit der ehemaligen „Musik- und Theater-Liebhaber-Gesellschaft“, und zwar aus dem Privatbesitz namhafter Persönlichkeiten. Der andere Teil rührt von Ankäufen und Schenkungen her³⁶. Unter welchen Umständen alle diese Werke, die sich heute im Besitz der Allgemeinen Musikgesellschaft Luzern befinden, gesammelt wurden, ist bisher ungeklärt. Fest steht lediglich, daß die in Frage stehenden Musikalien im Jahre 1938 an die AML übergingen. Dadurch konnte ein Musikarchiv von erheblichem Wert für die Nachwelt erhalten werden³⁷.

Freiburg

Mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung wurde seinerzeit vom Verfasser im Verlaufe seiner Tätigkeit am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg im Auftrage des Institutsdirektors, Professor Dr. Franz Brenn, die Ordnung, Bestimmung und Beschreibung einer Sammlung von Musikalien (rund 800 Drucke, Abschriften und Originalkompositionen) aus der Zeit zwischen 1775 und 1785 vorgenommen³⁸.

Es handelt sich um Bestände, die bislang in den Räumen des Instituts lagerten und nach der Aufarbeitung in die Kantons- und Universitäts-Bibliothek übergeführt wurden. Sie setzen sich aus Schenkungen und Erwerbungen zusammen, und zwar:

³⁴ Nach Ernst Fritz Schmid kann A. v. Hoboken ein Exemplar im originalen franz. Druck nachweisen. Ein Exemplar befindet sich nach E. F. Schmid im Besitz der Kgl. Akademie der Musik in Stockholm. Vgl. das Faksimile des franz. Druckes bei Wilhelm Jerger: *Die Haydn-drucke . . .*, S. 46, bzw. Anm. 7.

³⁵ Vgl. Seite 304 dieses Aufsatzes bzw. Wilhelm Jerger: *Die Haydn-drucke . . .*, Anm. 22.

³⁶ Vgl. Wilhelm Jerger: *Die Haydn-drucke . . .*, S. 37 ff.

³⁷ Die Bestände wurden im Jahre 1938 von dem seinerzeitigen Archivar der Allgemeinen Musikgesellschaft Luzern, Josef Köglmair, in ein handschriftliches Verzeichnis eingetragen, die einzelnen Werke in Mappen eingelegt, beschriftet und mit einer laufenden Nummer versehen. Sie waren dem Gebrauch bis zur Aufarbeitung durch den Verfasser entzogen. Auch Josef Köglmair weiß nichts Näheres über die Herkunft der Werke zu berichten.

³⁸ Vgl. hierzu Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung. 5. Jahresbericht 1. Januar — 31. Dezember 1956, Bern. Seite 42. XII. Kunstwissenschaften.

1. Aus dem Nachlaß von Jaques Vogt³⁹, 2. Aus Beständen des Collège St. Nicolas, Fribourg, 3. Aus dem Besitz Monnerat-Freiburg, erworben durch die Antiquitäten-Handlung Staub, Freiburg, und 4. Aus einem Konvolut, erworben von Kammermusiker Wasowicz, Münster/Westfalen⁴⁰.

In dieser Sammlung sind kirchenmusikalische Werke aller Art (vornehmlich bayerische Klosterkomponisten, österreichische Komponisten, lokale Musiker usw.), Kammermusik und Vokalkompositionen aus der Zeit der Klassik in zum Teil alten Drucken sowie aus dem 19. Jahrhundert vertreten. Ferner birgt die Sammlung eine Reihe von handschriftlichen Kompositionen eines örtlichen Musikers aus dem frühen 19. Jahrhundert, nämlich Franz Xaver Zürcher, die infolge ihrer Besetzung einen Schluß auf die Aufführungspraxis an der Kathedrale zu St. Nicolas zulassen⁴¹. Im weiteren, wichtigeren, ist es eine größere Anzahl von Werken Martin Vogts, der das Interesse gilt.

Martin Vogt, geboren am 3. April 1781 in Kullmeim, Oberpfalz, gestorben am 18. April 1854 in Colmar, war zu seiner Zeit ein sehr bekannter Kirchenkomponist und Organist, der seinen eigenen Angaben nach noch mit Michael Haydn in der Salzburger Hofkapelle musizierte. 1810 wurde er anlässlich des ersten schweizerischen Musikfestes in Luzern zum Ehrenmitglied der Schweizerischen Musikgesellschaft ernannt⁴². Von 1812—1823 wirkte er in Arlesheim; später war er Domorganist und Musikdirektor in St. Gallen, spielte auch im Basler Orchester und komponierte aus den Alemanischen Gedichten Johann Peter Hebels. Im Basler Taschenbuch für das Jahr 1884, S. 75 ff. erschien seine umfangreiche Selbstbiographie⁴³.

Da in den Freiburger Institutsbeständen eine größere Reihe von vermutlich bisher unbekanntenen Kompositionen auftauchten, seien diese hier aufgeführt⁴⁴.

Missa solennis, arr. par X[aver] Zürcher; Cantus gregorianus, 3 Missae arr. pour 2 parties par X[aver] Zürcher; Messe à quatre voix avec accompagnement de l'orgue. Lith.; Missa brevis ac facilis, Colmar chez M. Vogt. [Kompl.]; Deutsche Messe für Landchöre, f. C, A, B mit u. ohne Org. oder m. Begl. v. 2 Cl., Fl., 2 Hr. u. Fg. Lith. [Kompl.]; Messe, f. C, A, T, B, m. Begl. d. Org. No II. [Part. fragm.]; Missa brevis ac facilis, à III Voc. et Org. Colmar chez M. Vogt. [Kompl.]; 1^{re} Messe, C, A, T, B. Corni I, II.; Messe pastorale, à quatre ou à trois voix avec accompagnement d'orgue. Colmar. Lith. de Hoffmann; Missa II^a à 3 voix; Missa, op. 46. [Titelbl. fehlt] f. S, A, T, B; Requiem à quatre voix

³⁹ Jakob Vogt (1810—1869), Schüler von Martin Vogt, seit 1833 bis zu seinem Tode Organist an der Freiburger Kathedrale. (Näheres bei E. Refardt: *Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz*. Leipzig/Zürich 1928.)

⁴⁰ Die ca. 800 Titel (genau 823 Aufnahmen) wurden in folgende Gruppen aufgeteilt:

I = Missae; II = Musica sacra; III = Musica profana; IV = Miscellanea.

⁴¹ Franz Xaver Zürcher (1773—1846), Priester, war seit 1825 als Musikdirektor an der Kathedrale St. Nicolas in Freiburg. Die vom Verfasser katalogisierten Werke stimmen nicht mit jenen überein, die E. Refardt in seinen *Berichtigungen und Ergänzungen zum Histor.-Biogr. Musikerlexikon der Schweiz* (abgeschlossen 1941) nennt. Von F. X. Zürcher wurden katalogisiert: Salve regina, 2 Pange lingua, 7 Tantum ergo, Litanei, Stabat mater, Ave Maria, Kirchengesänge, Crux fidelis, Intonation.

⁴² Siehe in: *Konvolut von Akten über die Musikfeste 1810 und 1824 in Luzern*. ZB Luzern. (Bürgerbibl. Luzern).

⁴³ Karl Nef hat diese Selbstbiographie in der Schweiz. Musikzeitung abgedruckt und mit Anm. versehen. (Schweiz. Musikzeitung 44, 1904 ff.). Vgl. auch Wilhelm Jerger: *Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserbtei St. Urban*. In: *Die Musikforschung*, VII, 1954, S. 391, ferner Hans Peter Schanzlin: *Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert*. Basel 1961, dem ich hiermit auch für einige Hinweise danke. — In Salzburger Akten ist der Name Martin Vogt nicht aufgeführt. Somit dürfte er sich in keinem Anstellungsverhältnis der Hofkapelle befunden haben. (Frdl. Mitteilung von Hofrat Dr. Klein, Landesarchiv Salzburg).

⁴⁴ Vgl. auch Wilhelm Jerger: *Reise in die Oberpfalz*. In: *Der Chorwächter*, Schwyz, 83, 1958, Nr. 1, S. 22.

avec accompagnement d'orgue. Colmar. Lith. de Hahn. [Kompl.]; *Missa pro Defunctis* à C, A, B et Org. et 2 Corni, Violone. Lith. [Kompl.]; *Missa solennis*, arr. par Xav.[er] Zürcher. S I, II, A, T, B, Vc. I, II, Cb., 2 Corni, Tromb., Org.; *Kurze leichte Messe* f. C, A, T, B. m. Begl. d. Org., Lith.; *Missa III^{ta}* [Fragm.]; *Missa brevis ac facilis* à 4 Voc. et Org. op. 66. Arlesheim b. M. Vogt. [Kompl.]; *O Salutaris*. op. 65. Arlesheim b. Basel, Martin Vogt. [Kompl.]; 12 *Antiphonae Marianae*... *Salve*... op. 48. Arlesheim b. Basel, Martin Vogt. [Kompl.]; *Psalmi vespertini*... op. 42. Colmar chez M. Vogt. [Kompl.]; *Pange lingua* No. 2.; 12 *Antiphonae Marianae*... *Alma*... Arlesheim b. Basel, Martin Vogt. [Kompl.]; *Ave Maria*. Arlesheim près Bâle chez Martin Vogt. [Fragm.]; *Offertorium*... *Aria* — *Basso* et Org. obl. op. 63, Arlesheim b. Basel, Martin Vogt. [Kompl.]; *Lamentatio tertia*... *cum 4 Vocibus*. [Kompl.]; *Magnificat*, en faux bourdon.

Engelberg

Letztlich sei noch auf Bestände des Benediktinerstiftes Engelberg hingewiesen, in denen sich, wie oben bereits mitgeteilt werden konnte, die Sinfonien von Fr. X. Dom. Stalder fanden. Unter der hs. Eintragung J III A a 23 figuriert dortselbst ein anonymer Druck von 12 Menuetten. Wie ich feststellen konnte, handelte es sich bei diesem Druck um 12 Menuette von W. A. Mozart, KV 599, 601 und 604, in der modischen Bearbeitung für 2 Violinen und Baß, offenbar als Typendruck in einem Schweizer Kloster hergestellt⁴⁵. Schließlich verwahrt Engelberg auch eine größere Anzahl von Werken bayerischer Klosterkomponisten, die bisher weder inventarisiert noch katalogisiert wurden⁴⁶.

Die vorliegende Aufzählung von geistlichen und weltlichen Musikalien mag von dem hohen Musikinteresse zeugen, das sowohl in den Klöstern als auch in den musikalischen Liebhabervereinigungen der deutschsprachigen Schweiz im 18. Jahrhundert lebendig war. Sie soll helfen, die überkommenen Bestände als wertvolles Gut zu bewahren⁴⁷.

⁴⁵ Siehe Vorwort in W. A. Mozart: *Zwölf Menuette für zwei Violinen und Bass*, hrsg. von Wilhelm Jerger. In: Antiqua Edition Schott, Mainz 1956.

⁴⁶ Darunter befinden sich auch 6 Sinfonien op. XIII von Johann Melchior Dreyer, Lotter, Aug. Vind. 1799. (Vgl. hierzu auch Anm. 27).

⁴⁷ Es ist dem Verfasser eine angenehme Pflicht, hiermit für alle Unterstützungen, die ihm von Amtsstellen, Bibliotheken, Gesellschaften, insbesondere durch Professor Dr. Franz Brenn, Freiburg, sowie durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung zuteil wurden, herzlichst zu danken.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Schalmei und Pommer

Ein Beitrag zu ihrer Unterscheidung

VON WALTER FREI, BASEL

Wo heute die Namen Schalmei und Pommer für Doppelrohrblatt-Instrumente alter Bauart überhaupt unterschieden werden, nennt Schalmei den Discant-Pommer, während die Alt-, Nicolo-, Tenor-, Baß- und Großbaß-Formen gesammelt Pommern heißen. Diesem Sprachgebrauch folgen zur Zeit einige Musikwissenschaftler und vor allem die drei Instrumentenbauer, die sich unter anderen historischen Holzblasinstrumenten mit den Pommern befassen, nämlich Dr. Rudolf Eras (Kandern/Schwarzwald), Otto Steinkopf (Berlin-Steglitz) und Rainer Weber (Bayerbach ü. Ergoldsbach b. Landshut), so nach *The Galpin Society Journal* XIII: *Provisional Index of Present-day Makers of Historical Instruments (Non-keyboard)*, S. 74, 79 und 81. Der so unterscheidende Sprachgebrauch, auf dem schon darum ein besonderes Gewicht nicht liegt, weil sonst allgemein und auch in der Musikwissenschaft Schalmei und Pommer wechselweise für dieselbe Sache stehen, kann sich vornehmlich auf Michael Praetorius und Johannes Tinctoris berufen, während Sebastian Virdung (*Musica getutscht* 1511) und Martin Agricola (*Musica instrumentalis deutsch* 1528) einen bestimmten Sprachgebrauch nicht erkennen lassen.

Tinctoris spricht in seinem Werk *De inventione et usu musicae* (ca. 1480/87), das zwar nur in Auszügen erhalten und von K. Weinmann 1917 ediert ist, Buch III, Kap. 8, von der Schalmei als von der *tibia que vulgo celimela nuncupatur*, vom Pommer als von der *tibia tenor quam vulgo bombardam vocant*; Praetorius sagt im II. Band seines *Syntagma musicum* aus dem Jahre 1619 (S. 37 des Faksimile-Nachdruckes von W. Gurlitt 1958): „... der oberste Discant ... wird Schalmeye ... genennet.“ Auf Tafel XI finden wir auch ein entsprechendes Instrument abgebildet.

Beide Zeugnisse scheinen zunächst Schalmei nur als Name der Discant-Lage innerhalb des Pommern-Chores zu kennen. Wenn Praetorius vermerkt, daß die Schalmei „keinen Missings Schlüssel hat“, besagt dies offensichtlich für ihn nichts im Sinne eines Abweichens in der Bauart der Schalmei von derjenigen der Pommern. Die Klappe mit dem Schutzfäßchen bleibt, wie z. B. bei den Blockflöten, bloß der kleineren Maße wegen weg. Die Mensuren des Resonanzrohres dagegen dürften nach Tafel XI für Schalmei und Pommern proportional durchgehend gewesen sein. Den Typ des klappenlosen Discant-Pommers baut heute z. B. Eras, während Steinkopf nach den Originalen der Berliner Sammlung ein Modell mit Klappe und Schutzfäßchen vorlegt. Vergleicht man nun aber diese beiden Rekonstruktionen, so weichen sie auch abgesehen von dem genannten, sogleich in die Augen springenden Merkmal voneinander ab, und zwar in einer Weise, die den Klang der beiden Instrumente unterscheidet. Steinkopfs Instrument ist länger und weiter mensuriert (wodurch die Klappe bedingt ist) und gibt einen lauten, runden Ton, während das klappenlose und also kürzere und enger mensurierte Instrument von Eras zugleich leiser und schlanker klingt.

Die Frage, der hier nachzugehen ist, wäre nun die, ob diese Verschiedenheiten zusammengekommen nicht erkennen lassen, daß ursprünglich die Schalmeien eine Familie für sich neben den Pommern gebildet hätten. Dem widersetzt sich zuerst die Angabe des Johannes Tinctoris, welcher allerdings mit dem späteren Praetorius darin übereinzustimmen scheint, daß auch für ihn Schalmei den Discant, Pommer dagegen den Tenor nennt. Betrachten wir nun aber z. B. in G. Kinskys *Geschichte der Musik in Bildern* (1929) jene Abbildungen, die in Frage

kommende Instrumente zeigen, so ist bei allen Darstellungen etwa der Bläser-*Alta* aus dem 15. Jh. deutlich zu sehen, daß von den beiden Doppelrohrblatt-Instrumenten dasjenige mit Klappen und Schutzfächchen verhältnismäßig weiter, das klappenlose dagegen oft auffallend enger mensuriert ist. Das gilt für die letztere Bauart sogar dann, wenn zufolge der Aufstellung der Musiker innerhalb der Dreier-Kapelle und der Länge der Instrumente deutlich wird, daß die Oberstimme ausnahmsweise von einem Instrument mit Klappe und weiter Mensur, die Mittelstimme ausnahmsweise von einem klappenlosen enger Mensur gespielt wird. (So etwa besonders schön auf einem Holzschnitt des um 1475 anzusetzenden mittelalterlichen Hausbuches, den ich in der Zeitschrift *Hausmusik* 1961, S. 51 veröffentlichte.) Damit sich der Leser selber vergewissern kann, wie die Sache steht, seien hier jedoch aus Kinsky eigens angegeben die Abbildungen S. 62, 2 und 70, 2 und aus H. Besslers *Musik des Mittelalters und der Renaissance* (1931) die Abbildungen 96 und 116.

Es besteht also die Möglichkeit, daß vor Praetorius und Tinctoris der Name Pommer ein Doppelrohrblatt-Instrument weiterer, Schalmei ein solches engerer Mensur nannte und nicht bloß einen Unterschied der Tonlage bezeichnete. In diesem Falle wäre aber zu zeigen, daß nicht allein der bei solcher Voraussetzung offenbar spätere Pommer, sondern auch die dann früher zu vermutende Schalmei chorisch gebaut worden wäre. Das scheint nun allerdings aus folgenden Bildzeugnissen bei Kinsky einigermaßen deutlich belegbar: S. 42, 1 (Alt), 46, 8 (Discant), 47, 4 (D), 51, 1 (D), 57, 1 (A), 64, 3 (D) 67, 3 (D oder A). Was die Mensuren betrifft, läßt sich ein eindeutiger Schluß aus dem Bildmaterial allein kaum ziehen. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß abgebildete weite Mensuren (ganz abgesehen davon, daß die äußere Beschaffenheit eines Instrumentes die Maße des Resonanzrohres nicht sicher erkennen lassen), für diese frühe Zeit eher entweder dem Stil der Darstellung (z. B. Manesse-Handschrift) oder dem Material (z. B. Steinhauerarbeit) zuzuschreiben sind, als daß sie eine gegenteilige Aussage machten. Jedenfalls ist indessen als besonders sprechendes Bild für die enge Mensurierung der Schalmeien die sogenannte Adimari-Hochzeit anzuführen (MGG I, Taf. XIV, Abb. 1), aus der jedoch kaum ein Unterschied der Lagen abgelesen werden kann. Doch darf als zwar sachgemäßer, wengleich sehr später Hinweis auf den chorischen Bau der Schalmei das Vorkommen der Tenor-Schalmei in der katalanischen Coblá nicht vergessen werden (H. Bessler: *Katalanische Coblá und Alta-Tanz-Kapelle*, in Kgr.-Ber. Basel 1949).

Mit der Tonlage des Instrumentes und der dadurch bedingten Länge hängt in baulicher Hinsicht die Anzahl der Grifflöcher eng zusammen. Schon in der größer gebauten Discant-Lage des Instrumentes von Steinkopf (in *c'* mit 7 Grifföchern) wäre der tiefste Ton mit dem kleinen Finger der rechten (bzw. linken) Hand nicht mehr ohne Klappe zu decken. Das kleinere, ebenfalls in *c'* stehende Instrument von Eras erlaubt dies zwar noch, doch baut Eras daneben ein zweites Instrument mit nur 6 Grifföchern. Auch dieses Instrument ist auf *c'* gestimmt, doch fehlt der tiefste Ton. Bei Instrumenten der Alt- oder Tenor-Lage sind ohne Klappen demnach auf keinen Fall mehr als 6 Grifföchern denkbar. Ohne daß dies auf den alten Abbildungen durchgehend sichtbar wird, scheint doch die Ausstattung mit nur 6 Grifföchern bei den Schalmeien ein Charakteristikum zu sein, wobei höchstens der Discant eine Ausnahme hat machen können. Doch trifft man auch Discant-Instrumente mit nur 6 Grifföchern, so z. B. bei Kinsky S. 75, 4. Wiederum soll auch hier ein später Hinweis nicht übersehen werden: daß nämlich die meisten heute umlaufenden volkstümlichen Schalmeien in der Regel nur 6 Grifföcher aufweisen.

Dem so für mittelalterliche Schalmeien vorauszusetzenden Tonumfang entspricht, so weit ich sehe, auch häufig die Literatur, die freilich bei der völligen Freiheit der Besetzungsmöglichkeiten kein eindeutiges Zeugnis ist. Gleichwohl fällt auf, daß in Stimmen, die wir etwa für Doppelrohrblatt-Instrumente in Anspruch nehmen, häufig im Discant das *c'*, im Alt das *f* nicht vorkommt. — Dagegen lohnt es, sich auf die vorliegende Frage hin einmal den einzigen erhaltenen *Alta*-Satz Francisco de la Torres (Nr. 439 in Francisco Asenjo Barbieris

Cancionero musical de los siglos XV y XVI, 1890) eingehender zu betrachten. Hauptstimme ist der Tenor, der mit dem lauterem Pommer wiedergegeben würde. Dem meist tieferen Contratenor wäre die Posaune zugeordnet, so daß für den Tiple (Triplum) genannten Superius die Schalmei bliebe (so auch nach Bessler). Soll nun die sehr bewegliche, figurenreiche Oberstimme den hauptstimmlichen Tenor nicht ganz und gar überspielen, so muß vorausgesetzt werden, daß diese Stimme mit einem schlankeren und leiseren Instrument gespielt worden ist, also mit dem, was in Abweichung von der Bauart der Pommern Schalmei hieß. Der Tonumfang des Tiple (a-e'') läßt vermuten, daß an ein in a stehendes 7-löcheriges und daher sehr klein gehaltenes Instrument gedacht ist, welches man bis in die Quinte der zweiten Oktave überblasen konnte. Der Tenor (d-d') entspricht der Nicolo-Lage der Pommern. (Der bisher übrigen ebenfalls nicht geklärte Name „Nicolo“ für den zwischen Alt und Tenor stehenden Pommer läßt vermuten, daß er als besonders häufig gebrauchtes Instrument, wie alle beliebten Sachen im Spätmittelalter, mit einem Eigennamen versehen worden wäre, wozu man in Huizingas *Herbst des Mittelalters* den Abschnitt über „die Denkformen im praktischen Leben“ vergleiche.)

Kehren wir nach diesem Ausblick in die frühere Zeit auf das späte und heute fast allein maßgebende Zeugnis des Praetorius zurück, so fällt nun sofort auf, daß auch dieser Autor (a. a. O.) sich offensichtlich darüber verwundert, daß einzig in der Familie der Pommern der Discant den auffallend abweichenden Namen Schalmei tragen soll, den er sich nicht anders erklären kann als mit einem für uns unverständlich gewordenen Hinweis auf das „Kaken“ (Gackern) dieses Instrumentes. Sollte das ein Wink darauf hin sein, daß Praetorius den Unterschied der beiden Instrumenten-Gruppen bereits nicht mehr kennt und darum auch den Sinn der abweichenden Benennung nicht versteht?

Aus dieser vorläufigen Kenntnisnahme augenblicklich zugänglicher Unterlagen (denn die Frage der hier versuchten Unterscheidung ist meines Wissens bisher noch nicht aufgeworfen), ergäbe sich für eine zukünftige Gesprächs-Grundlage und zur Nachprüfung an weiter sich zeigenden Bild- und Textzeugnissen, bzw. vielleicht noch vorhandenen alten Instrumenten ungefähr folgendes Bild für die geschichtliche Entwicklung und Unterscheidung der Schalmei vom Pommer:

Das frühere Mittelalter (etwa bis zum ausgehenden 14. Jh.) kannte offensichtlich nur Doppelrohrblatt-Instrumente ohne Klappen, deren Mensuren, soweit sich das aus Abbildungen vermuten läßt, verhältnismäßig eng waren und die sicher in den tieferen Lagen nur mit 6 Grifflöchern ausgestattet gewesen sein können, während in der Discantlage in Abweichung von dieser Regel auch 7 Grifflöcher vorkommen. Alle diese Instrumente sind als Schalmeien anzusprechen. Mit dem Aufkommen der Alta-Kapelle an der Wende zum 15. Jh. wäre dann zugleich Tonumfang und Bauart der Alt- und Tenor-Schalmeien modifiziert worden: Klappen erweiterten den Tonumfang nach der Tiefe hin und weitere Mensurierung ließ den Ton dieser Cantus-firmus-Instrumente voluminöser erscheinen. Diese in Klang und Bauart von den älteren Schalmeien abweichenden Instrumente wären dann Bomhart oder Pommer genannt worden. Für ihr Aufkommen in Zeit und Umgebung der großen Burgunder spricht zunächst, daß in der schon genannten Alta der Adimari-Hochzeit (Florenz um 1450) der Pommer noch fehlt, während die Alt-Pommern, abgesehen von ihrer häufigen Darstellung in der französischen Kunst des 15. Jh., in Hans Burgkmairs Triumphzug Maximilians (um 1516) ausdrücklich „*burgundisch Pfeiffer*“ heißen. Da sich nun neben diesen neu aufgekommenen Alt-, Nicolo- und Tenor-Pommern die Schalmeien aus leicht ersichtlichen Gründen nicht mehr behaupteten (Virdung z. B. sagt eigens: „*so vil sye der loecher mer haben / so vil dester besser vnd gewiser mag man sye regulieren*“), wurde nur noch der Discant dieser alten Bauart weiterhin im Instrumentarium mitgeführt. Und was liegt dann näher als dies: daß auch die Discant-Schalmei in Klang und Tonumfang und dadurch bedingt in der Bauart überhaupt immer mehr den neueren Pommern angeglichen

wurde, bis zuletzt Schalmey nur noch ein anderer Name für den Discant-Pommer des 16. und beginnenden 17. Jh. blieb.

Erst wenn die hier aufgegriffene Frage einigermaßen geklärt ist, wird man ernsthaft daran herantreten können, die Gestalt der Rohre (Mundstücke) verbindlich zu besprechen. Es ist zu erwarten, daß bis dahin auch der neu einsetzende praktische Gebrauch dieser alten Instrumente vieles gezeigt hat, das sich rein historisch nicht mehr ausmachen läßt.

Zur Ciconia-Forschung¹

VON KURT VON FISCHER, ERLENBACH — ZÜRICH

Am 5. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung in Utrecht 1952 (vgl. Kongreßbericht S. 107 ff.) ist Suzanne Clercx zum erstenmal mit ihren Ciconia-Forschungen an die Öffentlichkeit getreten. Drei Jahre lang hatte sie sich damals schon mit der faszinierenden und viel umstrittenen Gestalt dieses Komponisten befaßt. Ihr zur Seite stand ihr Ehegatte, der bekannte Kunsthistoriker Jean Lejeune: „*Or, depuis 1950, Johannes Ciconia était entré dans notre vie familiale.*“ (S. IX). Bis zum Zeitpunkt des Erscheinens des zweibändigen Werkes hat sich Mme. Clercx ständig mit Ciconia weiterbeschäftigt. Eine Reihe von Einzelaufsätzen und Vorträgen legt ein bedeutsames Zeugnis dieser mit äußerster Sorgfalt und Umsicht angestellten Forschungen ab. Die nun vorliegende Monographie des Lütticher Meisters faßt alle diese Arbeiten zusammen und stellt zweifellos eine der bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft der letzten Zeit dar. Schon allein die Tatsache, daß es Mme. Clercx gelungen ist, das Leben und Schaffen eines vor rund 600 Jahren wirkenden Komponisten lebendig und doch bis in viele Details sorgfältig nachzuzeichnen, verdient hohe Anerkennung. Die Autorin verbindet in ihrem Werk historisch-wissenschaftliche Akribie und stilistische Kenntnisse mit einem gesunden Menschenverstand, der sie davor bewahrt, irgendwelche Hypothesen unvorsichtig zu forcieren. Das von ihr benützte und klug verarbeitete Material ist riesig. Es erstreckt sich von edierten und nicht edierten Musikhandschriften und Traktaten des Trecento und frühen Quattrocento über archivalisches Material aus Lüttich, Padua, Venedig und Avignon bis zu den diplomatischen Quellen der Kurie, der Universitäten und einer Reihe von Chroniken. Das Verzeichnis der benützten Literatur (bis 1956) ist umfassend.

In der Einleitung (S. V—X) gibt die Verfasserin einen knappen Überblick über die bisherige Ciconia-Forschung von Padre Martini bis zu den neuesten Studien von Ghisi und Pirrotta und vor allem von Bessler, durch dessen Publikationen die Ciconia-Probleme in letzter Zeit in den Vordergrund des Interesses gerückt worden sind. Ein Hauptresultat des Buches von Clercx sei sogleich vorweggenommen: Der von Bessler als „*Epoche Ciconia*“ postulierte Zeitraum von 1400 bis 1430 ist vorzuzulegen auf die Zeit des späteren 14. Jahrhunderts bis 1411, in welchem Jahr Ciconia in Padua zwischen dem 15. und 24. Dezember gestorben ist. Hierbei wäre allerdings der Terminus „*Epoche Ciconia*“ vielleicht im Sinne einer gewissen Einengung durch „*Kreis um Ciconia*“ zu ersetzen.

Daß Ciconia zwischen 1335 und 1340 in Lüttich geboren sein muß, geht aus Avigoneser Dokumenten hervor, in welchen der Komponist 1350 zum erstenmal erwähnt und 1362 als „*presbiter*“ bezeichnet wird. Das Fehlen weiterer Quellen zu Ciconias Jugendzeit in Lüttich und Avignon ersetzt die Verfasserin durch ein anschauliches Bild des Musiklebens in den beiden Städten. Hierzu sei lediglich angemerkt, daß die neuere Forschung die berühmte

¹ Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia, Un musicien liégeois et son temps (vers 1335—1411)*, 2 Bde.; I: La vie et l'œuvre, II: Transcriptions et notes critiques; Bruxelles 1960, Académie Royale de Belgique, Classe des beaux arts, Mémoires, Collection in 4^o, Deuxième série, Tome X, Fascicules la et lb; I: XXII, 144 S. mit 11 Kunstdrucktafeln; II: 198 S. mit 16 Faksimile-Tafeln.

Bulle des Papstes Johannes XXII nicht mehr wie Haberl mit 1322, sondern mit 1324/25 angibt (vgl. u. a. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, S. 357 und G. Reaney in *The New Oxford History of Music III*, London 1960, S. 71). Von 1358 bis 1367 befindet sich Ciconia im Gefolge des Kardinals Alborno, mit welchem er Italien bereist. Diesem Erlebnis italienischer Landschaft und Musik kommt für den Komponisten entscheidende Bedeutung zu: Nach seiner Erziehung in Lüttich im Geiste der französischen *Ars antiqua* und nach seinen in Avignon empfangenen Eindrücken von der französischen *Ars nova* lernt er die zumindest in ihren Anfängen so ganz anders als die französische Musik der *Ars nova* geartete italienische Trecentokunst kennen: vor allem das italienische Madrigal und die Caccia; daneben aber auch die bis 1360/65 noch einstimmige (oder zumindest einstimmig notierte) Ballata. Wenn Marrocco, auf den sich Clercx beruft (S. 26), annimmt, die Blütezeit der Caccia sei von 1360 bis 1380 anzusetzen, so ist dies nicht richtig. Stammen doch, wie dies die Verfasseramen Piero, Giovanni und Iacopo dartun, zahlreiche Caccien schon aus der Frühzeit der italienischen Trecentokunst, d. h. aus der Zeit um 1340. Es ist deshalb wohl auch nicht von ungefähr, daß Ciconia keine Caccia im strengen Sinne des Wortes (Zweistimmiger Kanon über Tenor) geschrieben hat. Auch steht die mehrstimmige Ballata zur Zeit von Ciconias erster Italienreise erst in ihren Anfängen. Bei den frühen Trecentisten finden sich noch keine mehrstimmigen Ballaten. Die einzige bisher bekannte polyphone Komposition Iacopos in Ballatenform („*Nel mio parlar*“) ist entgegen Clercx (S. 26) als Lauda anzusprechen. Wie weit Ciconia in den 60-er Jahren schon Werke Landinis kennenlernen konnte, ist eine nicht mit Sicherheit zu beantwortende Frage. Ist Landini doch vermutlich ein ungefähr gleichaltriger Zeitgenosse Ciconias. Landinis bisher stets mit 1325 angegebenes Geburtsdatum ist nach Pirrotta (vgl. MGG 8, Sp. 163) nicht urkundlich belegt und ist wahrscheinlich eher auf ca. 1335 anzusetzen. Immerhin weisen gewisse stilistische Einzelheiten in Text und Musik auf einen möglichen Kontakt der beiden Komponisten. Mit Recht aber vertritt Clercx die Auffassung, daß Ciconias italienische Liedkompositionen, zumindest teilweise (und wie ich vermute, besonders die zweistimmigen) auf der ersten Italienreise des Meisters entstanden sein dürften. Einen besonders interessanten Fall stellt die Ballata „*Con lagreme bagnandome*“ dar (I, S. 23 u. 90, II, S. 63). Dieses Stück wird von Mme. Clercx in Zusammenhang mit dem im Jahre 1367 erfolgten Tod des Kardinals Alborno gebracht. Zur Stützung dieser frühen und daher in der bisherigen Literatur schon oft angefochtenen Datierung darf hier noch auf ein stilistisches Moment hingewiesen werden: Ciconias Ballaten tragen vielfach noch durchaus Züge der Madrigalvertonung, die eben zu jener Zeit erst allmählich gegenüber der mehrstimmigen Ballata in den Hintergrund zu treten beginnt. Man vergleiche etwa das Motivspiel der folgenden Stelle aus Landinis vermutlich frühem Madrigal „*Tu che l'oper altru*“ (nach Schrade, *Polyphonic Music of The Fourteenth Century IV*, 194)



mit der folgenden Stelle aus Ciconias Ballata „*Con lagreme*“ (nach Clercx II, 63 mit verkürzten Notenwerten)



Mit Recht weist dann Clercx auch darauf hin, daß sich Ciconias Ballaten und Madrigale noch wenig voneinander unterscheiden (I, 112).

Von 1372 bis 1402 hat sich Ciconia, vielleicht mit gewissen Unterbrechungen, wiederum in Lüttich aufgehalten, wobei ihn sein Weg von Italien in die Heimat zurück über Rom, Padua und Avignon geführt haben mag. Auch für diesen Lebensabschnitt gibt Clercx eine große Zahl aufschlußreicher und wertvoller Daten und Fakten, welche unsere Kenntnisse der Umwelt Ciconias zu erhellen vermögen. Gerade im Hinblick auf das überaus reiche, vor dem Leser ausgebreitete Material vermißt man ungern ein Register.

In seine zweite Lütticher Zeit legt die Verfasserin mit guten Gründen die Entstehung des sog. Ciconia-Stils, der als eine Synthese französischer, avignonesischer und italienischer Elemente zu verstehen ist. Sie macht dabei auf ein bisher unbekanntes Lütticher Fragment eines Credo-Satzes aufmerksam, dessen Faktur möglicherweise auf Ciconia weisen könnte (I, S. 35, II, Taf. XV u. XVbis, nicht XIV, wie irrtümlich S. 36, Anm. 3 vermerkt). Ferner dürften auch andere, Ciconia mit Sicherheit zugehörige Messesätze und Motetten in Lüttich entstanden sein.

Vom April des Jahres 1403 ist Ciconia wieder in Padua als *musicus* und *cantor* nachweisbar. Hier erlebt er die Besiegung der Stadt durch die Venezianer (1405). Mit der Motette „*Venecie Mundi splendor*“ (1407) leistet er der neuen Herrin seinen Tribut. Weitere Motetten und Messesätze, wie auch die Umarbeitung seiner *Nova musica* zum Traktat *De proportionibus* sind in diesen letzten Jahren des Meisters entstanden.

Der zweite Teil des ersten Bandes ist dem Werk Ciconias gewidmet. Das auf S. 54–63 zusammengestellte Inventar umfaßt heute 42 Werke: 4 Madrigale, 11 Ballaten, 2 französische Lieder, 2 Kanons, 10 Messesätze und 13 Motetten. Einige ergänzende Bemerkungen seien zu diesem Inventar gemacht: Ball. 8 findet sich auch als Intavolierung im Fundamentumteil des Lochamer Liederbuches (S. 86 mit der Bezeichnung *c. I* [= *con lagreme*]). Ball. 9 wurde auch als Lauda gesungen. Faksimile und Übertragung der Ball. 14 finden sich neuerdings veröffentlicht in G. Cesari u. F. Fano, *La cappella musicale del Duomo di Milano*, Mailand 1956, Taf. XII (bei S. 288) u. S. 392; der im Ciconia-Band II, 73 zwar erwähnte, jedoch nicht berücksichtigte Kontratenor der Hs. *Parma* stammt von Matteo de Perugia. Ball. 15 zeigt in Hs. *PC* mehrfach die zusätzlichen Textworte „*Salvator*“, was auf eine Lauden-Kontrafaktur weisen dürfte.

Im Anschluß an das Inventar folgt eine Besprechung der Handschriften, welche Werke Ciconias enthalten. Neue Erkenntnisse und Vermutungen ergeben sich hier vor allem für den Kodex *Lucca* (Kod. *Mancini* = *Mn*), für Ms. *Bologna Conservatorio Q 15* (*BL*), Ms. *Modena estense lat. 568* (*ModA*) und für die *Paduaner* Fragmente. *Mn* wird, mit Ausnahme des letzten Teils, von Clercx (im Gegensatz zu Pirrotta) in die letzten Jahre des 14. Jh. vorverlegt (I, 65 ff.); eine Ansicht, die sich mit guten Gründen vertreten läßt. Ebenfalls überzeugen die Argumente der Verfasserin betreffend *BL*. Diese Hs. soll, entgegen Besslers in *MGG* 2, Sp. 96 geäußelter Meinung, in Padua angefangen und nach Ciconias Tod in Bologna, Brescia oder vielleicht auch in Venedig weitergeführt und umgearbeitet worden sein (I, 67 ff.). Das 2. bis 4. Faszikel von *ModA* möchte Mme. Clercx mit Avignon in engeren Zusammenhang bringen und die Entstehung der Hs. in die zweite Hälfte des 14. Jh. vorverlegen (I, 71 ff.). Dieser Auffassung stehen Pirrottas und Sartoris Ansichten gegenüber, welche beide oberitalienische Herkunft der Hs. (Bologna 1409/14 bzw. Pavia 1406/07) annehmen möchten. Hierzu ist zu bemerken, daß sich auch nach der Datierung der beiden italienischen Forscher die Zusammenhänge von *ModA* mit dem Avignoneser Kreis erklären lassen. Zudem ist nicht zu übersehen, daß in dieser Hs. nicht weniger als vier Werke des aus Kod. *Squarcialupi* bekannten Zacharias stehen. Nach Abwägung der verschiedenen Argumente wäre ich geneigt, die Niederschrift von Fasz. 2–4 von *ModA* nach Oberitalien ins erste Jahrzehnt des 15. Jh. zu legen. Zu den *Paduaner* Fragmenten, die nach dem

heutigen Stand der Forschung nicht weniger als 52 Werke enthalten, gibt die Verfasserin erstmals einen zusammenfassenden Werkkatalog (I, 74 ff.) und nennt mit guten Argumenten als Herkunftsort den Hof der Carrara in Padua um 1400. Richtig ist wohl auch, daß Hs. PC (*Paris Nat. n. a. frç.* 4379) und nicht, wie dies Ludwig noch vermutet hatte, Hs. Pz (*Paris Nat. n. a. frç.* 4917) als eine der spätesten Hss. mit Trecentowerken zu betrachten ist. Mit den französischen Liedern von Pz beschäftigt sich übrigens auch eine Frankfurter Dissertation von 1944 (Ph. Möller, *Die französischen Lieder der Hs. Paris Nat. n. a. frç.* 4917, Ms. Diss. Frankfurt a. M. 1944). Bemerkenswert ist endlich, daß Ciconias Werke im 15. Jh. auch in Polen bekannt gewesen sind, was aus den zwei Hss. *Krasincki* 52 (jetzt *Warschau, Bibl. Narodowa*) und *St. Petersburg* (heute verloren) hervorgeht.

Nach diesen grundlegenden Bemerkungen zur Quellenlage geht Mme. Clercx zur Besprechung der poetischen Texte (I, 81 ff.) und der in diesen Texten enthaltenen Datierungshinweise über (I, 86 ff.). Auch hier erweist sich die Verfasserin als eine gute Kennerin der gesamten Ciconia-Zeit. Fragen könnte man sich vielleicht, wie weit eine bei Machaut, aber auch bei Landini so häufig vorkommende Figur wie



als Machaut-Zitat Ciconias in „*Aler men veus*“ zu betrachten sei. Durchaus zu überzeugen vermögen dagegen die Angaben zur Datierung einzelner Lieder und Motetten.

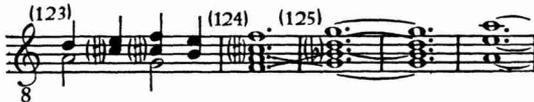
Im dritten Teil des ersten Bandes finden sich zahlreiche musikalische Analysen, die sich vor allem auf die Notation, auf den bei Ciconia vorkommenden „*chromatisme*“ und auf die Formen stützen. Was die Ausführungen zur Notation betrifft, ist die Bemerkung der Verfasserin zu unterstreichen: „*Question d'usages locaux avant tout . . . D'un copiste à l'autre, la convention se modifie.*“ Dieser Tatbestand ergibt sich vor allem dort, wo ein Werk in verschiedenen Hss. überliefert ist. Die Bemerkungen zur schräg abwärts kaudierten Semibrevis (I, 96, Anm. 1) sind dahin zu ergänzen, daß diese Notenform noch in der für Landini zentralen Quelle *Florenz, Panc.* 26 nicht zu finden ist (vgl. hierzu die *Trecento-studien* des Schreibenden, a. a. O., S. 113 ff.). Mit großer Vorsicht nur ist deshalb die eine oder andere Notationsart als charakteristisch für einen bestimmten Komponisten zu betrachten. Zudem ist hier zu berücksichtigen, daß stets auch eine gewisse Beziehung zwischen Stil und Notation besteht. Daß Ciconias Notation in den späten Werken eine Vereinfachung gegenüber manch früherem Werk zeigt, liegt in der stilistischen Haltung der Spätwerke begründet.

Von besonderem Interesse sind die Betrachtungen der Verfasserin zu den verschiedenen in Ciconias Werken erscheinenden Akzidentien, die in den Hss nicht nur mittels der üblichen #, b und ♮ bezeichnet werden, sondern durch besondere Zeichen zuweilen größere oder kleinere Halbtöne fordern. Im Zusammenhang mit der Akzidentienfrage gelangt Mme. Clercx zu einem, wenigstens in dieser Form neuartigen Lösungsversuch des *Musica-ficta*-Problems. Sie geht von den Regeln der Solmisation aus, welche von den Sängern beim Einstudieren eines Stückes zu berücksichtigen waren. Diese Regeln im Zusammenspiel mit dem jedem einzelnen Werk zugrunde gelegten kirchentonartigen Modus geben gewisse Hinweise auf die anzuwendenden chromatischen Veränderungen. Mit klugen und scharfsinnigen Argumenten und Beispielen zeigt die Verfasserin, weshalb an dieser und jener Stelle in der Hs. ein Akzidens geschrieben oder nicht geschrieben worden ist. Die Gedankengänge sind bestechend. Und doch bleiben Fragen offen: Wir kennen zwar einerseits die Solmisationsregeln und deren Beziehung zur Modalität; wir kennen auch die Grundsätze, nach denen der Zusammenklang zweier oder dreier Töne geregelt worden ist. Doch was

wissen wir von den Regeln, die das Verhältnis linearer und vertikaler Tonverbindungen zu ordnen hatten? Die Schwierigkeiten der Akzidentiensetzung aber ergeben sich oft gerade dort, wo zu entscheiden ist, ob der linearen oder vertikalen Komponente der Vorrang zuzubilligen sei. Ohne ins einzelne zu gehen, seien einige wenige Stellen aus dem von Mme. Clercx im 2. Band veröffentlichten *Gloria* Nr. 20 (II, 92 ff.) betrachtet. In Takt 8



erhöht die Herausgeberin richtig das *c* des letzten Viertels zu *cis*; sie verzichtet jedoch auf eine Erhöhung des *f*. Dies offenbar aus der Überlegung, daß *f* innerhalb des 1./2. Modus nicht zu *mi* werden könne. Da aber hier die beiden Superius-Stimmen gewissermaßen parallelgeschaltet sind, möchte ich doch der vertikalen Konsonanz den Vorrang zubilligen und auch das *f* zu *fis* erhöhen. Bei der klanglich ähnlich gelagerten Stelle in T. 84 (*h-fis* über *a-c*) ergibt sich diese Lösung von selbst. In T. 123/124 ist meines Erachtens das dreimal von der Herausgeberin zugefügte *cis* im 2. Superius ausgeschlossen, während das *b* in T. 125 selbstverständlich richtig ist:



Abgesehen davon, daß durch das *cis* ein besonders auf langer Note unmöglicher übermäßiger Dreiklang entsteht, führt die Kadenz hier nach *a* und nicht nach *d*. — Aus diesem Beispiel geht hervor, daß insbesondere für den Mittelstimmen-Kontratenor oder für den zugesetzten zweiten Superius die modal bedingten Solmisationsregeln kaum Geltung haben dürften. Die Setzung der Akzidentien innerhalb dieser „sekundären“ Stimmen ist gewöhnlich nach den klanglich bedingten Konsonanzregeln vorzunehmen.

Geteilter Meinung kann man wohl bei den Schlußkadenzen des genannten Stückes sein (T. 129—133 u. 160—164):



Die beiden Kernstimmen (Tenor und Sup. I, im Beisp. ausgefüllte Noten) bilden die gewohnte Kadenz, wobei *c*, wie von der Herausgeberin vorgesehen, zu *cis* zu erhöhen ist. Erhöht man zudem die beiden *g* zu *gis*, so ergibt sich eine Doppelleittonkadenz, die in der Ausgabe im Hinblick auf den authentischen Schluß auf *d* vermieden wird. Betrachtet man aber Superius II und Kontratenor als klangliche Füllstimmen, so wäre gegen *gis* nichts einzuwenden. Eine ähnliche Stelle findet sich in T. 3 auf S. 133, wo im Kontratenor nun allerdings bestimmt besser *gis* zu singen ist.

In den letzten Abschnitten des 1. Bandes bespricht Mme. Clercx die von Ciconia verwendeten Formen und Typen des Madrigals, der Ballata, der beiden interessanten und überzeugend aufgelösten Kanons, der Motetten und Messensätze. Einige wenige die Diskussion vielleicht befruchtende Bemerkungen müssen hier genügen. Der Stil insbesondere der italienischen Liedsätze läßt, wie schon oben erwähnt, erkennen, daß Ciconia ein Altersgenosse von Landini gewesen sein muß. Es bestätigen sich damit auch die von Clercx vorgeschlagenen Datierungen. Läßt doch auch eine Stelle wie die auf S. 112 unten (Bd. I) aus der Ballata

„*Gli atti col danzar*“ zitierte mit ihrem ausgesprochen klangfüllenden Mittelstimmen-Kontratenor (in der Kadenz besser mit *gis* als mit *g* zu lesen) nicht so sehr an Machaut, als vielmehr an Landini denken (vgl. etwa den Anfang von Landinis Ballata „*Amarsi li alti*“). Die Satztechnik gerade dieses Stückes weist allerdings eher darauf hin, daß wir es hier mit einem späteren Werk Ciconias zu tun haben dürften, das kaum schon auf der 1. Italienreise komponiert worden ist. Dasselbe gilt vermutlich auch für das so eminent italienische Stück „*O rosa bella*“ und vielleicht auch für die Ballata „*Lizadra donna*“. — Neben dem höchst kunstvoll gearbeiteten, man möchte sagen avignonesischen „*Sus une fontayne*“ wirkt das Virelais (Clercx nennt es ital. Ballata mit französ. Text) „*Aler men veus*“ mit seinem mehrfachen Stimmtausch (T. 1—6=7—12, 51—58=59—66), mit seiner erstaunlich einheitlichen Motivik und seinen vielen Imitationen zugleich schlichter und sinnlich eindringlicher, in gewisser Hinsicht daher wohl auch italienischer.

Im Schaffen Ciconias nehmen die Motetten einen besonderen Platz ein (vgl. I, 119 ff.). Sie sind als die eigentlichen Repräsentativformen der Zeit zu betrachten. Zudem eignen sie sich besonders gut zu einer Darstellung von Ciconias Stilentwicklung, da in den Motettentexten vielfach eindeutige Hinweise auf eine Datierung zu finden sind. Von den 11 vollständig erhaltenen Motetten sind 7 mit ziemlicher Sicherheit zeitlich festzulegen. Die Anordnung der Motetten im 2. Band (S. 151 ff.) entspricht denn auch der von der Herausgeberin nachgewiesenen oder vermuteten Chronologie. Die beiden wohl frühesten Stücke „*O beatum incendium*“ (= Kontrafaktur von „*Aler men veus*“) und „*O Petre Christi discipule*“ sind zweistimmig und gehören stilistisch in unmittelbare Nähe der Liedformen. Eine engere Beziehung zu Iacopos Motette „*Lux purpurata*“ scheint mir jedoch kaum vorzuliegen. Die späteren Motetten lassen sich ihrer Konstruktion entsprechend in isorhythmische und nicht isorhythmische aufteilen. Ist es hierbei wohl ein Zufall, daß die drei Werke, die sich an bestimmte Personen wenden („*Doctorum principem*“, „*Albane misse*“ und „*Petrum Marcello*“) strenge Isorhythmie zeigen, während die auf das Lob einer Stadt geschriebenen Stücke wie „*O Padua sidus praeclarum*“ und „*Venecie mundi splendor*“, aber auch „*O felix templum*“ nicht nur keine Isorhythmie, sondern zudem ausgesprochen italianisierende Stileigenheiten aufweisen? Äußert sich in dieser Differenzierung der Satztechnik ein historisch-soziologisches Phänomen?

Schließlich bespricht Mme. Clercx die von Ciconia erhaltenen Messesätze (I, 126 ff.), die im 2. Band von S. 92—150 in Übertragung wiedergegeben sind. Auf diesem Gebiete scheint Ciconia bahnbrechend gewirkt zu haben. Nicht nur darf er mit Besseler als ein Begründer der Chorpolyphonie bezeichnet werden. Wie Clercx dies eindrücklich zeigt, gehört er auch zu den ersten Meistern, bei denen die Bildung eines zwar vorläufig nur zweisätzigen Zyklus (4 *Gloria-Credo*-Paare) auf Grund motivischer und formaler Beziehungen nachzuweisen ist. An Hand der bei den Motetten gewonnenen Erkenntnisse unternimmt es Mme. Clercx, die Sätze vorsichtig und mit allen nötigen Vorbehalten chronologisch zu ordnen. Daß ein solches Verfahren durchaus legitim ist, ergibt sich nicht nur aus den beiden Messesätzen, die nach Ciconias eigener Motette „*Regina gloriosa*“ geschrieben sind, sondern auch aus der Verwendung der Isorhythmie. Auf eine besonders eigenartige Form weist Mme. Clercx bei *Gloria* 23 und *Credo* 28: hier werden ganze umfangreiche Teile innerhalb des einen Messesatzes nicht nur rhythmisch, sondern zugleich auch melodisch in allen Stimmen wiederholt (z. B. „*Laudamus te*“ bis „*filius patris*“ = „*Qui tollis*“ bis „*in gloria Dei patris*“). Solch sinnfälliges Hervorkehren der formalen Struktur scheint auf italienische Einflüsse hinzuweisen.

Den Schluß des ersten Bandes bildet eine „*Conclusion*“, in welcher die Verfasserin Ciconia als den Hauptrepräsentanten einer französisch-italienischen Stilverbindung im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert bezeichnet. Mit seinem vielfältigen Schaffen hat Ciconia aber auch schulebildend gewirkt. Direkt oder indirekt von ihm beeinflusst sind die Lütticher Joh.

de Limburgia, J. F. Gembloux und die beiden Lantins; in Padua Propos. de Brescia, Petrus Rubeus, Ant. de Cividale und Ant. Romanus. Schließlich aber baut auch der junge Guillaume Dufay auf Ciconias Werk weiter, so daß der Lütticher Meister als eine der wichtigsten Schlüsselfiguren für die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts zu betrachten ist. Hierin schließt sich Mme. Clercx den Thesen Bessellers an.

Es ist schon im Bisherigen immer wieder von den Werkpublikationen die Rede gewesen, die Suzanne Clercx im 2. Band ihrer großen Ciconia-Monographie bringt, so daß wir uns bei der Besprechung des Notenteils kurz fassen können. Alle bisher bekannten und vollständig erhaltenen Werke Ciconias erscheinen hier großenteils erstmals in Übertragung (photographische Wiedergabe der handschriftlichen Transkriptionen durch die Bearbeiterin). Die Fragmente, sowie einige Seiten der originalen Vorlagen zu den Übertragungen sind auf 16 Faksimiletafeln zugänglich gemacht. Die Notenwerte sind auf die Hälfte verkürzt. Taktstriche stehen jeweils nach einem Breviswert. An den Anfang jeder Übertragung ist das Incipit in originaler Notation gesetzt; ein Verfahren, welches das Studium und die Beurteilung eines Stückes wesentlich erleichtert. Die originalen Akzidentien stehen, wie gewohnt, vor, die zusätzlichen über den Noten. Wie die Bearbeiterin ausdrücklich bemerkt, sind die Übertragungen nicht für den praktischen Gebrauch gedacht. Sie sind vielmehr als eine Art Diskussionsgrundlage für eine spätere Edition zu betrachten. Dies erklärt auch, weshalb an mehreren Stellen das originale, innerhalb einer Übertragung aber mißverständliche Zeichen \flat (= \sharp diatonisch) beibehalten ist (vgl. u. a. S. 123, T. 161; S. 129, T. 69; S. 133, T. 3).

Der Kritische Bericht bringt die nötigen Angaben betr. Vorlage, Form, Originalnotation, allfällige Varianten und Neuauflagen. Zudem erläutert Mme. Clercx in höchst willkommener Weise bei jedem Stück die Prinzipien, nach welchen die zusätzlichen Akzidentien gesetzt worden sind. Es zeigt sich in diesen Hinweisen, daß sich die Herausgeberin um eine möglichst konsequente Handhabung der Zusatz-Akzidentien bemüht hat. Einige grundsätzliche Fragen haben wir oben schon behandelt. Im Folgenden seien noch einige Irrtümer berichtigt: S. 52 fehlt die bei drei- und vierstimmigen Werken nötige Stimmbezeichnung: Im Gegensatz zu den anderen Übertragungen (z. B. S. 73 u. 75, wo ebenfalls die Stimmbezeichnung fehlt) ist der Kontratenor auf S. 52 ff. unter dem Tenor notiert. S. 66, T. 20 fehlen im Tenor der zweiten Fassung \flat und \sharp . S. 109, T. 45 fehlt im Superius das \sharp über f (vgl. T. 11). An zwei Stellen sind die durch schlechte Lesbarkeit oder Fehler des Originaltextes nötigen Konjekturen nicht überzeugend vorgenommen worden: S. 52, T. 6/7, Kontratenor (zuunterm notiert) besser nach F. Ghisi zu emendieren (vgl. Supplementheft zu *Journal of Renaissance and Baroque Music*, vol. I, 6):



(der in der Übertragung von Mme. Clercx stehende Schlußakkord eines Abschnittes f-a-cis ist nicht möglich).

S. 69, T. 12: Die erste Note im Superius muß g und nicht f heißen, da sonst eine für Ciconia undenkbare Quart zum tiefsten Ton entsteht (vgl. hierzu Ghisi, a. a. O. S. 5).

Die in der vorliegenden Besprechung enthaltenen Bemerkungen mögen nicht so sehr als Kritik, sondern vielmehr als Diskussionsbeiträge zu einer Arbeit gewertet werden, deren Kenntnis in Zukunft für jeden, der sich mit der Musik des 14. oder frühen 15. Jahrhunderts beschäftigen will, unentbehrlich sein wird. Die verdienstvolle vollständige Veröffentlichung aller bisher bekannten Werke Ciconias entspricht einem längst gehegten Wunsche der Musikwissenschaft und wird die Diskussion um Ciconias musikgeschichtliche Stellung erneut anregen.

J. J. N. H.

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

Alfred Dürr hat mit Recht in der Musikforschung XIV, 124 niedriger gehängt, daß ein italienischer Herausgeber das Leningrader Kleine Magnificat (vormals aus Dehns Besitz) als Johann Sebastian Bachs Produkt hat beweisen wollen, wofür er u. a. das „*Jesu Juva*“ beim Autorenvermerk als Kennzeichen Bachschen Ursprungs auszuwerten versucht hat. Wie ich schon in *Musik in Zeit und Raum* S. 6 betont habe, läßt sich dies J. J. N. H. auf einen bestimmten Komponisten einer Generation vor J. S. Bach auslegen, wie es der zeitstilistische Haltung des betreffenden Magnificat entspricht: auf Matthesons Lehrer Johann Nikolaus Hanff aus Wechmar, der 1711 in Schleswig als Domorganist starb. Auch Gottfried Grote als Herausgeber der Berliner Handschriften geistlicher Konzerte Hanffs tritt dem personal- wie zeitgeschichtlich bei. In Eitners Quellenlexikon wird „N. H.“ als Nikolaus Hasse gedeutet, dessen Lebensgrenze Friedrich Wilhelm Wilhelm Riedel in MGG V, 1792 auf 1617–1672(?) festgelegt. Er hat sich vokal in der *Geistl. Seelenlust* Rostock/Frankfurt a. M. 1659 betätigt. Er liegt jedoch zeitlich für das Magnificat wiederum zu früh, und Hanff dürfte zu bevorzugen sein — trotz des dann fehlenden „*Johann*“.

J. S. Bach, Präludium und Fuge d-moll, BWV 539

Ein Arrangement aus dem 19. Jahrhundert?

VON DIETRICH KILIAN, GÖTTINGEN

Echtheitszweifel an dem in zweifacher Hinsicht als Arrangement zu bezeichnenden Werk (Peters III, 4) sind bisher lediglich bei der Fuge angezeigt worden. Sie ergaben sich nunmehr im Hinblick auf das ganze Werk bei den Vorarbeiten zu Band IV/5 der *Neuen Bach-Ausgabe*, in dem BWV 539 veröffentlicht werden soll. Die Frage, ob „Präludium und Fuge d-moll“ in der vorliegenden Fassung auf Bach selbst zurückgeht oder beide Sätze erst in späterer Zeit vereinigt wurden — wobei die Fuge bereits für sich eine möglicherweise nicht authentische Orgelbearbeitung des ursprünglich für ein anderes Instrument komponierten Satzes darstellt —, entscheidet jedoch von vornherein über die Aufnahme bzw. Nichtberücksichtigung dieses Stückes in dem betreffenden Band der genannten Ausgabe. Da sie aber nicht ohne weiteres entschieden werden kann, sei sie hier zur Diskussion gestellt. — Der Echtheitszweifel resultiert aus dem Quellenbefund, der Entstehungsgeschichte und aus stilkritischen Erwägungen.

I.

Für das bei Schmieder (BWV) unter Nr. 539 angezeigte Werk existiert eine einzige Quelle, die nach Kast¹ „wahrscheinlich“ von Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759–1845), dem Sohn des „Bückerburger Bach“, geschriebene Hs. der BB (z. Z. in Marburg) mit der Signatur P 517. Vier weitere Hss. der BB: P 213, P 282, P 304 und Am. B. 606 enthalten lediglich die Fuge.

Vom gleichen Schreiber, der P 517 geschrieben hat, stammt u. a. die Kopie von J. S. Bachs Sonate C-dur für 2 Violinen und Continuo BWV 1037 in P 228 adn. 2, die Kast aber einem noch unbekanntem Schreiber aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zuweist. Die Hs. P 1058 der BB überliefert eine weitere Abschrift von BWV 1037 (das Werk wird von

¹ P. Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Tübinger Bach-Studien 2/3).

A. Dürr in BJ 1953, S. 51 ff. für Johann Gottlieb Goldberg in Anspruch genommen!), die Kast wiederum einem unbekanntem Schreiber aus dem 19. Jahrhundert zuschreibt, die aber in Wirklichkeit ebenfalls von der Hand unseres Kopisten herrührt. Darüber hinaus können folgende Bach-Hss. der BB diesem Schreiber zugewiesen werden: P 228 adn. 1 (BWV 802 bis 805), P 255 (BWV 1046), P 257 (BWV 1047), P 260 (BWV 1049), P 266 BWV 1051), P 429 (BWV 1048) und P 622 (BWV 1035). Sie alle machen durch ihren kalligraphischen Habitus sowie durch notierungsmäßige Eigenarten (in P 517 Verwendung des Violin- statt Sopranschlüssels, meist gemeinsame Behalsung der Akkordnoten, Überschrift „Fuge“ statt „Fuga“ usw.) den Eindruck gewerbsmäßiger Kopien des 19. Jahrhunderts. (Schon die wiederholte Abschrift von BWV 1037 weist darauf hin.) Doch muß P 517 vor 1829 entstanden sein, da sich auf der Titelseite folgender Vermerk des nächsten Besitzers, des Grafen v. Voss-Buch, findet: „Vom Musikdirektor Bach, als Gegengeschenk für das Peccavi von Caldara, erhalten im July 1829“.

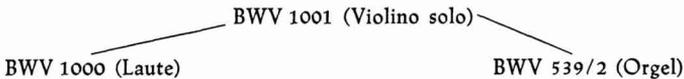
II.

Bei dem Präludium handelt es sich seiner ganzen Struktur nach nicht um ein Orgelwerk, sondern um eine Klavierkomposition J. S. Bachs, worauf schon das Fehlen einer Pedalstimme hindeutet; ein Präludium manualiter stellt jedenfalls einen Einzelfall unter den freien Orgelwerken Bachs dar! Über seine Entstehungszeit läßt sich von der Quelle her nichts ausmachen, da es ausschließlich in P 517 überliefert ist. Unter stilkritischem Aspekt wird man das Präludium vielleicht in der Zeit der „Klavierbüchlein“ ansetzen können, denn an seiner Echtheit als Komposition J. S. Bachs kann kaum gezweifelt werden. Doch sei nochmals darauf hingewiesen, daß dieses Präludium erst aus einer Hs. des 19. Jahrhunderts bekannt ist.

Demgegenüber stammen von den Abschriften, die nur die Fuge überliefern, zwei noch aus dem 18. Jahrhundert: P 213 und Am. B. 606, während P 304 um 1800 datiert wird und lediglich P 282 erst im 19. Jahrhundert entstanden ist. Alle vier Abschriften stimmen im Notentext sowohl untereinander als auch grundsätzlich mit der Fuge in P 517 überein.

III.

Die Fuge erweist sich als Orgelbearbeitung des 2. Satzes der g-moll-Sonate für Violino solo BWV 1001, von dem auch ein Arrangement in g-moll für Laute BWV 1000 existiert. Die Abhängigkeit dieser drei Fassungen stellt sich wie folgt dar:



Während BWV 1001 in Köthen 1720 vorlag, wird die Orgelbearbeitung von der bisherigen Forschung auf „Leipzig 1724 oder 1725“ datiert (so Schmieder); die Lautenfassung aber sei erst aus einer Tabulatur „aus der Zeit um 1760 . . . (von Johann Ludwig Krebs' Hand?)“ bekannt.

Daß BWV 1001 die Originalfassung repräsentiert, Orgel- und Lautenfassung hingegen Bearbeitungen der ursprünglichen Violinfassung darstellen, läßt sich unschwer erkennen, denn in beiden Bearbeitungen sind alle für die Violine eigentümlichen Partien für Orgel bzw. Laute umgestaltet und für diese Instrumente erst applikabel gemacht worden. Die latente Mehrstimmigkeit der Violinfassung wurde in eine reale auseinandergelegt; gleichzeitig war die Ausprägung einer Baßstimme und harmonisch füllender Mittelstimmen geboten, wobei die akkordische und figurative Bereicherung in der Orgelübertragung naturgemäß am stärksten ausfallen konnte.

Quellenlage und musikalischer Befund deuten darauf hin, daß beide Bearbeitungen voneinander unabhängig entstanden sind; von der Quelle her, indem sie z. B. in Takt 70 und 75 (= Takt 68 und 73 der Violinfassung) jeweils beim 4. Viertel der Oberstimme voneinander abweichende Lesarten bieten, die sich in getrennten Vorlagen der Violinfassung finden.

Takt 70:		in: Viol. lt. P 267 u. 976 Laute
		in: Viol. lt. P 268 Orgel (transp. nach g-moll)
Takt 75:		in: Viol. lt. P 267 Laute
		in: Viol. lt. P 268 u. 967 Orgel (transp. nach g-moll)

IV.

Das Gesagte mögen folgende Bemerkungen verdeutlichen: Während die Lautenintavolierung die Originaltonart g-moll (um eine Oktave nach unten versetzt) beibehält, ergab sich bei der Bearbeitung für Orgel, um eine für dieses Instrument gemäße Lage zu erreichen, die Transposition von g-moll nach d-moll. Gegenüber der Originalfassung (BWV 1001) sind beide Bearbeitungen von 94 auf 96 Takte erweitert; doch finden sich die Einschreibungen in der Orgel- und Lautenfassung jeweils an anderer Stelle, so daß es sich um eine zufällige Korrespondenz handeln dürfte.

In der Orgelbearbeitung stellen die Takte 5^b–6^a und 29^b–30^a die Erweiterungen dar, d. h. ein Takt ist nach T. 5^a und ein weiterer nach T. 28^a der Violinfassung eingeschoben. Demgegenüber bringt die Lautenbearbeitung die erste Einfügung (1 1/2 Takte) bereits nach T. 2 und die zweite (1/2 Takt) nach T. 5^a der Violinfassung. Die Anfangstakte aller drei Fassungen stellen sich wie folgt dar:

BWV 1001 (Violino solo)



BWV 1000 (Laute)



BWV 539/2 (Orgel)



Die ersten beiden Takte stimmen in allen drei Fassungen überein; sie exponieren das Thema als Dux, danach als Comes. (Im folgenden: Themeneinsätze mit der Quint der I. Stufe = „Dux“, mit der Quart der V. Stufe = „Comes“.) — Die Orgelbearbeitung folgt in T. 3 (Comes) und T. 4 (Dux nach einem halben „freien“ Zwischentakt einsetzend) weiterhin der Violinfassung, während die in der Lautenbearbeitung bereits nach T. 2 eingeschobenen $1\frac{1}{2}$ Takte nach einem aus der 2. Themenhälfte gebildeten halben Zwischentakt das Thema erstmals im Baß (als Dux) bringen. Mit dem weiterhin um einen halben Takt verschobenen Themeneinsatz in T. 4^b (Comes) schließt sich die Lautenbearbeitung der Violinfassung (T. 3) wieder an. — Anstelle des halben „freien“ Zwischentaktes in T. 4^a der Violin- (und Orgel-)fassung bietet die Lautenbearbeitung einen weiteren Themeneinsatz im Baß (auf der IV. Stufe, ein quasi „überzähliger“ Comes), danach in Engführung und auf dem Hauptakzent das in T. 4^b der Violin- (und Orgel-)fassung als Dux einsetzende Thema. Während die Violinfassung in T. 5^b mit dem 2. Themenabschnitt zum Zwischenspiel überleitet, wird in der Lautenbearbeitung (T. 7) noch ein dritter Themeneinsatz im Baß (als Comes) eingeschoben und erst danach das Zwischenspiel aufgenommen. — Die Orgelbearbeitung aber bringt in T. 5^b ihre erste Einschubung, das Thema im Pedal (als Dux), und daran unmittelbar anschließend (T. 6^b) die thematisch gebundene Überleitung zum Zwischenspiel.

Die weitere Gegenüberstellung von Originalfassung und Orgelbearbeitung macht deutlich, daß in jener „die Geige bis an die letzten Möglichkeiten ihrer Technik und ihres Ausdrucks geführt wird, während die Orgel den mittleren Bereich nicht überschreitet“², indem sich die Bearbeitung ziemlich eng an die Vorlage anschließt, selbst spezifisch violinistische Griffe, wie z. B. die „angerissenen“ Achtel, beibehält. In der Violinfassung grenzen diese Partien an die technischen Möglichkeiten des Instruments, in der Orgelbearbeitung hingegen wird man sie als Relikte anzusehen haben; die Lautenbearbeitung aber bringt an diesen Stellen durchgestaltete Begleitstimmen. — Für die Orgelbearbeitung bezeichnend sind ferner abschnittsweise Reduzierung der Stimmenzahl, z. B. in Takt 8 und 44, und demgegenüber akzessorisch-akkordischer Stimmenzuwachs, z. B. in Takt 12/13 (auf dem 1. Viertel von

² H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, S. 99

Takt 13 zur Komplikation zwischen c" und cis" führend!), in Takt 30 (Vorimitation!) sowie in Takt 41 und 60, schließlich Stimmentausch, z. B. in Takt 5 (Haltebogen!), 25/26 und 56/57. — Es sei ferner auf die Variante am Schluß von Takt 7 hingewiesen, die sich wie die Auflösung einer einstimmigen Linie und dabei doch ganz unklavieristisch ausnimmt, da sich ein klanglicher Effekt nicht einstellt. — Zu keiner befriedigenden Einsicht gelangt man endlich bei der Betrachtung des Pedals, dessen umfangsmäßige Beschränkung auf das kleine a als obere Grenze bemerkenswert ist, da die meisten Orgelwerke Bachs d' verlangen. Doch trotz dieser Beschränkung vermeidet die Bearbeitung nicht, daß das Pedal bei drei von vier Themeneinsätzen sich mit der unteren Manualstimme kreuzt; eine bei Bach durchaus befremdende Praxis.

Nach ähnlichen Überlegungen kommt Siegele³ zu dem mit aller Vorsicht angedeuteten Schluß: „Während uns nun die Bearbeitung für Laute, vor allem in der Konzentration und dem Beziehungsreichtum des Anfangs, aber auch in der realen Ausgestaltung zuvor nur latent vorhandener Themasätze, unverkennbar das Gepräge des Meisters zu tragen scheint, wagen wir das von der Bearbeitung für Orgel nicht in demselben Maße zu behaupten: sie scheint uns über das Schulmäßige nirgends hinauszugehen.“ — Hier sei jedoch auf einige Stellen gleich zu Beginn der Orgelbearbeitung hingewiesen, die immerhin eine „geübte Hand“ des Bearbeiters verraten dürften: z. B. die Mittelstimme in T. 3, die gegenüber den „angerissenen“ Achteln der Violinfassung eine thematische Wendung bringt; eine ähnliche Konzentration zeigt die „Altstimme“ beim Themeneinsatz des Pedals in T. 5b, vor allem aber die Überleitung zum Zwischenspiel (Takt 6b/7a, Oberstimmen) durch kontrapunktische Verknüpfung von Figuren, die aus dem ersten bzw. zweiten Themenabschnitt abgeleitet sind; und selbst die Ausgestaltung einer realen Mehrstimmigkeit in T. 4a wird man als respektabel bezeichnen können.

V.

Griepenkerls Bemerkung in der Vorrede zu Peters III: „Übrigens möchten sich wenige Themen finden lassen, die eine Bearbeitung für zwei so verschiedene Instrumente wie Violine und Orgel gestatten“, scheint noch jeden Zweifel an der Echtheit der Orgelfassung auszuschließen⁴. Auch Spitta (Bach I, 688 f., 825; II, 464) und Rust (BG 15, XXV) lassen keinen Zweifel durchblicken, daß die Bearbeitung für Orgel vielleicht nicht von Bach selbst stamme. Keller (S. 99) hingegen bringt zum Ausdruck, daß es unverständlich bleibe, „warum Bach nicht auch das großartige und tief leidenschaftliche Präludium [der Soloviolinonate] übertragen . . ., sondern an dessen Stelle ein kleines, unbedeutendes Präludium manualiter gesetzt“ habe. Gerade an der zuletzt zitierten Bemerkung darf angeknüpft werden, um den Echtheitszweifel an der überlieferten Gestalt von „Präludium und Fuge d-moll“ BWV 539 zusammenzufassen.

Es scheint uns als erwiesen, daß die Violinfuge die Originalfassung darstellt, von der später Bearbeitungen für Laute und Orgel angelegt wurden. Die Violinfassung wird auf ca. 1720 datiert. Wir sehen, daß die Orgelbearbeitung Lesarten aufweist, die in P 268, einer Abschrift der Violinosonaten von der Hand Anna Magdalena Bachs, auftreten, und zwar die erste Lesart ausschließlich in dieser Hs., die nach Haußwald⁵ zwischen 1725 und 1733/34 entstanden ist. Indem aber P 268 als Vorlage der Orgelbearbeitung erscheint, kann diese frühestens 1725 entstanden sein. — Nach diesen Folgerungen ergibt sich die Frage, ob es

³ U. Siegele, *Kompositionsweise und Übertragungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss. Tübingen 1957 (Masch.-Schrift, S. 113).

⁴ E. Bruggaier weiß in seinen *Studien zur Geschichte des Orgelpedalspiels in Deutschland bis zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1959, S. 184, zu BWV 539/2 nichts anderes als Griepenkerl mitzuteilen.

⁵ G. Haußwald, *Krit. Bericht zu NBA VI/1 (Werke für Violine)*, S. 27 und 31.

Eine Identifizierung des Werkes ist bisher offenbar nicht erfolgt, doch läßt sich dies um so leichter nachholen, als es im Neudruck bequem zugänglich ist: es handelt sich um Kyrie und Gloria der *Missa S. Lamberti* aus dem 1706 in Augsburg bei Johann Christoph Wagner gedruckten *Jubilum Missale Sextuplex* von Johann Christoph Pez (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jg. 27/28, herausgegeben von B. A. Wallner, S. 119 ff.).

Bachs Partitur weicht nur geringfügig vom Original ab; verhältnismäßig häufig sind Unterschiede in Balken- und Bogensetzung anzutreffen, seltener Bezifferungsvarianten. Gelegentlich hat Bach berichtigend und verändernd in seine Vorlage eingegriffen: die Sekundparallelen zwischen Sopran und Violino I in Takt 3 des Kyrie — in der Partitur noch vorhanden — sind in den Stimmen beseitigt; im Gloria wurden T. 23 Vl. I an Alto angeglichen, T. 11 die erste Note des Continuo korrigiert, T. 41 das drittletzte Achtel in Sopran und Vl. II zu e" verändert; in T. 73 läßt Bach die Viola vom Leitton abspringen, um die Oktavverdoppelung zwischen Vl. I und Viola zu umgehen.

Abgesehen davon, daß die Unterscheidung von Solo- und Ripieno-Teilen bei Bach nicht mehr auftritt, besteht die augenfälligste Abweichung seiner Partitur vom Original darin, daß das in Weimar niedergeschriebene Kyrie mit 4 (statt 3) Instrumenten besetzt ist. Obwohl die Instrumentalsysteme unbezeichnet sind, läßt der Stimmensatz St 327 keinen Zweifel, daß die drei oberen Systeme dem Original entsprechend mit Violino I/II und Viola zu besetzen sind. Das vierte Instrumentalsystem (im Baßschlüssel) hat Bach — wie eine Korrektur in Takt 10 eindeutig belegt — unter Zugrundelegung des Orgel-Continuo selbst hinzugesetzt, um die Instrumente als vierstimmigen Chor den Vokalstimmen gegenüberzustellen. Obwohl in St 327 keine entsprechende Stimme enthalten ist (nur ein transponierter unbezifferter Continuo aus der Leipziger Zeit ist vorhanden), kann kaum ein Zweifel bestehen, daß das vierte System dem Violoncello zugeordnet war (vgl. z. B. die Besetzung der einige Jahre vorher entstandenen Kantate BWV 196). Bei der Leipziger Aufführung hat Bach anscheinend die Tendenz zur Zweichörigkeit wieder aufgegeben und nicht nur das Gloria, sondern auch das Kyrie in der Besetzung des Originals aufgeführt. Dabei wird er die Violoncello-Stimme aus dem Stimmensatz entfernt haben.

Welche Vorlage Bach zur Herstellung seiner Partitur benutzt hat, läßt sich aus dem vorliegenden Material nicht entnehmen; da keinerlei Schreibversehen auftreten, die auf Spartierung aus den gedruckten Stimmen deuten ließen, könnte angenommen werden, daß eine Partiturabschrift als Zwischenglied diente (sie müßte Bach in Leipzig dann nochmals vorgelegen haben). Ob das Werk bereits dort ohne Verfasserangabe vorlag, oder ob Bach den Namen auf einem — inzwischen verlorengegangenen — Umschlag vermerkte, läßt sich ebenfalls nicht feststellen.

Zur Biographie von Wilhelm Werker

VON WILIBALD GURLITT, FREIBURG I. BR.

Infolge eines Versehens haben erbetene Nachrichten zum Artikel *Werker* mich erst nach Erscheinen von Band II meiner Neufassung des Musiklexikons von Hugo Riemann (12. Auflage, Mainz 1961) erreicht. Der betreffende Artikel ist durch dankenswerte Mitteilungen in einem Brief des Herrn Harald Schurz aus Königstein (Sächs. Schweiz) an mich vom 2. April 1961 zu ergänzen. Danach wurde Friedrich Wilhelm Werker am 15. Mai 1873 zu Breslau als Sohn eines Musikers geboren, wuchs in Köln auf, wo er nach Absolvierung des Gymnasiums und Abiturs die Musikhochschule besuchte und Schüler von Fr. Wüllner, A. Mendelssohn und A. v. Othegraven war. Werker wirkte zunächst als Kantor in Norden (Friesland), war etwa ein Jahr lang Lehrer an einer Musikschule in Krefeld, danach Kantor

in Insterburg (Ostpreußen), bevor er 1902 Kantor der Stadtschule in Königstein an der Elbe wurde. In den Jahren 1923/24 war er mit Vorlesungen am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Leipzig beauftragt. In Königstein wegen seiner „freimütigen demokratischen Gesinnung“ 1935 vertrieben, lebte er seit 1940 in Moritzburg (Bezirk Dresden) im Ruhestand und erlag hier am 20. Dezember 1948 einem Schlaganfall. Sein Grab befindet sich auf dem Moritzburger Friedhof. Werker war in zweiter Ehe mit Dr. med. Marianne Gielen verheiratet, die den erhaltenegebliebenen Teil seines Nachlasses bewahrte und heute als Ärztin in Arnsdorf (Sachsen) lebt.

Wilhelm Werker gehört zu den ersten, die Zahlenbeziehungen als Mittel für die formale Gestaltung im Werk Joh. Seb. Bachs untersuchten. Diese Untersuchungen waren zu Lebzeiten ihres Verfassers lebhaft umstritten.

In der Handschriften-Abteilung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befinden sich die beiden folgenden hs. Arbeiten Werkers: *Weihnachts-Oratorium* (*Bach-Studien III*), Königstein 1927 (*nebst einem Form-Grundriß zu Werkers MS, hergestellt von Harry Halm, Hamburg*) und *Mozart-Studien: Der späte Mozart ist der Erbe Bachs — Das Aufleuchten Seb. Bachsichen Formengeistes in den Meisterwerken der letzten 10 Lebensjahre W. A. Mozarts*, 1937.

An hs. Kompositionen sind von Werker erhalten: zwei Opern, zwei Streichquartette, ein Requiem für eine Singstimme mit Orgel, eine Sammlung geistlicher Lieder *Musica sacra auf dem Lande* sowie eine Reihe Klavierlieder auf weltliche Texte.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen.
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Wintersemester 1961/62

Aachen. *Technische Hochschule.* Dr. H. Kirchmeyer: Musikgeschichte Rußlands im 19. Jahrhundert (2) — Die Begründung der Neuen Musik in der Ästhetik Busonis (1) — Einführung in die Musikfigurensprache J. S. Bachs (1).

Basel. Prof. Dr. Leo Schrade: Die Musik im Zeitalter des Barock in Frankreich und England: von J. B. Lully bis G. F. Händel (3) — Franz Schubert und das Romantische in der Musik (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Die Instrumentalfugen J. S. Bachs (1) — Harmonische Analyse von Werken des 19. Jahrhunderts (1).

Lektor Dr. W. Nef: Geschichte der europäischen Musikinstrumente (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Probleme und Entwicklungstendenzen der Musik im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Ü: Die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Probleme der zeitgenössischen Musik Osteuropas (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Die Musik der griechischen Antike (3).

Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2) — Grundlagen und Entwicklungstendenzen der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1).

Oberassistent A. Brockhaus: Einführung in die Musikästhetik (2) — Probleme und Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik in Westeuropa (2. Teil) (2) — Ü: Grundlagen und Entwicklungstendenzen der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).
Assistent J. Elsner: Instrumentenkunde (1).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Liebe: Musik und Dichtung im Werke von Heinrich Schütz (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Mainka: Pros (2) — Notationskunde (2. Teil) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter: Einführung in die Volksliedkunde (2).

Lehrbeauftragt. H. Wegener: CM voc. (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. Köhler: Allgemeine Formenlehre (2).

— *Freie Universität*. Prof. Dr. A. Adrio: Geschichte der Symphonie (2) — S: Ü zur Orchestermusik von Johs. Brahms (2) — Pros: Einführung in die musikalische Analyse (mit Ass.) (2) — Chor (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Gegenwärtige Probleme des internationalen Musikverstehens (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Musik Indiens (2) — Ü zur Klassifizierung des europäischen Volkliedes (2) — Musikethnologische Transskriptions-Ü (2).

Privatdozent Dr. M. Ruhnke: Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert (2) — Ü: Lektüre musiktheoretischer Schriften des 16. Jahrhunderts (2) — Notationskundliches Praktikum: Mensuralnotation II (2).

Prof. J. Ruffer: Harmonielehre I, Harmonielehre III, Kontrapunkt III (je 2).

Prof. Dr. A. Adrio: (mit Ass.): Chor (2).

Dr. A. Forchert: Instrumentalkreis (2).

— *Technische Universität*. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Schönbergs Vokalmusik (2) — Probleme der außer-europäischen Musik (2).

Prof. Dr. K. Forster: Beethoven in seinen großen Chorwerken (1).

Prof. Dr.-Ing. F. Winkel: Musik und Raum (2).

Prof. B. Blacher: Elektronische Komposition (1).

Dr. Th. M. Langner: Zur Geschichte des deutschen Sololiedes (2).

Bern. Nicht gemeldet.

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musik des Mittelalters II (2) — Pros: Ü zur Musiklehre des Barock (durch Assistent Dr. S. Kross) (2) — Haupt-S (2) — CM voc. et instr. (durch Dr. E. Platen) (je 2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Europäische Tonkunst im Zeitalter des Barock (2) — Grundfragen der Musikästhetik (1) — Ü zur Chormusik Bachs (2) — Akad. Streichquartett: Kammermusik des 18. Jahrhunderts (3).

Privatdozent Dr. M. Vogel: Methodik der harmonischen Analyse (1) — Ü zur harmonischen Analyse (1) — Entwicklung der Tonarten (1).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre I (für Anfänger) (1) — Kontrapunkt I (der zweistimmige Satz) (1).

Dr. E. Platen: Formenlehre (Formen der Barockzeit) (1) — Ü zur Aufführungspraxis (1).

Braunschweig, Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Die Geschichte der Oper, des Musikdramas und des Singspiels, II. Teil (1) — S: Partiturlernen (Bach bis Strawinsky) für Fortgeschrittene — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt, Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Hucke: Die Klaviersonaten Beethovens (2).

Erlangen. Prof. Dr. B. Stäblein: Die Musik des zentralen Mittelalters (ab 1100) (2) — Einführung in Meisterwerke der Musik (1) — S: Musikwissenschaftliche Ü (2).

Prof. Dr. R. Steglich: Musikalische Meisterwerke im Wandel der Zeit (1).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Instrumentenkunde II (Membranophone, Chordophone) (2) — S: Musikwissenschaftliche Quellenkunde der Reformationszeit (Systematik, Quellen- und Textkritik, Filiation, Notation, Edition) (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Die deutsche Musik von Beethoven bis Wagner und Liszt (2) — Ü zur ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) — Pros: Ü über Werke von Heinrich Schütz (2) — CM instr. (mit Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) CM voc. (mit Dr. H. Hücke).

Prof. Dr. F. Gennrich: Musikhandschriftenkunde (2) — Frankonische Mensuralnotation (2).
Prof. Dr. W. Stauder: Einführung in die Akustik (1) — Ü zum Gregorianischen Choral (2) — Ü zur Geschichte der Instrumentation (1).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter I (9. bis 13. Jahrhundert) (2) — Anton Webern (1) — Ober-S: Musica Enchiriadis (2) — S für Schulmusikstudierende: Ü zur Beschreibung von Musik (2) — Musikwissenschaftliches Colloquium — CM voc.: Josquin Desprez (2).

Dozent Dr. R. Hammerstein: Von Bach zu Beethoven (2) — S: Ü zur Vorlesung (2) — Besprechung von Arbeiten (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Musik im 15. Jahrhundert (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Ü zur Paläographie der Musik (2).

Freiburg/Schweiz. Prof. Dr. F. Brenn: Die Musik im 16. Jahrhundert (2) — Der Stilwandel um 1750 (1) — Ü zur Musik des 16. und 18. Jahrhunderts (1) — S I: Eine römische Choralhandschrift (1) — S II: Quellen zur gregorianischen Frage (1).

Gießen. Privatdozent Dr. W. Kolneder: Igor Strawinsky (1) — Die Opern Mozarts (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Antike Musik (3) — S: Alleluia, Sequenzen und Prosen (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Beethovens Persönlichkeit und Werk (3) — Ü zur Orgel- und Klaviermusik der Renaissance (2).

Dr. H. O. Hiekel: Ü: Schönberg und Henze (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — II (2) — III (1) — Kontrapunkt II (2) — III (1) — Ü: Instrumentenkunde (1) — Liturgische Ü: Agende I (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Prof. D Dr. Chr. Mahrenholz: beurlaubt.

Prof. D Dr. M. Doerne: Das evangelische Kirchenlied (1).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik der Barockzeit (4) — Geschichte der Musiktheorie (1) — Ü: Kontrapunkt (2) — Ü: Lektüre ausgewählter Texte (2).

Dozent Dr. W. Wünsch: Die Bedeutung der randoeuropäischen Musikfolklore in der musikethnologischen Forschung (1) — Ü: Transkriptions-Ü (2).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — S: Robert Schumann und seine Zeit (2) — Ober-S: Zu Fragen der Ästhetik (2).

Dozent Dr. W. Braun: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2) — S: Michael Praetorius (1).

Dr. G. Fleischhauer: S: Musikanschauung der Spätantike (1).

Oberassistent W. Rackwitz: Franz Liszt und seine Zeit (1).

Prof. D Dr. Max Schneider: Ü: Quellenkunde mit cursorischer Lektüre (2).

Hamburg. Prof. Dr. G. von D a d e l s e n : Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Johannes Brahms (1) — S: Das Lied der Goethezeit (2) — Doktoranden-S (2).

Prof. Dr. W. H e i n i t z : Probleme der musikalischen Begabung (1) — Takt und Rhythmus (1).

Dozent Dr. H. H i c k m a n n : Die orientalischen Verwandten der abendländischen Klangwerkzeuge (2) — Die Musik Indonesiens (1) — Ü zur Aufführungspraxis alter Musik, unter besonderer Berücksichtigung der Barockzeit (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Dr. H. B e c k e r : Pros: Ü zur musikalischen Formenlehre (2).

Dr. H. R e i n e c k e : Einwirkungen der technischen Entwicklung auf das musikalische Hören (2) — Einführung in die musikalische Akustik (2).

Lehrbeauftragt. J. J ü r g e n s : Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2) — CM voc., CM instr. (je 3).

Hannover. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. S i e v e r s : Johann Sebastian Bach und seine Zeit (1) — Musik und Form. Stilepochen der deutschen Musik (1) — CM voc., CM instr. (je 2).

Heidelberg. Univ. Musikdir. Privatdozent Dr. S. H e r m e l i n k : Die Musik des 12. bis 15. Jahrhunderts (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Chor, CM instr. (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. T h o m a s : Oper und Musiktheater bei Gluck und Mozart (2).

Lehrbeauftragt. Dr. O. R i e m e r : Das Musikschrifttum von Descartes bis Kant (1) — Lektüre ausgewählter Kapitel aus Matthesons „Der vollkommene Kapellmeister“ (S: Die Opernkritik) (1).

Lehrbeauftragt. Dr. E. A p f e l : Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Lehrkurs: Generalbaß I (auf historischer Grundlage) (2).

Innsbruck. Prof. Dr. H. v o n Z i n g e r l e : Allgemeine Musikgeschichte I (bis ca. 1200 n. Chr.) (4) — Besprechung ausgewählter Musikwerke des 20. Jahrhunderts (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. W. S e n n : Volkslied und volkstümliche Instrumentalmusik in den Alpen (1).

Lektor Prof. K. K o c h : Harmonielehre I/II, Kontrapunkt I/II (je 1).

Jena. Prof. Dr. G. G r o s c h : Grundprobleme sozialer Kulturpolitik, insbesondere der Musik (1) — Musikgeschichte im Überblick I (1).

Lektor C. S c h m i d t : Musikgeschichte im Überblick II (2) (mit S) — Angewandte Musikästhetik (2) — Zeitgenössische Musik (2) — S (1).

Oberassistent Dr. R o t h e : Volksmusikkunde (1) — Die nationalen Bewegungen in der Musik des 19. Jahrhunderts in den außerdeutschen Ländern Europas (1).

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. N e s t l e r : J. S. Bach. Werkanalysen (2) — Impressionismus und Jugendstil in der europäischen Musik (1) — Musikstunde. Erläuterung und Aufführung von Werken alter und neuer Musik — Akad. Chor, Akad. Orch.

Kiel. Prof. Dr. W. W i o r a : Wesen und Aufbau des musikalischen Kunstwerks (2) — Ober-S: „Absolute Musik“ und „Programm Musik“ im 19. Jahrhundert (2) — Ü zur Werkbetrachtung: Symphonien von Beethoven bis Brahms (mit Dr. E. F i n s c h e r) (2) — Ü zur Notationskunde: Ars antiqua und Ars nova (durch Dr. L. F i n s c h e r) (2).

Prof. Dr. A. A. A b e r t : Die Bühnenwerke von Richard Strauss (2) — Ü zur Kammermusik der Romantik: Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner (mit Interpretationsvergleichen) (mit Dr. W. P f a n n k u c h) (2).

Prof. Dr. K. G u d e w i l l : Bachs Kantatenwerk (2) — Pros: Einführung in das Kantatenwerk Bachs (2) — S: Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (1) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Dr. W. Pfannkuch: Einführung in die musikalische Formenkunde (mit Schallplatten) (2) — Harmonielehre I, II, Kontrapunkt-Ü, Ü im Partiturspiel (je 1) — CM instr. (2) — Kammermusikkreis (1) — Akad. Chor (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Mozart und die Musik seiner Zeit (3) — Ober-S: Musica reservata (2) — Colloquium: Musik und bildende Kunst im Barock (1) (in Verbindung mit Prof. Dr. Krönig) — Offene Abende des CM (mit Dr. H. Druux) (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Die Musikerfamilie Bach (2) — Mittel-S A: Ü zur Geschichte der Musikkritik (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Die Variation II (1) — Musikalische Völkerkunde II (Amerika und Negerafrika) (2) — Mittel-S B: Transkription und Analyse (2).

Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musik des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts (2) — Unter-S: Beethoven „Fidelio“ (2) — Mensuralnotation I (2).

Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik II (1).

Lektor Dr. H. Druux: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: Messenkompositionen der Wiener Klassik II (1) — CM voc. (2) — CM instr. (4) — Kammermusikzirkel (4) — Musizierkreis für Musik des Mittelalters (2).

Lektor Dr. W. Stockmeier: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt III (1).

Lektor W. Hammerschlag: Generalbaß (1) — Kontrapunkt I (Der zweistimmige Satz) (1).

Lektor F. Radermacher: Gehörbildung II (1) — Harmonielehre III (Alteration und Modulation) (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Musik der Antike und des frühen Mittelalters (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musikgeschichte von 1850—1900 (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur musikalischen Völkerkunde (2).

Dr. H. Grüß: Musikgeschichte im Überblick II (2) — CM voc., CM instr. (je 2).

Dr. P. Rubardt: Geschichte und Systematik der Blasinstrumente (2).

Dr. P. Schmiedel: Tonsysteme (2).

Dr. W. Schrammek: Ü zur musikalischen Volkskunde (2).

Dr. H. Zeraschi: Musikgeschichte im Überblick I (2).

E. Klemm: Notationskunde I und II (5) — Musikwissenschaftliche Grundbegriffe (1).

Mainz. N. N.: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Ober-S (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Symphonie der deutschen Romantiker (2) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM voc. (Madrigalchor) (2) — CM instr. (Orchester) (2).

Privatdozent Dr. G. Massenkeil: Der mittelalterliche Choral (2).

Prälat Prof. Dr. A. Gottron: Anleitung zu Arbeiten aus dem Gebiet der mittelrheinischen Musikgeschichte (Ü) (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Die Sinfonien von Brahms und Bruckner (2) — Händel (1) — Richard Wagners Musikdramen (2) — S I: Formenlehre (1) — S II: Beethovens Streichquartette (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Die Brandenburgischen Konzerte J. S. Bachs (2) — S: Notationskunde I (Neumen) (1).

München. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Ü: Die Periode im musikalischen Satzbau (2) — Colloquium für Doktoranden (2 vierzehntägig) — Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü für Anfänger (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Der Gregorianische Gesang (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, in Gruppen (je 2) — Generalbaß, in Gruppen (je 2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke (2) — Ü: Einführung in den musikalischen Satz (2).

Dr. Th. Göllner: Die musikalische Schrift im Mittelalter (2) — Aufführungsversuche: Ausgewählte Stücke der mittelalterlichen Musik (2) — Musik der Reformation in Deutschland und England (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü zur weltlichen Musik des 15. Jahrhunderts (2).

— *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Geschichte der Oper seit 1880 (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Die Instrumentalmusik zwischen Bach und Mozart (3) — Colloquium für Doktoranden (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Instrumentalmusik Mozarts (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Dr. G. Croll: Mehrstimmige Musik im 14. und 15. Jahrhundert (2) — S: Pros: Ü zur Notationskunde (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Entwicklungsgeschichte des Orchesters (1) — Quellen zur Geschichte des Orgelbaues (2) — Harmonielehre (Fortsetzung), zweistimmiger Kontrapunkt, Bestimmung-Ü I, Bestimmungs-Ü II (je 1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Rostock. Dozent Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts II (2) — Musik des 20. Jahrhunderts III (1) — Gattungen und Formen der Musik seit 1600 (2) — Ü: Analyse musikalischer Kunstwerke (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Das Zeitalter Bachs und Händels (2) — S: Ü zur Fuge bei Bach und Händel (2) — Pros: Ü zu Händels Oratorien (2) — Doktoranden-Colloquium (mit Dr. W. Salmen) (1).

Privatdozent Dr. W. Salmen: Musik der norddeutschen Vorklassik (1) — Ü zum späten Minnesang (2).

Univ. Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blas- und Streichinstrumente (je 1) — CM voc., instr. (je 2) — Akad. Orchester (2).

Stuttgart. *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Musik als Geschichte: Von den Anfängen der abendländischen Mehrstimmigkeit bis zur A-cappella-Polyphonie (2).

Prof. Dr. H. Matzke: Geschichte und Bau des Klaviers einschließlich Cembalo und Klavierchord (mit klingenden Beispielen) (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Allgemeine Musikgeschichte 1550–1650 (2) — Colloquium für Anfänger und Fortgeschrittene (2) — S: Ü zu Ludwig Senfl (2).

Lektor Dr. B. Meier: Magnificat und Passion (2) — Musikalische Paläographie (1) — Harmonielehre für Fortgeschrittene (2) — Kontrapunkt I (2).

Dr. A. Feil: CM: Orchester (2).

Dr. U. Siegele: CM: Chor (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Joseph Haydn (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Systematik der Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Rußland und die Musik des Abendlandes (2).

Dozent Dr. W. Graf: Die Musik der Naturvölker III (2) — Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft III (2) — Die außereuropäischen Musikinstrumente I (2).

Dozent Dr. O. Wessely: Einführung in die Editionstechnik II (2) — Paläographie der Musik III (2) — Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik (2).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre III (4) — Kontrapunkt III (2) — Formenlehre (2).

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Geschichte der Oper II (2) — Schuberts Lieder (1) — S: Musiktheoretische Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Repetitorium der Musikgeschichte I. 1400—1600 (mit Dr. M. Just) (2) — Harmonielehre II (mit Dr. M. Just) (2) — CM voc., Akad. Chor (2) — CM instr., Akad. Orchester (2) — CM voc., Madrigalchor (mit Dr. M. Just) (2).

Privatdozent Dr. H. Beck: Robert Schumann (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Entwicklung der Variation vom 16. bis 18. Jahrhundert (1) — Der musikalische Barockstil des 17. Jahrhunderts (1) — Béla Bartók (1) — Pros: Einführung in die musikalische Handschriften- und Quellenkunde (2) — S: Studien zum Wort-Ton-Problem im 17. Jahrhundert (2) — CM voc.: Werke von H. Schütz und seinen Zeitgenossen (1).

Prof. Dr. F. Gysi: Beethovens Orchesterwerke: Die Symphonien, Ouvertüren und Konzerte (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie II (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Musik in Afrika (1) — Pros: Ü zur Vorlesung (1).

Musikdir. P. Müller: Musiktheorie: Einführung in den vokalen klassischen Kontrapunkt mit Ü (1).

Besprechungen

Études grégoriennes, publiées par l'Abbaye de Solesmes sous la Direction de Dom Joseph Gajard. III. Solesmes: Abbaye de Saint-Pierre 1959. 200 S.

Zum dritten Mal liegt nunmehr die neue choralwissenschaftliche Publikation der Abtei Solesmes vor, und mit Freude vermerkt man, daß sich ein einigermaßen regelmäßiger Erscheinensrhythmus eingespielt hat. Der Inhalt des Bandes ist wieder recht reichhaltig. Neben einer Reihe von Einzelstudien (R. Arnese, „Codici di origine francese della Biblioteca Nazionale di Napoli“; H. Gavel, „L'accentuation des mots du canon de la Messe dans un manuscrit d'Angers“; D. Catta, „Le texte du répons ‚Descendit dans les manuscrits‘“; P. M. Arbogast, „The small punctum as isolated note in Codex Laon 239“; J. Hourlier, „Le Bréviaire de Saint-Taurin“) findet sich eine sorgsame Untersuchung über „Les coupures neumatiques“ von E. Cardine, die von grundsätzlicher Bedeutung für unser Wissen um die Aufführungspraxis des Gregorianischen Gesangs ist, ein Beitrag von P. Ménard, „Note sur la mémorisation et l'improvisation dans le chant copte“, der wertvolle Aufschlüsse über den immer noch zu wenig beachteten Gesang der koptischen Kirche gibt, und ein wichtiger Beitrag zur Hucbald-Forschung von R. Weakland, „The compositions of Hucbald“.

Mit besonderem Interesse vermerkt man die Beiträge zum heute aktuellsten Problem der Choralforschung, dem der römischen (R) und fränkischen Überlieferung (F) des Gregorianischen Gesangs. Dom Frénauds Untersuchung über „Les témoins indirects du chant liturgique en usage à Rome aux IXe et Xe siècles“ ist der erste ernsthafte liturgiegeschichtliche Beitrag seit dem für die gesamte Diskussion grundlegenden Aufsatz von M. Huglo in *Sacris erudiri* VI (1954), S. 96—124, der die Zeugnisse zusammengestellt hatte, die R schon vor der auf uns gekommenen Melodieüberlieferung auf Grund ihres Texts oder ihrer liturgischen Ordnung indirekt bezeugen. Dom Frénaud setzt bereits hier an: Ist ein Stück nur in R mit Melodie, in F aber nur textlich überliefert, dann ist dieses Stück zwar im 8./9. Jh. in Rom gesungen worden, aber, so meint Dom Frénaud, es ist unsicher, ob schon damals mit einer R-Melodie. Vielmehr solle man annehmen, daß der Text auch eine F-Melodie hatte. Stelle man diese Möglichkeit in Rechnung, dann würden von den indirekten Zeugen für R, die Dom Huglo zusammengestellt, nur drei übrig bleiben: Ein um die Wende des 10. zum 11. Jh. geschriebenes Plenarium aus der Nähe von Norcia (Rom, Bibl. Vallicelliana B 8), das Bruchstück eines mittelitalienischen, vielleicht römischen Plenariums aus der 2. Hälfte des 10. Jhs. (Rom, Barberini lat. 560) und das Bruchstück eines im 9. Jh. geschriebenen

Fuldaer Graduale (Kassel, Landesbibliothek, theol. fol. 36) — Dom Frénaud übersieht hier allerdings den bei Dom Huglo behandelten *Ordo romanus XXVII*. — Anhand einer genaueren Überprüfung vor allem der ersten Handschrift, die Dom Huglo offenbar nur in der Ausgabe von Tommasi-Vezzosi vorlag, und durch Vergleich weiterer Plenarien des 11. Jhs. kann Dom Frénaud die Angaben von Dom Huglo ergänzen und in einigen Fällen korrigieren. Dabei zeigt sich, daß das Plenarium von Norcia kein reiner Zeuge von R ist, sondern fränkischen Einfluß zeigt und einige eigentümliche Stücke oder Stücke in der Textfassung von F, ja in einzelnen Fällen die beiden Überlieferungen eigentümlichen Textfassungen nebeneinander aufweist. Ähnlich verhält es sich mit der Barberini-Handschrift. Die Handschrift aus Fulda endlich ist offensichtlich ein Zeuge römischer Tradition, enthält aber Stücke, deren Melodien uns bis jetzt nur in F, nicht in R bekannt sind — Dom Frénaud sagt „*qui n'ont jamais été chantées qu'avec les melodies (F)*“ (S. 72), und diese Hypothese ist denn doch mehr als gewagt. Zusammenfassend zieht Dom Frénaud vier Schlußfolgerungen: Die von Dom Huglo gegebenen indirekten Zeugen für R seien unsicher, also sei R vor der Mitte des 11. Jhs. gar nicht sicher zu belegen. Die Handschrift aus Norcia, der Codex Barberini und das Bruchstück Fulda seien Zeugen für den Gesang von F in Rom. Die römischen Handschriften des 10. Jhs. zeigten den Einfluß fränkischer Handschriften. Die Handschrift aus Norcia sei musikalisch ein Zeuge von F, R scheinbar außerhalb Roms vor dem 12. Jh. nicht gesungen worden zu sein. Man könne also nicht mehr schreiben, in allen Kirchen Roms sei F bis Ende des 13. Jhs. unbekannt gewesen, und er ergänzt dazu in einer Anmerkung „*Ce que n'a jamais écrit, ni pensé Dom Huglo . . .*“ (S. 73), vergißt aber mitzuteilen, wer das denn geschrieben oder gedacht hat. Dom Frénaud bedient sich also genau der gleichen Methode wie Dom Huglo, erschließt vom Text und der liturgischen Ordnung auf die Melodienüberlieferung. Er beschränkt sich bei seiner Untersuchung auf die liturgisch-textlichen Zeugnisse und will sich in diesem Rahmen, wie er zu Beginn seines Aufsatzes sagt, wiederum auf die Frage beschränken, welche Überlieferung in Rom im 9./10. Jh. gesungen worden sei. Alle an-

deren Fragen wie die nach dem Alter der beiden Überlieferungen will er ausklammern. Natürlich ist das Problem zu komplex, als daß man eine Einzelfrage herausgreifen könnte, ohne auch andere zu tangieren; das erweist sich auch gerade an diesem Aufsatz. Eines seiner klarsten Ergebnisse ist die Bestätigung von Dom Huglos Feststellung, daß die Textfassungen von R die älteren sind, Dom Frénaud zeigt außerdem mehrfach den Zusammenhang der R-Texte mit dem Psalterium romanum und der F-Texte mit dem Psalterium gallicanum auf. Nun ist aber von vorneherein unwahrscheinlich, daß die ältere Textüberlieferung mit der jüngeren Melodieüberlieferung und die jüngere Textüberlieferung mit der älteren Melodieüberlieferung verbunden waren. In der bisherigen Literatur ist zudem für bestimmte Melodien der strikte Beweis erbracht worden, daß F von R abhängt und R älter ist. Für jede einzelne Melodie von R den Beweis zu erbringen, daß sie im 9./10. Jh. in Rom gesungen worden ist, ist bei der Überlieferungslage nicht möglich. Da Dom Frénaud die Überlieferung F im 9. Jh. als vorhanden und R als römisch betrachtet, wird er aber doch wohl nicht anzweifeln wollen, daß zumindest die R-Melodien, die als älter erwiesen sind, im 9. Jh. in Rom gesungen wurden. Und weil die R-Melodien nicht einzeln jede für sich als Sonderfall verdorbener F-Melodien betrachtet werden dürfen, sondern als Zeugen einer einheitlichen und in sich geschlossenen Überlieferung, ist man berechtigt, von der Anwesenheit einiger Melodien auf die Überlieferung selbst zu schließen. Von diesen Voraussetzungen her muß man die von Dom Frénaud erbrachten Nachweise von F-Textfassungen in den drei genannten Handschriften sehen. Der durch die Untersuchung von Dom Frénaud noch einmal bestätigte und in Einzelfällen aufgezeigte Einfluß fränkischer Handschriften auf die römische Liturgie des 10. Jhs. läßt zunächst einmal die Erklärung am nächstliegenden erscheinen, daß auch diese F-Texte aus dem fränkischen Bereich nach Rom gekommen sind, vermutlich mit ihren Melodien, wie wir es z. B. bei den Cantica des Karsamstags nachweisen können. Die insgesamt entscheidende Frage ist die: Sind die von Dom Frénaud in R-Handschriften nachgewiesenen F-Texte Relikte einer durch R überdeckten römischen Überlieferung oder sind sie aus fränkischem Bereich überkom-

men? Auch in Dom Frénauds Aufsatz weist alles darauf hin, daß im allgemeinen das letztere der Fall ist. Dieser Frage gegenüber ist die, nach welcher Melodie dieser oder jener F-Text in Rom gesungen wurde, im Grunde zweitrangig, ganz davon abgesehen, daß sie angesichts der Unfestigkeit, die der Überlieferung von R lange eigen war, kaum eindeutig zu beantworten ist.

Den zweiten Beitrag über das Problem stellt eine Rezension dar, in der Dom Hourlier einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung und den Stand der Diskussion um die beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs gibt und den Zusammenhang mit den Arbeiten in Solesmes herstellt, wo das Problem nach einer Bemerkung von Dom Gajard im gleichen Band (S. 23) „depuis près d'un siècle . . . constamment . . . dans le sillage“ studiert worden ist. Dom Hourlier faßt zusammen: „S'il nous était permis d'essayer une conclusion, sur la base des travaux ici rappelés, ce serait avant tout pour souligner, avec la plupart des érudits, la parenté de R et de G (= F) et l'antériorité de R sur G. De plus les deux répertoires appartiennent non seulement à des milieux musicaux très différents, mais à des époques essentiellement distinctes. G dérive de R directement, plutôt que par rattachement à une source commune. La transformation a été opérée très probablement en milieu franc, vers la fin du VIII^e siècle: les indices que nous en avons semblent plus solides que l'hypothèse d'une concurrence entre deux répertoires romains. R représente une étape déjà évoluée du chant liturgique latin“ (S. 192). Auf einem dem Band beigelegten Zettel liest man dann allerdings, daß Dom Hourlier beim Abschluß seines zusammenfassenden Berichts die Aufsätze des vorliegenden Bandes nicht bekannt waren und er deshalb den Aufsatz von Dom Frénaud nicht mehr berücksichtigen konnte; das Problem bleibe daher „actuellement au stade des conclusions personnelles“. Durch diesen Nachtrag wird die Zusammenarbeit innerhalb der „équipe monastique“ (S. 25) in Solesmes in ein befremdliches Licht gerückt, zumal sich sonst Querverweise zwischen verschiedenen Aufsätzen und Rezensionen des vorliegenden Bandes finden und man vor allem eine Stellungnahme Dom Huglos zu dem Aufsatz von Dom Frénaud vermißt.

Einen dritten Beitrag hat im vorliegenden

Band Dom Gajard dem Problem „*Vieux Romain' et Grégorien*“ gewidmet. Dom Gajard stellt zwar fest, es handle sich um ein „*problème purement musicologique*“ und die Einführung von R an Stelle von F als liturgischer Gesang der katholischen Kirche stehe nicht zur Diskussion (S. 7) — da wird ihm wohl auch niemand widersprechen. Auch habe die These, daß R älter als F und F fränkischen Ursprungs sei, „*rien d'impossible*“ (S. 9). Aber die „*législation actuelle de l'Église en matière de chant*“ beruhe auf der Tradition, F sei römischen Ursprungs (?) und deshalb sei es „*du moins pour nous un motif prudentiel qui doit nous inviter à maintenir dans toute la mesure du possible ce donné traditionnel, et à ne pas le rejeter a priori sans avoir aucune raison positive et très sérieuse de le mettre en doute*“ (S. 23). Wir haben an dieser Stelle weder darüber zu befinden, was die „*législation actuelle de l'Église en matière de chant*“ mit der Frage nach dem Alter und der Herkunft der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs zu tun hat, noch darüber, ob ein Glied der katholischen Kirche auf Grund kirchlicher Gesetzgebung vor Thesen sich zu hüten gehalten ist, die es vor seiner Gewissenhaftigkeit und Ernsthaftigkeit als Forscher zu verantworten hat. Der Rezensent bedauert, den Aufsatz Dom Gajards hier nicht übergehen zu können, weil Dom Gajard sich den Anschein gibt, als ziehe er mit wohl abwägender Sachkenntnis die Summe alles dessen, was bisher zur Diskussion über das Problem beigetragen worden ist, und als ergäbe sich eben daraus der ungewöhnliche Vorwurf gegen andere Forscher, darunter Mönche seiner eigenen Abtei, den der Leser seinem oben zitierten Satz jedenfalls ohne eine Erklärung, die man wohl erwarten darf, entnehmen muß. Aber Dom Gajard setzt sich nur mit einem Teilaspekt des Problems und da wiederum mit der gleichen Arbeit seines Ordensbruders Dom Huglo auseinander, mit der sich schon Dom Frénaud beschäftigt. Auf die übrigen, inzwischen recht zahlreich gewordenen Studien, die dem Problem gewidmet sind, geht er nicht nur gar nicht ein, er zitiert sie auch nicht, ja er sagt, anstatt die Namen derer zu nennen, die er außer Dom Huglo angreift, „*Une opinion s'est fait*“ (S. 9), „*On a bien cru*“ (S. 13), er spricht von „*plusieurs musicologues*“ (S. 13), von den „*partisans résolues*“ (S. 9),

„*partisans les plus résolues*“ (S. 7), den „*partisans de la thèse du Vieux-romain*“ (S. 11). Die Begründungen, die Dom Gajard für seine Beschränkung auf das Problem der indirekten Zeugnisse der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs gibt, sind erstaunlich. Die indirekten Zeugnisse hätten am meisten dazu beigetragen, „à *accréditer prématurément la thèse du Vieux-romain*“. Die Auseinandersetzung mit diesen Zeugnissen sei am leichtesten möglich ohne „*de faire appel à des connaissances techniques spécialisées*“ (S. 16) — dabei hat Dom Gajard selbst die *Études grégoriennes*, in denen er das schreibt, programmatisch als „*Publication d'ordre surtout technique, permettant par sa nature même d'aborder les problèmes scientifiques et de les exposer en détail, de les discuter au besoin, sans verser pour cela dans les vaines polémiques . . .*“ vorgestellt (Bd. I, S. 4). — Die aus dem Studium der Melodien sich ergebenden Argumente seien vorläufig ohnehin fragmentarisch und für die historische Argumentation sei eine genaue Kenntnis der religiösen, kulturellen und literarischen Entwicklung im 8./9. Jh. erforderlich (S. 16). Natürlich gilt das genau so für das Teilproblem, das Dom Gajard und Dom Frénaud herausgegriffen haben. Zum zweiten lassen ja gerade sie jeden Blick auch auf die allernächsten Zusammenhänge, auf die Melodien vermissen, und wir haben bei Dom Frénaud gesehen, wohin das führt, zumal drittens gar nichts fragmentarischer ist als gerade die indirekten Zeugnisse. Demgegenüber liegen Melodieuntersuchungen über geschlossene Komplexe des Gesamtrepertoires vor, und das Problem ist längst von verschiedenen Seiten und in verschiedenen Zusammenhängen betrachtet worden. Bei der Auseinandersetzung mit der Arbeit von Dom Huglo beruft sich Dom Gajard auf die Arbeit von Dom Frénaud, er selbst greift hier wiederum eine einzelne Frage heraus, die Dom Frénaud offensichtlich übersehen hat, die des schon erwähnten *Ordo XXVII*: Dom Huglo hatte darauf hingewiesen, daß dieser *Ordo* Eigenheiten von R aufweist, und ihn als indirekten Zeugen dieser Überlieferung angesprochen. Dom Gajard versucht nachzuweisen, daß die Liturgieüberlieferung R hier mit F-Melodien verbunden war, und als „*témoignage formel et explicite à souhait*“ bezeichnet er

den Amalar von Metz, in dessen *De ordine antiphonarii* eben diese römischen Eigenheiten sich erkennen ließen und der hinzufügt „*Usque ad diem octavum paschae, juxta romanum consuetudinem, memoratum cursum celebramus*“. Abgesehen davon, daß die Übereinstimmung des bei Amalar beschriebenen Ritus mit den römischen Eigenheiten fragwürdig erscheint, ist es natürlich ausgeschlossen, den „*cursum*“ des Amalar ohne weiteres mit einer bestimmten Melodieüberlieferung zu identifizieren. Mit „*cursum*“ ist zunächst einmal eine bestimmte liturgische Ordnung gemeint, aber kein „Gesang“. Und der liturgische Gesang im Frankenreich in der Umbruchszeit des 8./9. Jhs., bevor sich F durchsetzte, stellt vorerst noch kaum zu lösende Probleme. Daß F „*de l'aveu presque unanime des partisans de l'ancienneté du Special (R), a été le seul pratique en Gaule à partir des dernières années du VIIIe siècle*“ (S. 16), ist ebenso unrichtig wie die den „*partisans*“ zugeschriebene Behauptung, R sei also „*le chant authentiquement romain et primitif*“ (S. 9). Die Choralforschung ist heute über die den romantischen Vorstellungen der beginnenden Choralrestauration im 19. Jh. entsprungene Suche nach „dem wahren, echten, reinen und ursprünglichen Gesang der römischen Kirche“ hinaus, nicht zuletzt dank der Arbeiten von Solesmes, wie sich das in so denkwürdiger Weise in einem Aufsatz von Dom Froger über die kritische Ausgabe des *Graduale romanum* im ersten Band der *Études grégoriennes* (S. 151—157) manifestiert. Was Dom Gajard im übrigen an Argumenten zum Problem der indirekten Zeugnisse für die beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesanges vorbringt, trägt nichts Neues zur Diskussion bei und zeigt noch einmal, daß er sich mit der Literatur nicht vertraut gemacht hat.

Es bleibt nur zu bedauern, daß der Kantor von Solesmes, der durch seine aus jeder Zeile seines Aufsatzes sprechende heiße Liebe zu „*notre beau grégorien*“ (S. 26) zu diesem unglücklichen und unnötigen Plädoyer veranlaßt worden sein mag, nicht besser beraten war, als diesen Aufsatz zu veröffentlichen. Und es steht zu hoffen, daß die *Études grégoriennes* künftighin ihrem eigenen wissenschaftlichen Ruf und dem der Abtei Solesmes nichts schuldig bleiben.

Helmut Hucke, Frankfurt am Main

Ernst Kähler: Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der Alten Kirche. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. 166 S.

Kählers Studien sind theologischer, genauer: liturgie- und dogmengeschichtlicher Art; da das Werk mit seinen Ergebnissen aber auch zu „einer erneuten musikgeschichtlichen Beleuchtung“ des Te Deum anregen möchte (S. 155), verdient es mit Recht, in einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift ebenfalls angezeigt und, soweit dies außerhalb der Fachdisziplin seines Autors geschehen kann, gewürdigt zu werden.

Abweichend von früheren Forschungen, die vor allem den Problemen von „Handschriften, Datierung, Bestimmung der literarischen Gattung, Verfasserfrage“ und „Quellen-scheidung“ gewidmet waren, sind die Untersuchungen des Verf. durch die beiden Fragen „nach dem Inhalt und dem ursprünglichen liturgischen Charakter“ des Te-Deum-Textes „ausschließlich“ bestimmt (s. S. 155). Auf Grund einer ausführlichen, von Satz zu Satz fortschreitenden Interpretation sowie zahlreicher Vergleiche mit anderen aus frühchristlicher Zeit überlieferten Texten gelangt der Verf. zum Ergebnis, daß im Te Deum ein dem spanisch-gallischen Liturgiebereich entstammender Text vorliege, dessen Grundbestand („Te Deum laudamus . . . et extolle illos usque in aeternum“, ausgenommen die trinitarische Formel „Patrem immensae maiestatis . . . Sanctum quoque Paraclitum Spiritum“ sowie die Sätze „Tu Patris sempiternus es Filius“ und „Iudex crederis esse venturus“) „vor der zweiten Hälfte des 4. Jhs. vorhanden gewesen“ sei (S. 114). Für die christologischen Aussagen, wie z. B. „Tu rex gloriae, Christe“ und „devicto mortis aculeo“, bilde im besonderen die in den ältesten Jahrhunderten der Kirche gebräuchliche Auslegung der Verse 7–10 von Ps. 24 (= Ps. 23 der Vulgata) als Prophetie auf den Abstieg Christi zur Vorhölle und seine triumphale Himmelfahrt den zum Verständnis nötigen Hintergrund. Anklänge an die verschiedenen Symbola seien demgegenüber von sekundärer Art, da sie sich nur in denjenigen Sätzen finden, welche, zurückweisend auf Formulierungen aus dem um 357 durch den Bischof Hilarius von Poitiers verfaßten Buch *De Trinitate*, erst „nach der zweiten Hälfte des 4. Jhs.“ eingefügt worden seien, um eine Deutung der Sohnschaft Christi im Sinne des sog. „Adoptianismus“ auszuschlie-

ßen (s. S. 80). Seiner ursprünglichen liturgischen Bestimmung nach bilde das Te Deum — in seinem als original erschlossenen textlichen Bestand — „das Herzstück der Messe einer Ostervigil“ (S. 103), bestehend aus deren „Illatio“ (Praefation) mit Sanctus sowie deren „Post Sanctus“-Oration („Tu rex gloriae . . .“), in welcher zunächst das Geheimnis des Osterfestes gepriesen, sodann („Te ergo quaesumus . . .“) für die während der Vigilfeier Getauften gebetet werde. Von dieser ursprünglichen Verwendung aus gesehen, enthalte selbst die legendäre Zuschreibung des Textes an die Hll. Ambrosius und Augustinus insofern einen historischen Kern, als sie die im gallischen Liturgiebereich noch während des 8./9. Jhs. nicht ganz geschwundene Erinnerung an einen (damals nicht mehr bestehenden) Zusammenhang von Te Deum und Taufgottesdienst erkennen lasse. — Zur Frage nach der Autorschaft äußert sich der Verf. dahingehend, daß „die strenge Form, in der es (das Te Deum in seinem ursprünglichen Bestand) sich uns darbietet, die Hand bewußter Gestaltung verrät“ (S. 103) und daß es somit als ein zwar auf formelhaften Wendungen der liturgischen Sprache beruhendes, aber von einem einzelnen geschaffenes Werk anzusehen sei. In diesem „Einzelnen“ den Bischof Nicetas von Remesiana erblicken zu wollen, finde allerdings im Text des Te Deum selbst ebensowenig eine Begründung wie in den uns erhaltenen Schriften des Nicetas. Eine über die Wiedergabe des Inhalts hinausgehende Besprechung des vorliegenden Buches kann hier begreiflicherweise nicht geboten werden; auch ist es nicht möglich, alle den Musikhistoriker interessierenden Einzelheiten ausführlich zu erwähnen (immerhin sei verwiesen auf Bemerkungen wie S. 37, Fußnote 2, und S. 88/89, mit Fußnote dasselbst). Zweifellos jedoch bedeutet Kählers Werk eine wertvolle Bereicherung unseres Wissens um einen Text, der wie kein anderer „nächst den großen Worten der Bibel . . . eine so weitgreifende, über die ganze Welt gehende, bis heute kaum verminderte Wirkung entfaltet haben“ dürfte.

Bernhard Meier, Tübingen

Klaus Blum: Musikleben in Bremen. Sonderdruck aus: Geistiges Bremen, hrsg. von Alfred Faust, Bremen 1960, S. 177 bis 206.

In einem gelungenen Überblick gibt der

Verf. Aufschluß über das Musikleben in Bremen vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Ausführlich wird die bürgerliche Musikkultur um 1800 beleuchtet. Hinweise auf die musikerzieherische Tätigkeit des Domkantors Wilhelm Christian Müller vertiefen den Eindruck, daß in Bremen verhältnismäßig früh (1780) eine bewußte, großzügige allgemeine musikalische Volksbildung eingesetzt hat. Müller bereitete vor allem den Boden für ein Verständnis der Werke Beethovens. Sein Nachfolger W. F. Riem belebte die Bachpflege. Erfreulicherweise geht der Verf. auch auf soziologische Fragen, auf örtliche Probleme der Musikkritik sowie besonders auf das Chorwesen ein. Die gegenwärtige Bedeutung Bremens als Pflegestätte der ernsten Musik wird hervorgehoben.

Richard Schaal, Schliersee

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Duisburg. Herausgegeben von Günter von Roden und Friedrich Meyer-Tödtlen. Köln: Arno-Volk-Verlag 1960 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 37). 167 S.

Duisburg gehört gewiß nicht zu den musikgeschichtlich hervorragenden deutschen Städten. Daß die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte dem Musikleben in Vergangenheit und Gegenwart dieser Stadt nachspürt, muß jedoch lebhaft begrüßt werden, da auch die Erforschung weniger bedeutsamer Musikstätten zum Anliegen der Lokalforschung gehört. Nach Grußworten des für musikalische Belange der Stadt sehr aufgeschlossenen Oberbürgermeisters A. Seeling und des Kulturdezernenten P. Dittrich beschreibt F. Meyer-Tödtlen *Duisburg als Musikstadt in Vergangenheit und Gegenwart*. Der Verf. geht ausführlich auf die Persönlichkeiten des 19./20. Jahrhunderts ein und betont, daß sich ein Musikleben moderner Prägung erst im späteren 19. Jahrhundert entwickelte. Für die geschichtliche Einordnung Duisburgs ist dieser Artikel von Gewicht, zumal er auch auf die neuesten Verhältnisse Bezug nimmt. — F. W. Donat macht kurze allgemeine Bemerkungen zum Thema *Musikpflege der Industrie — eine Forschungsaufgabe?* — K. Dreimüller legt mit seinem Beitrag *Georg Stahlhuth und seine 1863 erbaute Schleifladen-Orgel für die St. Josefskirche in Duisburg* neues Quellenmaterial zur rheinischen Orgelgeschichte vor (unter besonderer Berücksichtigung der

Briefstagebücher Stahlhuths). Die reich dokumentierte Arbeit verdient nicht nur lokales Interesse; sie wirft vielmehr allgemein auf den Orgelbau um 1880 neues Licht. — O. Zur Nedden geht auf *Julius Weismanns Beziehungen zur Musikstadt Duisburg* ein und beleuchtet vornehmlich die Pflege Weismannscher Werke. Eine nützliche Zeittafel zeigt, wieviel tatkräftige Förderung der Komponist Duisburg zu verdanken hatte. — Den Hauptbeitrag des Heftes liefert W. Falcke mit einer grundlegenden Arbeit über *Max Reger und Duisburg*. An Hand von Pressematerial, Orchesterprotokollen und anderen Quellen zeichnet der Verf. ein eindrucksvolles Bild vom Verhältnis Regers zu Duisburg. Besonders der Freundschaftsbund mit dem Anwalt Adolf Lentz findet eine eingehende Würdigung. Für die Regerbographie ist die Arbeit ertragreich.

Richard Schaal, Schliersee

Musikstadt Duisburg. Duisburg: Verlag für Wirtschaft u. Kultur Werner Renckhoff 1960. (Duisburger Forschungen. Schriftenreihe für Geschichte und Heimatkunde Duisburgs. Hrsg. vom Stadtarchiv Duisburg in Verbindung mit der Mercator-Gesellschaft. Band 3.) 300 S.

Dieser dem Musikleben der Stadt gewidmete umfangreiche Band der *Duisburger Forschungen* enthält neben fünf bereits in den Beiträgen zur *Musikgeschichte der Stadt Duisburg* (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 37) veröffentlichten Artikeln (vgl. die Besprechung in diesem Heft) eine grundlegende, auf Dokumentenstudium beruhende *Geschichte des Duisburger Städtischen Konservatoriums* von G. Simon sowie *Beiträge zur Geschichte des Chorgesangs in Duisburg, vornehmlich des Städtischen Gesangsvereins* von I. Herbst. Beide Arbeiten zeichnen sich durch saubere Ausführung und korrekte geschichtliche Schilderung aus. Sie durchleuchten die speziellen musikgeschichtlichen Verhältnisse erstmals auf einer sehr breiten Quellenbasis und sind daher lokalgeschichtlich von wissenschaftlichem Wert. Neben einem umfangreichen Rezensionsteil von Werken zur Stadtgeschichte (im weitesten Sinn) enthält der Band ein sehr umfangreiches, ausgezeichnet bearbeitetes Sach- und Personenregister, wodurch seine ergebnisreiche Benutzung nicht sowohl erleichtert, als vielmehr erst recht ermöglicht wird. Richard Schaal, Schliersee

Anton Kappelhoff: Der Emdener Organist und Stadtspielmann Cornelius Conrady und seine Vorgänger. Sonderdruck aus: Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden, Band 40, Emden 1960, S. 38—96.

Die verhältnismäßig umfangreiche Abhandlung über Emdener Musiker des 16. Jahrhunderts verdient als mustergültige Studie zur Lokalforschung Beachtung. Auf Grund unerschlossener Archivquellen bringt der Verf. sehr wesentliche Informationen über Spielleute am Emdener Hof bzw. der Stadt seit ca. 1488 bei. Aufschlußreich sind Bemerkungen über die soziologische Stellung der Musiker. Eine Übersicht über die Organisten der Großen Kirche in Emden nennt bisher wenig bekannte Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts, deren Bedeutung nähere Untersuchung, besonders auf erhaltenes Notenmaterial hin, sinnvoll erscheinen läßt. Beträchtliches Material wird über den Stadtspielmann Paul Hansen Knop und endlich über dessen Nachfolger Conrady geboten, welcher 1583 in den Dienst des Grafen Edzard II. getreten ist. Unter den Musikern tritt ferner hervor der in Diensten des Gottorper Hofes tätige Johann Sommer und nicht zuletzt der Conrady-Schüler Matthias Mercker (Hinweise mit wesentlichen Berichtigungen und Ergänzungen des MGG-Artikels, besonders über seine westfälische Abstammung und die Tätigkeit im Anschluß an seine Lehrzeit). Die Ausführungen über Conrads Bemühungen zur Hebung der Kirchenmusikpflege sind quellenmäßig ebenso belegt wie die Hinweise auf die anscheinend einzigen Kompositionen des Organisten in Gestalt von zwei kleinen Kanons in Sommers *Fröhliche Sommerszeit* (Paris, Bibliothèque Nationale). Starke Gegensätze zwischen dem Meister und dem Emdener Rat über die Kirchenmusik führten schließlich zur Kündigung von seitens des Musikers (1597) und zu dessen Übersiedlung an den lippischen Hof, wo er hochgeehrt 1603 starb. Die sauber gearbeitete Studie vertieft den Eindruck, daß Conrady zu den beachtenswerten Künstlern in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört.

Richard Schaal, Schliersee

Christiane Engelbrecht: Die Hofkapelle des Landgrafen Carl von Hessen-Kassel. Sonderdruck aus: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde, Band 68, 1957, S. 141—173.

Ihren Studien über die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert läßt die Verf. mit dem vorliegenden Beitrag ein weiteres Kapitel folgen, in dem die Entwicklung der Kapelle von 1663 bis 1730 einer eingehenden Betrachtung unterzogen wird. Nach dem, der Blüte der Kasseler Hofmusik unter Moritz dem Gelehrten folgenden, weitgehend durch die Zeitläufte bedingten Niedergang vollzieht sich während der Regierung des Landgrafen Carl, der selbst ein guter Gambenspieler gewesen sein soll, der Neuaufbau, nach dessen Abschluß die Kapelle wieder zu hohem Ansehen gelangte. Die für die Musikpflege am Kasseler Hof entscheidende Wende vollzog sich, als nach der Rückkehr Carls, der 1699 Italien bereist hatte, mit der Berufung Ruggiero Fedelis zum Hofkapellmeister Kastraten und Primadonna in die Kapelle aufgenommen wurden. Sorgsame Etatplanungen, wie die von der Verf. datierten Entwürfe, belegen die Zielstrebigkeit der Entwicklung (in deren Verlauf jedoch auf eine „Umgruppierung des Orchesters auf Streicher“ [167] an Hand der Kapellverzeichnisse von 1708 und 1718 nicht geschlossen werden kann). Neugewonnene Dokumentationen wie Kapellverzeichnisse, Memoriale, Reskripte und zahlreiche die Kapellmitglieder betreffende Einzelnachrichten vermitteln ein eindrucksvolles Bild von der Kapelle und ihrer sich wandelnden Struktur.

Horst Heussner, Marburg/Lahn

Walter Thoené: Friedrich Beurhaus und seine Musiktraktate. Teil I und II. Köln: Arno Volk-Verlag 1959. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 31). 322 S.

Friedrich Beurhaus: *Musicae Rudimenta* (Dortmund 1581), eingeleitet und hrsg. von Walter Thoené. Köln: Arno Volk-Verlag 1960. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 38). IV und 51 S.

Die Persönlichkeit des Späthumanisten Friedrich Beurhaus ist vor dieser monographischen Darstellung durch Thoené von der Forschung zwar nicht unbeachtet geblieben, jedoch beschäftigten sich bisherige Veröffentlichungen fast ausschließlich mit dem Pädagogen und seinem dem Ramismus, d. h. der Philosophie des französischen Humanisten Petrus Ramus gewidmeten schriftstellerischen Schaffen.

Th. kann die Geschichte der Familie bis zu B.s Großvater Peter, der aus Bürhausen im Sauerland stammte, zurückverfolgen.

Friedrich B. wurde 1536 als fünftes Kind von Tilemann B. und Margaretha von Karthausen zu Immecke bei Meinerzhagen geboren. Nach dem Tode des Vaters trug sein Stiefvater, der Kölnische Hofschultheiß Engelbert vom Hofe, für seine Ausbildung Sorge, die er vornehmlich an dem durch seinen Gründer Johann Lambach berühmt gewordenen Dortmunder Gymnasium und am Paulinum zu Münster von 1551 bis 1557 genoß. Schon vertraut mit der ramistischen Philosophie besuchte er dann 1557 bis 1560 mit den Söhnen des kurkölnischen Rates Friedrich III. von Fürstenberg die Universität Köln. Nach einer zweijährigen Tätigkeit als Lektor der 4. Klasse am Gymnasium zu Soest, wo er auch heiratete, übernahm er 1563 die Leitung des Unnaer Gymnasiums, von wo ihn aber 1567 die Pest vertrieb. Hierauf berief ihn sein ehemaliger Lehrer Lambach als Konrektor an das Gymnasium zu Dortmund, dessen Leitung er von 1582 bis zu seinem Tode 1609 mit großem Erfolg innehatte.

Um diesen äußeren Rahmen eines nicht ungewöhnlichen Lebensweges nicht nur von zahllosen Irrtümern zu befreien und exakt zu belegen, sondern auch durch eine kenntnisreiche Darstellung der Umwelt lebendig zu gestalten, mußte Th. einen immensen, aber wegen der Schwierigkeiten der Quellenlage unumgänglichen Aufwand von Quellen- und Literaturnachweisen aufbieten, der ihn dazu zwang, zugunsten einer klaren, übersichtlichen und sprachlich durchgeformten Darstellung den zuweilen die Form eines Exkurses annehmenden Anmerkungsapparat in einem zweiten Teil zusammenzufassen. Th. verfolgt eingehend die mannigfachen Beziehungen, die B. mit namhaften Gelehrten und Schulmännern verband. Insbesondere aber geht er den Verhältnissen an den Schulen nach, die B. als Schüler oder als Lehrer geprägt haben. Hier liegt nun über das vorzügliche rein Monographische hinaus ein besonderer Schwerpunkt allgemeinen Interesses.

Th. widmet sich nämlich intensiv der Frage des Musikunterrichts an den verschiedenen Lern- und Wirkstätten B.s und stößt dabei zu grundsätzlichen Fragen der Schulmusikstruktur im rheinisch-westfälischen Raum vor. Er sieht sich dabei ziemlich Schwierigkeiten gegenüber, die einmal quellenmäßig begründet sind — die Untersuchung der musikalischen Ausbildung B.s beruht

daher mehr „auf Vermutungen als auf Tatsachen“ (S. 19), da in Schulordnungen kaum von Musik die Rede ist —, zum anderen aber auch interpretatorischer Art sind. In der Tat liegen an den rheinisch-westfälischen Gymnasien von Münster bis Düsseldorf völlig andere Verhältnisse vor als die wohlbekannten Mitteldeutschlands. Die Leitung des Kirchengesanges in der Dortmunder Reinoldikirche oblag nach einer Verordnung von 1555 (S. 20 f. u. S. 243 f., Anm. 175) dem „Sangkmeister“ Florent Lövinckhoff, der zugleich Schulmeister der Reinoldipfarrschule war. Bei der Gründung des Gymnasiums war Lövinckhoff zudem „Lektor“ der 6. Klasse geworden, deren Unterricht auch der Konrektor Beurhaus aus finanziellen Gründen mit versah. B. übernahm dann auch sowohl die Leitung des Kirchengesanges an der Reinoldipfarrkirche als auch die ihrer Pfarrschule.

Wäre sein Musikunterricht am Gymnasium nicht durch seine beiden Lehrbücher, die *Musicae erotematum libri duo* (Dortmund 1573; Nürnberg 1580, 1585 und 1591) sowie die *Musicae Rudimenta* (Dortmund 1581) eindeutig erwiesen, und ließe sich ihnen nicht entnehmen, daß am Gymnasium zwischen den Stunden „musica“ ausgeübt wurde und bei der Kirchenmusik zu den Reinoldischülern auch Gymnasiasten traten, wäre in Dortmund selbst die Situation für die Forschung genauso undurchsichtig wie etwa in Münster, Soest und Unna. Mit folgender Anmerkung (S. 253, Anm. 259) trifft Thoene bereits das Entscheidende: „Ob die geringen Kenntnisse von der Stellung des Schulmusikunterrichts und des Kantors in den westdeutschen Schulen nur auf Quellenmangel zurückgeführt werden können, ob dies nicht vielmehr auf eine dem westdeutschen Schulsystem eigentümliche Behandlung der Musik als Lehrfach und damit auf eine vom ostdeutschen System abweichende Stellung des Kantors deutet, kann vorläufig noch nicht entschieden werden.“

Ein Vergleich mit weiteren Anstalten (vgl. die historisch-bibliographische Zusammenstellung von A. Hartlieb von Walthor, *Höhere Schulen in Westfalen vom Ende des 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Westfäl. Zeitschr., Bd. 107, 1957, S. 2 ff.) bestätigt Thoenes Hypothese: Es ist ungewöhnlich, aber andererseits charakteristisch für die westdeutschen Gymnasien, daß nicht ein „Cantor“ — B. wird als „moderator

diori“ bezeichnet (S. 245, Anm. 218) und unter „Kantor“ ist in der Arbeit meist nicht ein Titel, sondern nur die Bezeichnung einer Zuständigkeit zu verstehen —, sondern der Konrektor Musikunterricht erteilte, ja es blieb auch dabei nicht, da B.s Nachfolger als Konrektor ausdrücklich von der „Musica“ als einer „*Extraordinaria lectio*“ (!), „*dweil er der vnerfarn*“, kein Schulgeld erhielt, so daß die Frage des Musikunterrichts unter B.s Rektorat offen bleibt (S. 29 f.). Zu dieser Situation gehört auch, daß 1555 nur samstags nachmittags Musik unterrichtet wurde. Selbst wenn man zum Vergleich nur das Düsseldorfer Gymnasium heranzieht, wo auch die Musik als „*Lectio extraordinaria*“ 1545 vom Konrektor, 1554 dann vom „*Praeceptor quartae classis*“, 1556 vom „*lector tertiae classis*“ Johannes Orydrius erteilt wurde (vgl. R. Federhofer-Königs, *J. Orydrius u. sein Musiktraktat*. Beitr. z. rhein. Musikgesch. 24, Köln 1957, S. 26 f.), so wird schon deutlich, daß in Ermangelung eines „Cantors“ die Musik von irgendeinem fachkundigen Lehrer bis zum Konrektor unterrichtet wurde. Vorbild für diese Behandlung der Schulmusik im siebenklassigen westdeutschen Schulsystem ist — und auch darauf hat Th. hingewiesen (S. 20) — das von J. Sturm gegründete Straßburger Gymnasium. Aus der umfangreichen von Ch. Engel und M. Fournier herausgegebenen Dokumentensammlung *Les Statuts et Privilèges de Gymnase, Académie et Université de Strasbourg* (Paris 1894) geht klar hervor, daß im Gegensatz zur konsequenten methodisch-pädagogischen Entwicklung aller anderen Fächer im Musikunterricht bis gegen Ende des Jahrhunderts ständig Neuerungen vorgenommen wurden, da auch hier kein „Cantor“ vorhanden war, der der Musik einen verankerten und fest umrissenen Platz hätte zuweisen können. Diesen Verhältnissen entsprechend konnte auch in Dortmund die Kirchenmusik wohl über schlichte und unkomplizierte Figuralsätze nicht hinauskommen, was Th. auch in den Beispielen der Traktate bestätigt sieht. Es ist ein Verdienst dieser Arbeit, am Beispiel von Dortmund entscheidend zur Klarlegung der kaum erforschten schulmusikalischen Verhältnisse in Westdeutschland beigetragen zu haben. Der zweite Schwerpunkt dieser Arbeit, der ebenfalls über das engere Thema hinausweist, liegt in dem Herausstellen der Be-

deutung, die der Methodik in der Musikpädagogik des 16. Jahrhunderts zukommt. B.s Traktate, für die er rein sachlich auf die Schriften von A. Ornitoparch, Gregor Faber, M. Agricola, W. Figulus, J. Zanger und A. Wilphlingseder zurückgriff, erhalten ihren besonderen Wert durch die Anwendung der erotematischen Form im dialektischen Verfahren der ramistischen Logik, in der einer auch „*thema*“ oder „*propositum*“ genannten „*quaestio*“ die Definition gegenübersteht; dieser folgt dann — alles in konzentrierter Form — die „*divisio*“, wobei sich B. grundsätzlich der Zweiteilung (Dichotomie) bedient. Hieraus folgt nicht nur konsequent, daß bei den einzelnen Theoremen andere Einteilungen, Ordnungen und Bezüge hergestellt, Definitionen neu gefaßt und Formulierungen der Vorlagen nur selten übernommen werden, vielmehr dringt B. zu einer ganz neuen, selbständigen und geradezu fortschrittlichen Disposition des im übrigen unveränderten Stoffes vor, indem er nicht wie bisher die *musica choralis* als Ganzes zur Grundlage nimmt, um an sie die *musica figuralis* anzuschließen, sondern einen rein theoretischen Teil („*Analysis*“) voranstellt. Hier macht er zunächst mit Höhe, Namen, Ordnungen und Abständen der Töne vertraut, woran er eine Untersuchung der „*quantitas*“ im Zusammenhang mit der choralen und mensuralen Notation anschließt. Erst im 2. Teil folgen dann mit der „*melodia*“, dem *cantus choralis* (u. a. Mutation, Kirchentöne), und der „*harmonia*“ (*cantus figuralis*) die eigentliche Praxis und ihre Übungen. Anfänge einer Kompositionslehre beschließen das Werk.

Der Stoff, den Th. detailliert und mit einer Fülle von konkordierenden Quellennachweisen bespricht, ist in einer vorzüglich gestalteten kritischen Neuausgabe der *Rudimenta*, die einen Auszug aus den *Erotemata* für die kleineren Schüler darstellt, nach einem Unikum in der Breslauer Universitätsbibliothek zugänglich (eine Ausgabe der *Erotemata* ist in Vorbereitung). Fragen und Antworten sind übersichtlich gegenüberstehend angeordnet, die Choralbeispiele im Faksimile, die Mensuralbeispiele einschließlich der Kanons in Übertragung wiedergegeben. Die vielfältigen Anregungen dieser ausgezeichneten und gerade durch die beiden aufgezeigten Schwerpunkte wesentlichen Untersuchung von Thoene, die auch ein Verzeichnis aller Schriften von B. samt einem

umfangreichen Fundortnachweis enthält, erschließt sich durch ein Namen- und Ortsregister weiterführenden Forschungen.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

Dr. Burney's musical tours in Europe. — Vol. 1: An eighteenth-century musical tour in France and Italy. — Vol. 2: An eighteenth-century musical tour in Central Europe and the Netherlands. Edited by Percy A. Scholes, London: Oxford University Press 1959. 2 Bde, XXXI, 328 S. und IX, 268 S. mit 2 Bildtafeln.

Burneys Niederschriften über seine musikalischen Forschungsreisen durch Frankreich/Italien und durch Holland/Deutschland (Österreich), die berühmten Bücher *The Present States*, sind — oft zitiert, besonders in der Biographik — nun schon fast zwei Jahrhunderte alt. Die Original-Ausgaben (1. Teil London 1771, verbesserte Aufl. 1773; 2. Teil London 1773, verb. Aufl. 1775) sind daher schwer zugänglich geworden. Übersetzungen haben die längst fehlende Neu-Ausgabe nur mangelhaft ersetzen können, vor allem die gediegenen Arbeiten der Hamburger C. D. Ebeling und J. J. C. Bode (1772/73, Faksimile-Neudruck Kassel 1959), daneben die Übertragungen in das Holländische (W. le Met 1786), in das Französische (Ch. Brack 1809/10) und in das Italienische (V. Attenasio 1921, diese aus dem Französischen!). Burneys Tochter Fanny d'Arbly stellte außerdem *Memoirs of Doctor Burney* zusammen (1832), eine Auswahl aus den Tagebüchern traf schließlich C. H. Glover (1927). Ein großer Teil der Notizen ist auch in Burneys *General History of Music* (1776—1789) eingegangen, die Fr. Mercer 1935 in 2 Bänden mit vollständigem Text und Kommentar neu herausgegeben hat.

Den dringend gewordenen Wunsch nach einer englischen Neu-Ausgabe der Reise-Tagebücher hat nun Percy Alfred Scholes erfüllt. Schon durch seine Burney-Biographie (*The great Dr. Burney*, 2 Bde, London 1948) als ausgezeichnetener Sachkenner ausgewiesen, hat er auch jetzt ganze Arbeit getan. Sein flüssig geschriebener Kommentar verdient Dank, ja es ist erstaunlich, was alles Sch. zum besseren Verständnis der so weit zurückliegenden Aufzeichnungen herbeischaffen konnte. Darunter sind Burneys originale Anmerkungen natürlich (unter Kennzeichnung) mit übernommen worden, ebenso

wichtige Erläuterungen aus den Übersetzungen von Ebeling/Bode. Zum Vergleich und zur Erhellung der Situationen sind andere Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts herangezogen worden: u. a. Misson 1714, Smollett 1766, Baretti 1768, Lalande 1786, de Brosses 1799; dazu Burneys *General History*; unter den Nachschlagewerken Ree's große *Cyclopaedia* (Universal-Lexikon 1802 bis 1820), zu dessen Mitarbeitern wiederum der eifrige Burney gezählt hat, auch Sch.'s eigener *Oxford Companion to Music* (9. Aufl. 1955). Zahlreiche biographische Anmerkungen ersparen dem Leser Umständlichkeiten und machen die Lektüre zum ungestörten Genuß. Als Anhang des ersten Bandes bringt der Herausgeber eine geraffte Darstellung des Pariser Buffonistenstreites, zum besseren Verständnis der vielfach abfälligen Bemerkungen Burneys über französische Musikaufführungen. Am Schluß des zweiten Bandes findet sich ein sorgfältig bearbeitetes Sach- und Namenverzeichnis — sehr umfangreich, wie es die besondere Art des materialgefüllten Tagebuches verlangt, das dadurch zugleich zum handgerechten Nachschlagewerk geworden ist.

Der erste Teil der Reise-Studien (Frankreich/Italien) war bisher magerer als der zweite, nicht nur im Umfang, sondern auch in der Darstellung. Es fehlte alles, was nicht zur Musik gehörte. Burney selber hatte es, auf Anraten einiger Freunde, bei der Vorbereitung zur Drucklegung weggelassen. Diese verstümmelnde Operation hat er im Alter mit Recht bedauert und die ausgelassenen Teile zusammenhängend herausgeschrieben, um sie dem (verschollenen) Material für geplante „Memoirs“ einzufügen. Die genannten Tagebuch-Auszüge sind erhalten geblieben. Glücklicher Besitzer ist Sch., eine (ebenfalls eigenhändige) Abschrift verwahrt das British Museum. Aus sämtlichen handschriftlichen und gedruckten Vorlagen hat Sch. den Teil I seiner Ausgabe in genauer Kompilationsarbeit neu zusammengestellt. Ein um etwa das Dreifache erweitertes, ein neues Buch, möchte man sagen, ist daraus geworden. Es hat nun erst die Fülle und menschliche Bedeutung bekommen, auf die es der große Reisende ursprünglich angelegt hatte und die wir aus dem Teil II kennen. Scharfe Beobachtung und treffendes Urteil werfen ihr Licht nun auch auf die anderen Künste, auf die Eigenarten von Land und Leuten, nicht zuletzt auf die besuchten

Städte, auf ihr äußeres Bild und ihr inneres Leben im 18. Jahrhundert. Auch die ganz eigene, gütige und bescheidene Persönlichkeit des Tonkünstlers und Musikforschers Burney tritt uns nun sogleich in zahlreichen Erlebnis-Berichten entgegen: wie er z. B. in Venedig einen sterbenden Reisegenossen, dessen Charakter er keineswegs hochschätzen konnte, dennoch hilfreich betreute, unter Aufopferung kostbarer Arbeitstage; wie er sich zudringlicher, geldverlangender Mitreisender nur mühsam erwehren konnte; wie er die Plagen seiner kränklichen Konstitution und widerwärtiger Reise-Verhältnisse immer wieder mit großartiger Willenskraft besiegte; wie er zu Bologna bei einer Messe, deren Sätze von verschiedenen Mitgliedern der Accademia filarmonica stammten, zwischen zwei Bildern von Raffael und Domenichino saß und die Anstrengung, nicht auf die Gemälde zu schauen, sondern auf die Musik zu hören, mit Kopfschmerzen und Bettlägerigkeit bezahlen mußte.

Man möchte sich wohl eine deutsche Übersetzung der nun vollgewichtigen Ausgabe wünschen. Sie würde bei uns ihre Leser auch außerhalb der Fachkreise finden, vermutlich „many more readers than mere students and lovers of music“, wie Burney einst — bezüglich seines zweiten Reiseberichts — mit großer Befriedigung von seinem englischen Leserkreis sagen durfte.

Kurt Stephenson, Bonn

Claude Rostand: La musique allemande. Paris: Presses Universitaires de France 1960. („Que sais-je?“, Bd. 894). Im französischen Erziehungssystem spielt klare Begriffsbestimmung und die wissenschaftliche Beherrschung von Definitionen eine große Rolle. Daher die Neigung zum „précis“ und „abrégé“ und die daran entwickelte Fähigkeit, auch große Themenbereiche kurz und faßlich darzustellen. Der geschätzte Pariser Musikkritiker Claude Rostand besitzt sie in hohem Maße und der gewagte Versuch, auf 124 Seiten im Taschenformat die deutsche Musikentwicklung darzustellen, muß im großen und ganzen als gelungen bezeichnet werden. Insbesondere darf man das von den Kleinporträts Schumann, Brahms und Reger sagen, in denen auf engem Raume alles Wesentliche gesagt ist. Rostand geht es mehr darum, eine Geschichte „des idées de la musique des Allemagnes“ zu geben und unter diesen versteht er, da er Öster-

reich einbezieht, im Gegensatz zum französischen Sprachgebrauch die deutschsprachigen Länder. Die Komponisten will er „situer dans la perspective de ces idées“. Für den informierten deutschen Leser wird natürlich kaum Neues gesagt, es ist aber sehr interessant, die deutsche Musik vom Ausland her zu betrachten. Der Autor, für den das Lochamer Liederbuch eine „imitation encore très gauche des Français“ ist, kann angesichts der so auffallenden Spätentwicklung in Deutschland den so oft anzutreffenden deutschen „complexe de supériorité musicale“ nicht verstehen und stellt fest, daß auch an der Schwelle des deutschen Nationalgefühls die Doktrin von der „mission providentielle“ steht, „à laquelle est destinée L'Allemagne en vertu de sa supériorité morale“. Auch aus der ganz anderen geschichtlichen Schau des im zentralistischen Denken erzogenen Franzosen kommt es zu überraschenden Aspekten, so etwa zur Epochengliederung in: I. *Période impériale*, II. *Période princière* usw. Die Darstellung der Frühgeschichte des Protestantismus bringt interessante Züge und von Luthers musikerzieherischem Programm sagt der Autor „le peuple allemand est plongé dans un bain obligatoire de musique“. In der starken Betonung soziologischer Zusammenhänge wird man Rostand nicht immer folgen. Er bringt die Geistlichen Konzerte von Schütz mit der Auflösung der Dresdener Kapelle in Zusammenhang und sagt, diese Werke „pour solistes ont donc été conditionnées directement quant à la forme et au style, par les événements de la Guerre de Trente Ans“. Man wird, was die Besetzung anlangt, zustimmen, aber bezüglich Form und Stil doch Bedenken haben. Daß Wagner der „Prototype du style bismarckien, entre 1840 et 1890“ ist, beruht auf einer Überschätzung des Einflusses des großen Staatsmannes auf die geistig-seelische Entwicklung des deutschen Volkes in dieser Periode und ergibt kaum einen Zugang etwa zu Tristanproblemen. Es ist eigenartig, daß sich hier der Franzose Rostand sehr eng mit dem Deutschen Walther Siegmund-Schultze berührt, für den ein wichtiger Teil des Schaffens von Brahms Ausdruck des in der Gestalt Bismarck sich verkörpernden deutschen Hochgefühls nach 1870 ist.

Daß in derartigen Übersichtswerken der Verfasser mit manchen Perioden weniger vertraut ist, liegt nahe und so kommt es ge-

legentlich zu Formulierungen, die man nicht ohne Widerspruch hinnimmt. So ist über das musikalische Barock Susanne Clercx' Satz von der „*déformation des formes créées à l'époque précédente*“ zitiert, der für eine so ausgesprochen formenschöpferische Epoche einfach falsch ist. Gelegentlich der Mannheimer sagt Rostand „*auparavant, on ne connaissait qu'un piano et qu'un forte*“, eine Ansicht, die auch schon seit sehr, sehr langer Zeit überholt ist.

Walter Kolneder, Darmstadt

Ernst Apfel: Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik mit einem Notenanhang (Abhandlung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jg. 1959, 5. Abh.) 107 und 145 S., 16 Faksimiles.

Friedrich Ludwig hätte an dieser Arbeit seine Freude gehabt, obwohl (und weil) sie über ihn hinausführt und die Selbständigkeit und geschichtliche Wirksamkeit der englischen mehrstimmigen Musik des Mittelalters (13.–15. Jahrhundert) unter Beweis stellt. Bisher hatte man die englische Musik dieser Zeit als unter festländischem, besonders französischem Einfluß stehend gesehen und dargestellt. Apfel tritt, unter Heranziehung aller, bekannter und bisher unbekannter Handschriften den Gegenbeweis an. Ganz im Sinne Ludwigs und unter dem bestimmenden Einfluß seines Lehrers Georgiadès geht er von einer sorgsamten Aufstellung der Quellen aus. Der 2. Teil der Arbeit enthält 16 Faksimiles von in der Handschrift in Partitur (!) notierten Sätzen und 49 nach Handschriftenfragmenten chronologisch geordneten Übertragungen von englischen Kompositionen, die im Original in Stimmen notiert waren.

Von der Übertragung zuerst. Denn hier werden sich zunächst Gegenstimmen melden mit der Frage, warum nicht in moderne Notation transkribiert, sondern eine Notation gewählt wurde, die dem Original-Notenbild möglichst nahe steht? Hierzu wäre zu sagen, daß jede Notation ein in sich Anschauliches, mit der Musik selbst eng Verquicktes, ja ein wesentlicher Teil der Komposition ist. Deshalb hat Ref. z. B. für das mittelalterliche einstimmige Lied eine modifizierte Wiedergabe in der Originalnotation gefordert und in seinen Übungen über Mensuralnotation darauf gedrungen, die betreffende Stimme nach dem originalen Notenbild zu erfassen

und abzusingen. In jedem Fall kommt eine Übertragung in moderne Notenschrift einer Fälschung der Komposition nahe (wenn sie auch für den praktischen Gebrauch oft nicht zu entbehren ist). A. hat, dem Wesen der ihm vorliegenden Musik entsprechend, die Aufzeichnung in Partitur gewählt, weil aus ihr die vertikalen Bezüge der Stimmen überschaubar werden. In den Stimmen selbst ist die originale Notation in ihrer Sinnfälligkeit beibehalten. Dabei mußte bei den Ligaturen verschieden vorgegangen werden, was A. in seinem dem 2. Teil vorangestellten „*Übertragungsprinzipien*“ kurz begründet. In Nr. 28/29, 32/33, 41/45 z. B. wurden alle Ligaturen aufgelöst, weil kein Prinzip für die Verwendung bestimmter Ligaturen-Arten zu erkennen war (wie das in den früheren Motetten allerdings der Fall ist) und das „Partitur-Lesen“ sonst erschwert worden wäre. Aufgelöste Ligaturen sind nicht gekennzeichnet, weil dadurch das Notenbild unübersichtlich würde. Bei den früheren Motetten, in denen die Stimmen syllabisch textiert sind, ist das ohnehin nicht nötig; denn wenn mehrere Noten über den Silben stehen, waren sie ligiert; die Ligaturen sind also auf diese Weise zu ermitteln. Was A. sonst noch zu seiner Übertragungsweise bemerkt (Wiedergabe alterierter Noten, unvermeidliche Überbindungen, Akzidentien usw.), ist unmittelbar einleuchtend.

Nun zum Geschichtlichen. Schon Handschin hatte nachgewiesen, daß W 1 (bisher als eine der Haupthandschriften der Pariser Notre-Dame-Schule angesehen) nicht nur ganz in England geschrieben ist, sondern zu einem guten Teil in England entstanden sein dürfte. Aber auch in festländischen Quellen, vor allem in der Handschrift Montpellier, sind typisch englische Motetten enthalten. Zu ähnlichen Ergebnissen kam Dittmer in seinen Forschungen über die Worcester-Fragmente. Das waren alles zunächst Repertoire-Untersuchungen; A. führte die historische Betrachtung weiter durch eindringende satztechnische Untersuchungen, die den geschichtlichen Ort und die Folge dieser englischen Werke neu bestimmen. Diese Untersuchungen bilden den ersten Teil des Werkes. Ich gehe nicht auf Einzelheiten ein, sondern fasse kurz die wichtigsten Ergebnisse zusammen.

Die Gattung des Conductus ist für England der Ausgangspunkt. Ihr stehen die zahlreichen, frei komponierten frühen Motetten

und Rondelli nahe. „Auf dem Festland begegnen derartige Sätze kaum, jedenfalls in Frankreich nicht“. So haben also, nach der Notre-Dame-Zeit, die Engländer als erste den drei- und vierstimmigen Satz auf der Grundlage einer neuen Klangtechnik beherrscht. Für die englischen c. f.-Motetten freilich ist das Vorbild möglicherweise auf dem Festland zu suchen. Das spezifisch Englische an ihnen ist, daß sie ebenfalls von vornherein drei- und vierstimmig konzipiert waren, und nicht aus geringstimmigen Motetten durch nachträgliche Hinzufügung von Stimmen entstanden. Die Eigenwüchsigkeit der englischen mehrstimmigen Musik zeigt sich auch darin, daß nur in England bis ins 15. Jahrhundert hinein die Gattung des Conductus, des Tropus und der Sequenz in mehrstimmiger Vertonung auftreten, wie auch die Bearbeitung ganzer cantus firmi im Conductus-Satz fast nur in England vorkommt. Das ist also das genaue Gegenteil von Bukofzers Hauptanliegen, an englischen Messen- und Motettensätzen vor allem des 15. Jahrhunderts festländische Einflüsse aufzusuchen. Aus dem gleichen Grunde ist (das stellt A. in einem Anhang zu Kap. 2, S. 82 ff. fest) der Faburdon keine französische Klangtechnik. Vielmehr ist die in den englischen Diskanttraktaten des 15. Jahrhunderts gelehrtete Technik eine in England entstandene besondere Art der c. f.-Bearbeitung, wie sie in vielen englischen, in Partitur notierten Sätzen von der Worcester-Schule bis ins 15. Jahrhundert begegnet. Bleibt noch Englands Anteil an der Entstehung der Vokalpolyphonie. Für sie wurde (nun wörtlich nach A.) „die besonders von den Engländern betriebene Ausnutzung des Raumes unter dem Tenor (-c. f.) für frei bewegliche Diskantstimmen entscheidend“. Der Satzschluß „ohne daß der Satz in grundtöniger Klanglichkeit erstarre“ scheint mir zu scharf formuliert.

Diese Ergebnisse sind (man muß sich schon die Mühe nehmen, nach Anweisung des Verf. Teil 1 und Teil 2 zusammen zu lesen) an den vorgelegten Kompositionen abgelesen und in einer (an Ludwigs Art erinnernden) nüchternen und sachlichen Darstellung überzeugend wiedergegeben. Sympathisch berührt die gelegentliche, sehr sachliche Polemik und daß der Verf. nicht davor zurückscheut, früher geäußerte Ansichten zu korrigieren. Man erhält ein klares Bild der vielschichtigen Entwicklung; ein gewichtiger und selbständiger Beitrag zur

Geschichte der mehrstimmigen Musik des Mittelalters ist geleistet.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Karl Michael Komma: Das böhmische Musikantentum, Kassel: J. P. Hinnewal-Verlag 1960 (Die Musik im alten und neuen Europa. Bd. 3). 212 S.

Als sich im Jahre 1772 der damalige Violinvirtuose J. F. Reichardt für mehrere Wochen in dem böhmischen Orte Schluckenau aufhielt und während dieser Zeit Volkstänze und -lieder sammelte, da bewegte ihn die Frage: „woher die Böhmen musikalischer sind als alle ihre Nachbarn?“ Er erfuhr eindringlich „die brennende Begierde des Böhmen zur Musik“ und glaubte feststellen zu können, daß die besten Musikanten aus dem Riesengebirge stammen (Vertraute Briefe eines aufmerksamen Reisenden, II, 1776, S. 123 ff.). Diese ihn und viele andere Reisende seit dem späten Mittelalter beschäftigende Frage wurde bisher nur allgemein beantwortet, eine wissenschaftlich gründliche und umfassende Erforschung des viel zitierten „böhmischen Musikantentums“, das in das Musikleben vieler Völker und in das Schaffen zahlreicher Meister wie Schubert und Mahler, Dvořák und Smetana eingewirkt hat, fehlte jedoch. K. M. Komma, selbst schaffender böhmischer Musiker und Forscher, hat mit dem vorliegenden Buche diese Wissenslücke weitgehend schließen können. Zu diesem von einem Außenstehenden nicht gänzlich zu bewältigenden Thema konnte der Autor vor allem deswegen Gewichtiges aussagen, weil er von Jugend an mit dem „blutvollen“ Musikantentum Böhmens bestens vertraut ist. Dieses unmittelbare Erleben deutsch- und tschechischsprachiger Musiker in Stadt und Land, das Aufgewachsensein mit all den feinen Nuancierungen des eigentümlich geprägten Spiels bot die besten Voraussetzungen für diese lebendig abgefaßte und mit einer Fülle historischen Materials angereicherte Studie. Den angestammten Spürsinn für die rhythmischen und melodischen Qualitäten im Musizieren der Böhmen vermochte überdies G. Becking während der Prager Studienjahre des Autors fruchtbar zu entwickeln, was ebenfalls diesem Buche zuzugute kam.

K.s Buch ist straff und sinnvoll gegliedert. Es werden sämtliche Aspekte zumindest erwähnt, die dieses komplexe Thema aufgibt,

denn böhmisches Musikantentum gab es in allen sozialen Schichten, es wirkte sich aus sowohl im einfachsten Volkstanz wie auch in Spitzenwerken der Hochkunst. In den Eingangskapiteln versucht K. eine begründete Antwort zu finden auf die oben zitierte Frage Reichardts. Er beschreibt die Musikalität und deren Grundlegung in der Kantabilität der Sprache sowie in der Volksmusik im allgemeinen und stellt fest, daß diese nur aus der fruchtbaren, leistungssteigernden Symbiose von Tschechen und Deutschen erwachsen konnte. Das durch langes Zusammenleben zum Gemeinbesitz Gewordene hebt K. ab von den nicht austauschbaren Besonderheiten beider Volksteile, wobei er auch insbesondere auf die erheblichen stammlichen Verschiedenheiten innerhalb der deutschsprachigen Bevölkerung (Egerländer, Kuhländler, Südmährer, Böhmerwälder u. a.) beschreibend eingeht. Die Verquickung „deutscher und tschechischer Tanzrhythmen und -weisen“ wird als „eines der schönsten Ergebnisse des fruchtbaren Zusammenlebens beider Völker“ bezeichnet. K. beschreibt sodann das Instrumentarium, die Ensemblebildungen sowie den Instrumentenbau, wobei die Erwähnung der Flöten etwas zu knapp gefaßt wurde angesichts der nicht nur während des Mittelalters viel beachteten „*flauteurs de Behaigne*“ (s. ergänzend Brücker, *Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Diss. Gießen 1926, S. 31 f.; Chr. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, S. 74; W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, 1960, S. 169). Im IV. Kapitel entwirft K. ein farbiges Bild von den vielfältigen sozialen Abstufungen unter den böhmischen Musikanten, die als Fahrende, im Dorfleben tonangebende Fiedler, Stadtpfeifer, „Musikantenlehrer“, Organisten, Militärmusiker oder als reisende Virtuosen geschichtlich wirkungsvoll hervortraten und das gesamte einheimische Musikleben vom Tanzboden bis zum Theater- und Konzertwesen mit ihrer vitalen Spielweise durchdrangen. Musikstädte und vor allem Musikantendörfer entwickelten sich in großer Zahl, aus denen während des 17. und 18. Jahrhunderts viele Musikanten insbesondere in westlicher und nördlicher Richtung sowie nach Wien auswanderten. Die „Streukraft“ dieses relativ kleinen Raumes war einmalig und schier unerschöpflich; sie setzt jedoch nicht erst mit „Vorläufern“ im 15. Jahrhundert ein,

wie K. S. 154 schreibt. Denn schon 1338 läßt sich z. B. „*Johan, juglar del rey de Bohemia*“ in Katalonien nachweisen, 1343 in Didenhoven Musikanten „*van Beem*“, 1377 am burgundischen Hofe „*menestriers du roy de Bahaine*“, 1399 mährische Pfeifer in Görlitz, 1422 am estensischen Hofe ein pfeifender „*Boemio*“. Belege dieser Art aus der Zeit vor 1400 ließen sich aus vielen Ländern noch in großer Zahl anführen. Sie machen deutlich, daß schon etliche Jahrhunderte vor dem wirkungsvollen Auftreten der Familie Benda oder Stamitz viele auch namhafte Böhmen an westeuropäischen und anderen Höfen Gehör und Unterkommen fanden. Diese außergewöhnliche Ausstrahlungsfähigkeit ist 1945 nahezu erloschen.

Auch der Abschnitt über das „*Musikantentum der Komponisten*“, in dem vornehmlich die musikantischen Züge im Schaffen von J. L. Dussek, G. Mahler, Smetana, Dvořák und Janáček betrachtet werden, bietet manche neue Anregung mit dem Ziele, insbesondere das „Wesen der tschechischen Nationalmusik“ von dessen Grundschichten her näher zu beleuchten. Die Frage, ob diese erst seit etwa 1860 erwachsen ist oder nicht schon früher, dürfte nicht nur auf tschechischer Seite zu lebhaften Diskussionen Anlaß geben. Wenngleich in dieser und in mancher anderer Hinsicht Differenzen mit der derzeitigen tschechischen Forschung offenkundig sind, muß auf die an mehreren Stellen des Buches ausgedrückte Verständigungsbereitschaft über alle leidigen nationalen Barrieren hinweg eigens hingewiesen werden. Die einst heiß und nicht immer sine ira et studio umstrittenen Fragen der Nationalität einzelner böhmischer Musiker sind heute unerheblich geworden, daher will K. auch in seinem Buche davon unbeschwert insonderheit „*das charakteristisch Musikantische*“ der „Böhmen“ insgesamt in Geschichte und Gegenwart darlegen. Dies ist ihm zum Nutzen sowohl der deutschen wie auch der tschechischen Musikforschung weitgehend gelungen. Daß neben der Kennzeichnung der Wesensmerkmale auch der sozialgeschichtliche Aspekt breit ausgearbeitet worden ist, verdient zudem besondere Beachtung. In der 17 Seiten füllenden Bibliographie sind etliche hundert einschlägige Titel zur Musikgeschichte Böhmens zusammengestellt worden. Der an der gesamteuropäischen Musikgeschichte interessierte Leser wird darunter viele bisher

unbeachtet geliebene tschechische Veröffentlichungen finden.

Walter Salmen, Saarbrücken

Festgabe für Joseph Müller-Blattau zum 65. Geburtstag. (Annales Universitatis Saravienis. Philos. Fakultät. Vol. 9, Fasc. 1.) Saarbrücken: Universität des Saarlandes 1960. 112 S.

Beispielhaft zeigt dieses schmale, aber inhaltsreiche Heft, bis zu welchem Grade eine Festschrift mit der Thematik ihrer Beiträge das Lebenswerk dessen, dem sie gewidmet ist, widerzuspiegeln vermag. So wird man hier an den Händel- und Bachforscher Müller-Blattau erinnert, an seine Beschäftigung mit Minnesang und Volkslied, mit der Musik des deutschen Ostens sowie mit dem Schaffen seines Lehrers Pfitzner, aber auch daran, daß er sich den Problemen der gegenwärtigen Musik nie verschlossen hat. K. Ameln behandelt den *Werdegang eines Händel-Rezitativs*. Es handelt sich um ein Stück aus dem *Samson*. Händel bemüht sich hier, die als Libretto eines Oratoriums unbrauchbare Vorlage, Miltons *Samson Agonistes*, dramatisch zu straffen. H. Anglès untersucht *Die volkstümlichen Melodien bei den Trouvères* an Hand von vier Stücken unbekannter Komponisten. Über die *Tonordnung (Wohltemperierung) im Werke Johann Sebastian Bachs* handelt H. Kellert, wobei er, entgegen Neupert (in MGG II, 1471) das gebundene und nicht das bundfreie Clavichord als Bachs Wohltemperiertes Klavier anspricht „auf der Grundlage einer ungleichschwebenden Temperatur im Prinzip Kirnbergers“. *Klangtechnik und Motivbildung bei Webern* gilt eine aufschlußreiche Studie von W. Kolneder. Er zeigt, daß Webern die Zwölftontechnik schon 1914, also neun Jahre vor ihrer „offiziellen Erfindung“ anwandte, und weiß die für seinen Klangstil so charakteristischen Kleinspektren scharf gegen H. Cowells Klangballungen, die sogenannten „Tone-clusters“ abzugrenzen, wie auch gegen die nachgebildeten Schlagzeugwirkungen im „Percussion-Style“ bei Bartók und Stravinsky. Nach W. Müller wird *Die Artikulation im Klavierwerk C. Ph. E. Bachs* hier zum ersten Male und gleich in vollendeter Weise in der Klaviermusik im Dienste des Ausdrucks geformt, wie es das neue Ausdrucksstreben der Zeit verlangte. W. Müller-Blattau, ein Sohn des Jubilars, stellt

Melodietypen bei Neidhart von Reuental fest. Hier treffen Elemente des Volksgesangs mit Anklängen an die Kunst anderer Minnesänger sowie der Troubadours und Trouvères zusammen. Eine von Müller-Blattau vor einiger Zeit in der Zweibrücker Bibliotheca Bipontina entdeckte anonyme Tabulatur versucht J. Pontius als eine „klavieristische Gebrauchssammlung“ zu erweisen und ihre Entstehung etwa mit dem Zeitraum 1576 bis 1613 zu bestimmen. W. Salmen (*J. Fr. Reichardt und die europäische Volksmusik*) nennt Reichardt den ersten folkloristischen Forscher-Komponisten vom Schlage eines Bartók und Kodály und beleuchtet seine vom Kunstlied an das echte Volkslied herangetragenen Anschauungen an praktischen Beispielen. „Aus melodisch und rhythmisch ursprünglich freizügigen Melodien machte er wohlgefügte, gleichsam gezähmte Klavierlieder zurecht.“ *Der Bedeutung des Religiösen im musikdramatischen Schaffen Hans Pfitzners* widmete W. Schwarz den letzten Beitrag der Festschrift, in der Deutung der frühen Werke bis zum *Palestrina* vielleicht etwas zu weitgehend, doch wird zuletzt der Begriff des Religiösen wenigstens im Sinne einer „religiös-philosophischen Weltanschauung“ eingeschränkt mit ausdrücklichem Hinweis auf Schopenhauer als den „geistigen Wegweiser“ in Pfitzners Schaffen, übrigens auch auf R. Steiner, der zu seinem Berliner Bekanntenkreis gehörte. Willi Kahl, Köln

Journal of the International Folk Music Council Vol. X, XI, XII. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd., 1958, 1959, 1960. 118, 132 und 136 S.

Das *Journal of the International Folk Music Council* ist während der letzten Jahre zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel der volks- und völkerkundlichen Forschung geworden. Dies nicht nur wegen der umfangreichen jährlichen Literaturübersichten, sondern auch wegen mancher gediegener Abhandlungen von Mitarbeitern aus allen Erdteilen. Statt eines vielerlei kleiner Beiträge wie bisher findet man nun in Bd. 10 bis 12 erfreulicherweise auch Studien zu abgegrenzten Generalthemen, so daß vielseitige Sachverhalte hier international diskutiert erscheinen. In Bd. 10 sind es vornehmlich die einleitenden Aufsätze über Probleme der Tonalität in verschiedenen Volkskulturen, die das besondere Interesse erwecken, in Bd. 11 Situationsberichte aus Afrika und Asien und in

Bd. 12 etliche Beiträge zur Instrumentenkunde. All diese Fragenkomplexe sind auch für den Musikhistoriker von Belang, denn es dürfte heute ausgeschlossen sein, etwa eine umfassende Lehre von den Tonordnungen zu entwerfen ohne Kenntnis der vielfältigen Strukturen, die in den Volkstraditionen auch Mitteleuropas begegnen. Es ist das Verdienst von K. Reinhard, V. Žganec, L. Vargyas, C. Caughie und anderer Autoren, hierzu gewichtiges neues Material erschlossen zu haben. Vor allem prämodale und selten vorkommende Strukturen werden als Forschungsgegenstände bevorzugt.

In Afrika und Asien vollziehen sich gegenwärtig auf allen Gebieten grundlegende Wandlungen, in die naturgemäß auch das gesamte Musikleben einbezogen ist. Vieles geht dort beschleunigt verloren, anderes wächst umgeformt in die neuen Lebensverhältnisse mit ein. Daher wird nicht nur die Sammlung des Verklingenden zu einer dringenden Aufgabe, auch die wachsame Beobachtung der Umwandlungsprozesse ist von Bedeutung für die künftige Gestaltung dieser Kontinente. Die von J.-N. Maquet beschriebene Tradition des Jodelns im ehem. Belgisch-Kongo zählt zweifellos zum Untergehenden, die von T. Nabeta projektierte Einrichtung von Musikschulen in Uganda zum werdenden. Hier gilt es noch manche produktive Anregung zu vermitteln zur Verhütung völliger Entwurzelung und Desorientierung. Der Leser von Bd. 11 und 12 wird mit einer Vielzahl diesbezüglicher Gegenwartsfragen bekannt gemacht, denen man sich verantwortungsbewußt nicht verschließen sollte. Daß Bd. 12 zudem einige sehr instruktive Referate von A. Baines, T. Alexandru, E. Stockmann und anderen über Volksinstrumente enthält, ist besonders begrüßenswert. Zählt doch dieser Forschungsweig zu den am wenigsten entwickelten. Viele Instrumente verschwinden in unseren Tagen, ohne daß die Wissenschaft davon gebührend Notiz genommen hat. Daß auch auf diesem Gebiete neben der Sammlung die Systematik weiter zu entwickeln ist wird deutlich, wenn man etwa durch E. Stockmann über etliche Klarinettypen in Albanien unterrichtet wird, die nur teilweise in der vorhandenen Literatur Beachtung gefunden haben. Bedauerlich ist lediglich, daß dieser Band nur wenige Abbildungen enthält, so daß es an der notwendigen Anschaulichkeit mangelt, die die Instrumentenkunde

nicht entbehren kann. Die Notwendigkeit einer in jeder Beziehung erweiterten Musikgeschichtsforschung wird durch die in den vorliegenden Jahrbüchern niedergelegte Problem- und Stofffülle erneut dringlich vor Augen geführt. Walter Salmen, Saarbrücken

Arno Forchert: Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung. Berlin: Merseburger 1959. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin. Bd 1). X und 240 S.

In Anknüpfung besonders an die Aufsätze von F. Blume über den Plan und die Anfänge des Werkes von Praetorius (ZfMw XVII, 1935) untersucht F. die stilistischen Voraussetzungen der von 1619 bis 1621 erschienenen Trilogie des Spätwerkes von Praetorius. Das bedeutet die fruchtbare Fragestellung nach der Auseinandersetzung zwischen der ureigenen Leistung der deutschen Tradition, nämlich der protestantischen Choralbearbeitung, mit der italienischen Moderne — eine Auseinandersetzung, die die Choralmotette im Schaffen des Praetorius an die Grenze sinnvoller Existenz und darüber hinaus zu ihrem vorläufigen Ende führt.

In der Darstellung der Geschichte der deutschen protestantischen Choralmotette von den jüngeren Vertretern in Rhaws Sammlung von 1544 bis zu Wallisers Choralarbeiten von 1613 (Kap. I) wird der Nachweis erbracht, daß Lassos mehr artistische Bearbeitung des Chorals (1583) und seine spätere Rückwendung zur alten c. f.-Technik (1590), ebenso auch Eccards und Raselius' Kantionalmotetten (1597, 1599) und die konservativen Arbeiten von Schröter, Otto und Walliser (1587, 1588, 1614) von geringerer Bedeutung für die Entwicklung der Choralmotette sind. Deren Geschichte führt — in Ablösung der alten Tenortechnik — zur Angleichung von Tenor und Außenstimmen mit zeilenweiser Durchimitierung des c. f., somit zur Angleichung an die Spruchmotette (Beispiel L. Hellinck 1544), ferner zum Eindringen madrigalischer Momente von seiten der c. f.-freien Motette der „Prager Niederländer“ und etwa auch F. Weißensees (1602, im Anschluß besonderes an Marenzio): Nachdem in M. Francks Choralmotetten „fugweis“ (1602) die Gleichberechtigung aller Stimmen als c. f.-Träger und ihre rhythmische Selbständigkeit und deklama-

torische Lebendigkeit zum Prinzip erhoben ist, löst Haßler (1607) das Problem der mangelnden Gliederung dieses Typus durch Einbeziehung madrigalischer Formungs- und Ausdrucksmittel und findet sich bei Walliser (1613) — nun schon gleichzeitig mit Praetorius — der durchgebildete Typ der aus Kontrasten der Satzart, der Bewegungseinheit und Motivdeklamation gestalteten Choralmotette, die Zergliederung in Einzelmotive (-worte, -inhalte), die nun wiederum mit der musikalischen Einheit und sinnbildlichen Kraft der intakten Choralzeile sich zu verbinden sucht. — Im Ganzen ist dies der Weg zunehmender Versinnlichung (Bevorzugung der Randstimmen, „Sopranorientierung“) und Belebung (Deklamation, Textdarstellung) des Chorals, der nicht mehr nur erklingen, sondern — seiner reformatorischen Einsetzung gemäß — mitgesungen, mitvollzogen, mitgelebt werden soll.

Nicht glücklich finde ich den Terminus „Sprachform“ zur Kennzeichnung des protestantischen Chorals (12, 22 u. ö.), was heißen soll, daß er Aussage ist auch ohne Text (198, Anm. 46), und die Wendung: der Choral „kann sich selbst kontrapunktieren“ (15, 22). Warum neben den sieben verschiedenen Motetten-Begriffen („Liedmotette“, „freie Liedmotette“, „freie Spruchmotette“ (4)? Vielleicht könnte das viele „Josquinsche“, „Ottosche“ usw. vermieden werden, auch „kleinbesetzt“ (9 u. ö.), „geistliches Anliegen“ und „prinzipielle Grundlage“ (17), auch die Ausdrücke „c. f.-Gesinnung“, „Musiziergesinnung“ und „Musikanten“. Zur „tonal selbständigen Führung der Einzelstimmen, die oft über viele Takte hin in verschiedenen Tonalitäten nebeneinander musizieren“ (16), wünschte man nähere Erklärung. (S. 29 beginnt eine Choralzeile „auf der 3. Stufe der Tonalität“?). Zuweilen wird die Lektüre durch die Ausdrucksweise recht erschwert, z. B.: . . . die Gemeinde, „die im Kantionalsatz die musikalische Idealform der Vermittlung des Choral gewordenen Schriftwortes gefunden hat“ (23).

Das II. Kapitel untersucht den stilistischen Standort der *Musae Sioniae* besonders an Hand der „imitierend-stimmigen“ [?] Sätze des 5. Teils (1607) und der experimentierfreudigen Tricinen des 9. Teils (1610) mit dem Ergebnis, daß deren Neuerungen nur eine Steigerung der auf deutschem Boden bereits zubereiteten Elemente, also noch nicht

unmittelbare Transformation italienischer Neuheit bedeuten — so die melodische und rhythmische Umformung der in Einzelmotive aufgespaltenen Choralzeile, wobei durch Wahl und Wiederholung solcher Motive (= Wörter) der Komponist zum Interpreten werden kann — so auch die konzertierende Technik des Wechsels dieser Motive von Stimme zu Stimme, die im Anschluß an A. Adrio als „reduzierte Mehrhörigkeit“ verstanden wird. Besonders belehrend ist die Erläuterung der „Madrigalischen Art“ mit den soeben genannten Kennzeichen, im Unterschied zur „Muteten-Art“, die am Vortrag des intakten c. f. orientiert bleibt; als deren Synthese hat Praetorius die „Clausul-Art“ erfunden, d. h. die Kontrapunktierung des ganzen c. f. durch ein oder wenige Choral-motive.

Kapitel III berichtet über die für das Spätwerk des Praetorius (1619—1621) maßgebenden italienischen Vorbilder im Blick auf die Gestaltung der Einzelstimme, die Gliederung des formalen Aufbaus und die Verwendung von Instrumenten, wobei das Untersuchungsmaterial durch die Komponisten bestimmt wird, die im *Syntagma musicum* III (1619) genannt werden (u. a. Viadana, Agazzari, Cifra, Bonini, Pace, Bandhieri, Finetti, Croce, Fattorini, G. Gabrieli).

Die Gestaltung der Einzelstimme bei den Italienern ist wesentlich bestimmt durch den Charakter des Textes, der entweder die „motettische Sprachbehandlung“ (in der „sich die Sprache als geistiges Gefüge darstellt“) oder die „madrigalische“ (illustrierende) oder die „monodische Sprachbehandlung“ (Sprache als „subjektiver Sprachvollzug“) „gewissermaßen ‚zwangsläufig‘“ zur Folge hat. Wenn aber diese Abhängigkeit der Kompositionsart von der inhaltlichen Art des Textes so ausschließlich in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt wird, wie erklärt es sich dann, daß auch dort, wo der Text es nahelegt (z. B. bei Cifras „*Adhaesit anima mea*“, S. 61, und Boninis Hoheliedtexten, S. 63), dennoch keine „madrigalische Sprachbehandlung“ geschieht, die der Verf. in der geistlichen Musik Italiens überhaupt verhältnismäßig selten in reiner Form beobachtet kann (nicht einmal bei Monteverdi, S. 85 f.)? — und daß nicht der Sologesang, sondern das zweistimmige Konzert mit Gb. zum Standardtypus der „general- baßbegleiteten Geringstimmigkeit“ wird? — und daß sich bei einigen Komponisten in

„gegenläufiger Tendenz“ musikalisch-autonome Formgebung bemerkbar macht? Dies lag gewiß z. T. am Inhalt der Texte (aber auch am Charakter der lat. Sprache), z. T. wohl auch an der Unfähigkeit der Komponisten (die Qualitätsfrage wird hier, wie so oft, vernachlässigt); aber lag es nicht eben doch wesentlich auch am „*Konservatismus der Kirchmusik*“ — der jedoch mit diesem Ausdruck (86) nur oberflächlich angesprochen ist? — Der Verf. stellt fest (65 ff.), „daß sich die Komponisten dem Problem der Verbindung von monodischer Textbehandlung und mehrstimmiger Konzeption durch eine ‚Flucht vor der Mehrstimmigkeit‘ zu entziehen trachteten“ (87) und es ihnen nicht gelang, „die Errungenschaften der Monodie mit dem Prinzip der Mehrstimmigkeit zu vereinen“. Ist dies nicht aber eine falsche Fragestellung, bei der sich ein falsches Verständnis von „Monodie“ nun rächt? Ich kann nur meinen Vorschlag wiederholen, die musikalischen Termini stets auch im Blick auf die ihnen zugrunde liegenden Wörter zu gebrauchen. „Monodie“ und mehrstimmiger Gesang sind doch schon vom Wort her unvereinbar, so auch in der Tat von der Sache her. Die italienische Monodie war zu einem Zeitpunkt, als die naturalistische Expressivität der Harmonischen Tonalität noch nicht ausgebildet war, der Vorstoß zu subjektiver Expression mittels musikalischer Nachahmung und Stilisierung des affektgeladenen Sprechens (was somit eben an das begleit-einstimmige Singen gebunden war), wodurch — befördert auch von der in die Musik eindringenden Instrumentalität der instrumentalischen Gb.-Begleitung — sich der geistliche Charakter der Musik in Frage stellte und die „Stimmigkeit“ und das Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis des Contrapuncts überwunden wurden und der am Baß orientierte (funktionale) Akkord zum Durchbruch kam. Als dieser zur Herrschaft gelangt war, wurde die subjektive Expression auch im vielstimmigen Gesang und in der reinen Instrumentalmusik möglich (später gewissermaßen zwangsläufig) — doch hatte damit die „Monodie“ (die als solche eben nur kurze Zeit währte) ihre Aufgabe erfüllt, ihre Rolle ausgespielt.

Die Gliederung des formalen Aufbaus in der geistlichen Musik Italiens zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist bestimmt durch das Streben nach „*Diskontinuität*“: Kontraste der Stimmenbesetzung, -gruppierung und

-lage, Wechsel der Schreibart und „*Sprachbehandlung*“, Wiederholungen und Analogiebildungen, Refrainformen und zyklische Anlage stehen, z. T. in Umgestaltung älterer, einst liturgisch bedingter Bildungen (Formen des gregorianischen Gesangs, Alternativ-Praxis, „*antiphonale Mehrhörigkeit*“), nun im Dienste jenes künstlerisch-ästhetischen Strebens und ermöglichen es zugleich, indem sie die Zusammengehörigkeit des Verschiedenartigen zustande bringen. (Vielleicht hätte auch hier die Frage nach den Bedingungen der Harmonik, die in dieser Arbeit überhaupt nur am Rande steht, gestellt werden müssen: Denn ist es nicht vor allem die zunehmende „Logik“ der funktionalen Harmonik, die als das innere Band des musikalischen Verlaufs diesen zum Effekt der äußeren Verschiedenartigkeit der Glieder und Teile befähigte?) Höchst aufschlußreich sind S. 98 ff. die Darlegungen über die Ausführungsmöglichkeiten der vielhörigen Werke, bei denen der Komponist die kleinere Besetzung durch die „*essentia totius Cantilena*“ der „*ConcertaStimmen*“ ermöglicht, jedoch (nun wieder in umgekehrtem Verhältnis zur Entstehung der motettischen Art des Generalbasses) die größere Besetzung wünscht, wie es aus dem Bild des Notendrucks hervorgeht (99), und wie es vor allem die zahlreichen, vom Verf. besonders im Blick auf das Wort „*Capella*“ (104 f.) gut aufgehellten Ausführungsvorschriften anzeigen (die dann Praetorius im wesentlichen von G. Giacobbi übernahm, S. 98 ff.). — (Das gleichzeitige Erklängen gleichnamiger Dur- und Mollakkorde auf S. 109 [Giacobbi] erscheint allerdings weniger „*logisch und konsequent*“ als vielmehr „*kleinmeisterlich*“ — trotz des Wortes „*terribile*“.)

Die Verwendung von Instrumenten in der geistlichen Vokalmusik des damaligen Italien ist dadurch gekennzeichnet, daß die Instrumente nicht mehr, wie in der „*Chorpolyphonie*“, nur die Singstimmen „*vertreten*“ können oder der Musik Klangpracht verleihen sollen oder nach den ihnen eigentümlichen Farbcharakteren eingesetzt werden, sondern es bildet sich — sozusagen als Gegenpol zu der allein dem Singen vorbehaltenen monodischen Sprachbehandlung (131) — eine spezifisch instrumentale Kompositionsart heraus mit den Merkmalen: Spielfiguren, ungewöhnliche Intervalle, Tonrepetitionen usw., großer Ambitus, graduell (in statischer Schichtung) von unten nach oben zunehmende

Beweglichkeit der einzelnen Stimmen (doch würde ich die Bezeichnung „architektonisch bestimmter Satz“ dafür nicht in Anspruch nehmen; S. 132, 137 u. ö.). Schon die „*Duplicium Concentuum nova Inventio*“ des J. Gallus (1598) zeigt den Concentus der Instrumente als eine gegenüber dem vokalen Concentus eigenständige Größe. Bei Gabrieli (*Sacrae Symphoniae* 1615), der in seinen reinen Instrumentalstücken den spezifischen Instrumentalsatz durchaus kennt (136 f.), geraten die Instrumente beim Zusammenreffen mit den Vokalpartien noch immer in deren Abhängigkeit. Eine Instrumental-„Begleitung“ findet sich im „*Quia fecit*“ des großen Magnificats von Monteverdi (S. 141), während bei Monteverdi sonst (bes. in seiner Vesper von 1610) Vokal- und Instrumentalpartien in je autonomer, von einander unabhängiger Bildung gegeneinander- und zusammenwirken, wobei der Satz zuweilen sogar primär als Instrumentalstück komponiert erscheint, zu dem die Singstimmen hinzutreten (so bes. in der *Sonata sopra Sancta Maria*; S. 140).

„Mit geradezu missionarischem Eifer“ greift Praetorius in seinem Spätwerk die italienischen Neuerungen auf und verbindet sie mit den Gegebenheiten der deutschen Tradition (Kap. IV). Sein Ziel ist die systematische Erfassung des neuerdings Möglichen. In deren Mittelpunkt stehen die 12 Besetzungs-„*Arten und Manieren*“ der *Polyhymnia Caduceatrix* ... (1619) in Verbindung mit dem *Syntagma musicum* III (1619). Ihre Tendenz ist das Konzertieren um jeden Preis. Besetzung, Klangregie, Instrumente werden zu bestimmenden Faktoren der Form und Struktur des Tonsatzes. Aber jene „*Arten*“ schließen — im Gegensatz zur einseitigen Festlegung aufs Moderne in Italien — die älteren Kompositions-, Form- und Besetzungstypen in das System mit ein, indem sie auch diese den neuen Klangvorstellungen und -effekten unterwerfen. So z. B. wird eine der „*Arten*“ im Anschluß an den Brauch des „*Quempas*“-Singens gebildet (152 f.), eine andere beansprucht „*die Trommeters vnd Heerpauken*“ (153). Doch der „*monodischen Sprachbehandlung*“ steht die von Praetorius bis zuletzt bevorzugte Bindung an den Choral hemmend entgegen. Daß diese Bindung zu einer Fessel geworden war, bezeichnet ein Ende der deutschen protestantischen Choralbearbeitung, die Prae-

torius in seinen *Musae Sioniae* zu einem Höhepunkt geführt hatte. Seine drei c. f.-freien (= Psalm-)Kompositionen der Spätzeit stehen an dem Ort, an welchem Schütz mit seinen *Psalmen Davids* begonnen hatte. Wenn man die komplexe Fragestellung der Arbeit bedenkt, dann klingt der Schlußsatz des Vorworts wohl etwas gewagt. Falsch ist die Nennung des Buches von Georgiades über Musik und Sprache unter der „*zitierten Literatur*“, da der Verf. es im Text weder zitiert noch mit ihm sich auseinandersetzt. Schade ist, daß er den Fragen der musikalischen Poetik und Rhetorik gänzlich aus dem Wege geht und die Literatur darüber für ihn nicht zu existieren scheint. Aber ist nicht z. B. dasjenige, was der Ausdruck „*Madrigalisten*“ besagt, recht blaß gegenüber dem, was alles in diesem Punkt die zeitgenössische Lehre an Verständnis anbietet? Vielleicht auch aus solchem Verständnis wie aus einem tieferen Eindringen in die Harmonik hätte der Verf. eine noch mehr ins Zentrum führende Perspektive gewinnen können, was nicht heißt, daß das Viele und Vielerlei der Phänomene dabei hätte vernachlässigt werden müssen. Das System seiner Gesichtspunkte ist wesentlich ein solches äußerer Erscheinungen. Daß es Praetorius — im Gegensatz zu den Florentiner Monodisten — „*niemals eingefallen*“ wäre, den Kontrapunkt abzulehnen, ist eine fundamentale Feststellung, die aber nur S. 171 in einem Satz einmal aufscheint. Vielleicht wäre in diesem zentral-musikalischen (kompositorischen) Sachverhalt ein Schlüssel fürs Innere der Phänomene zu finden gewesen?

Indessen möge der Bericht angedeutet haben und sollen die kritischen Bemerkungen nicht in Frage stellen, daß dieses Buch (dem man seitens des Verlages eine bessere Aufmachung gewünscht hätte) in der Fülle seiner Beobachtungen eine sehr wertvolle Arbeit ist, deren Studium die Mühe lohnt.

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

Briefwechsel zwischen J. A. P. Schulz und J. H. Voss, herausgegeben von Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 9.) Kassel: Bärenreiter-Verlag 1959. 296 S.

Durch diesen Briefwechsel zwischen einem bedeutenden Komponisten und einem erfolgreichen Dichter wird unsere Kenntnis

der Musik und Musikauffassung der Goethezeit bedeutsam bereichert. Es ist selbstverständlich, daß er viele aufschlußreiche Bemerkungen über das Zusammenwirken von Dichter und Tonsetzer, über die Liedkomposition, über das Verhältnis von Wort und Ton überhaupt enthält. Schulz tritt dabei in den Vordergrund als ein gebildeter, denkender Musiker, der nicht nur im Liede, sondern in anderen Gattungen der Musik, als Kapellmeister und Volksbildner Hervorragendes leistet. Wir lernen den trefflichen Mann zugleich auch als Gatten und Vater, in seiner ganzen feinen Menschlichkeit kennen. Darüber hinaus läßt uns der Briefwechsel das Bürgertum der Goethezeit in zweien seiner liebenswertesten Vertreter und ihren Familien (besonders den Frauen) lebendig werden „mit all seiner bewahrenden Kraft und all seiner Liebe zum Kleinen“. Die Einleitung gibt dazu den Hintergrund des politischen und kulturellen Zeitgeschehens und zeichnet die Biographien der beiden Briefschreiber in ihren wesentlichen Zügen. Auf den Briefwechsel selbst folgen die Anmerkungen dazu und die biographischen Notizen, die fast ein Drittel des Buches ausmachen, ihm aber auch eine besondere Bedeutung geben.

Die Hrsg. haben sie mit hingebungsvollem Fleiß und großer Sorgfalt abgefaßt und dem Leser dadurch und durch die anschließenden Verzeichnisse und Register alle Hilfsmittel zum Auffinden und Verstehen an die Hand gegeben. Da sie selbst im Nachwort um Berichtigungen und Ergänzungen bitten, sei ihrem Wunsch entsprochen, im Hinblick auf eine zu erhoffende 2. Auflage. Zu den *Biographischen Hinweisen*, Art. Herder: „Volkslieder“, nicht „*Stimmen der Völker* . . .“; Art. Niemeyer: er ist Dichter hervorragender Oratorientexte (Rolle: *Abraham auf Moria, Lazarus, Tirza, Hekuba*) und als solcher in Brief 3 gemeint; Art. Sulzer: Schulzens Mitarbeit beschränkt sich auf die Buchstaben S—Z; Art. Weiss (Weis): geb. Göttingen 1744, 1786 zum Leibarzt des Landgrafen von Hessen und Hofrat ernannt. Zum Verzeichnis S. 257 ff.: K . . . th ist I. C. K. von Klingguth (1759—1829). All dies gelte zugleich als Dank für eine musterhafte Ausgabe, die uns noch lange beschäftigen wird.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Ludwig van Beethoven: Supplemente zur Gesamtausgabe. 2: Gesänge mit Orchester. 3: Werke für Soloinstrumente und Orchester, Band 1. Hrsg. v. Willy Hess. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1960). 58, 76 S. Die hier bereits mit ihrem Eröffnungsband angezeigten, die Gesamtausgabe von Beethovens Werken ergänzenden Supplemente nehmen ihren Fortgang mit je einem Band Vokalmusik und Instrumentalmusik. Der Band *Gesänge mit Orchester* bringt zunächst eine Szene und Arie für Sopran und Streichorchester „*No, non turbarti*“ auf einen Text aus Metastasio's Kantate *La tempesta*, zwischen Ende 1801 und 1802 entstanden, als Erstdruck nach dem Berliner Autograph Artaria 165 von Hess bereits 1948 im Brucknerverlag, Wiesbaden (jetzt Edition Alkor, Kassel) in Partitur mit unterlegtem Klavierauszug veröffentlicht. Zahlreiche, teilweise einschneidende Korrekturen von der Hand Salieris (in der vorliegenden Ausgabe leider nicht mehr berücksichtigt) rücken das Stück dem Kreis der A-cappella-Gesänge aus der Lehrzeit bei dem italienischen Maestro nahe, denen der erste Band der Supplemente gewidmet war. Dafür spricht auch die autographe Überschrift „*Esercicii da Beethoven*“. Unter jenen Lehrstücken begegnet übrigens eine sehr viel ältere Komposition der Arie desselben Textes als Terzett (um 1792/94, Suppl., Bd. 1, S. 13). Die jüngere und erheblich reifere Szene und Arie wurde beim 17. Beethovenfest der Stadt Bonn am 22. Mai 1949 erfolgreich uraufgeführt. Eine Bleistiftnotiz des Komponisten rechts unten auf der ersten Seite des Autographs „*leichter Gesänge*“ könnte auf seine Absicht schließen lassen, das Stück einmal in einer Sammlung zu veröffentlichen.

Ganz sicher lag eine solche Absicht der Veröffentlichung bei dem viel anspruchsvolleren Duett für Sopran und Tenor „*Ne giorni tuoi felici*“ aus Metastasio's *Olimpiade* mit Streichern, 2 Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern vor (entstanden Ende 1802 bis Anfang 1803). Beethoven hat das Stück, das keine Korrekturen von Salieris Hand mehr enthält, so geschätzt, daß er es 1822 dem Verleger Steiner und dann noch einmal Peters anbot, allerdings vergeblich. Die Partitur, der nach Kinsky-Halm zu WoO 93 eine Abschrift, Stimmen und Klavierauszug, offenbar für die geplante Herausgabe beilagen (alle heute verschollen) ging nach Beethovens Tod in den Besitz Artarias über

und befindet sich heute mit der Nummer 168 der Artariasammlung im Tübinger Depot der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek. Das Werk blieb indes der Forschung weitgehend unbekannt trotz L. Nohls Beschreibung des sogenannten Wielhorski-Skizzenbuchs (*Beethoven, Liszt, Wagner, 1874, S. 99*), das Skizzen zu dem Duett enthält (heute im Moskauer Glinka-Museum). Nach Ausweis des Revisionsberichts steht von Takt 188 an in der ersten Violine bei leer gebliebenen anderen Stimmen ein abweichender Schluß von 7 Takten, „über den wohl die Skizzen im Wielhorski-Skizzenbuch Auskunft geben könnten“. Eine solche hat der Herausgeber aber wohl nicht oder nicht rechtzeitig erlangen können, wie auch eine für den ersten Band seiner Supplemente vorgesehene Photokopie eines Duets aus derselben Quelle nicht rechtzeitig vorlag. Für die Verbreitung dieses von Hess wiederentdeckten Werkes sorgten schon 1939 eine bei Eulenburg erschienene große und eine kleine Partitur, dazu Stimmen und Klavierauszug. Die Uraufführung durch das Winterthurer Stadtorchester unter E. Radecke am 10. Februar 1939 machte das Stück dann einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Die deutsche Erstaufführung unter H. Abendroth folgte am 9. August desselben Jahres in Freiburg i. Br. Es zeigte sich, daß das bis dahin verschollene Werk ebenbürtig neben der sattsam bekannten Arie „*Ah perfido*“ stehen kann. Man vergleiche die Berichte über die Uraufführung von W. Hess (*Neues Mozart-Jahrbuch, IX, 1939, S. 26 ff.*) und M. Unger (*Zs. f. Musik, 106, 1939, S. 326*). Im Gegensatz zu den beiden ersten Stücken des zweiten Bandes der Supplemente ist bei der Arie der Marcelline „*O wär ich schon mit dir vereint*“ aus dem *Fidelio* an keinerlei Absicht einer Veröffentlichung zu denken. Hier liegen zwei ausgesprochene Frühfassungen vor, bloße nachträglich verworfene Versuche also wie die erste *Fidelio*-Ouvertüre. Die erste Fassung in C-dur hat Schindler geradezu als allererste bezeichnet. Man findet sie im Klavierauszug bereits im Anhang des von O. Jahn veranstalteten Klavierauszugs der *Leonore* von 1851, während die jetzt vorgelegte Partitur bisher ungedruckt blieb. Die zweite Fassung der Marcellinenarie in c-moll hatte Hess als Partiturerstdruck schon an zwei verschiedenen Stellen 1955 und 1956 veröffentlicht. Uraufführt wurde sie wie das vorangehende

Duett „*Ne' giorni tuoi felici*“ in Winterthur am 12. Februar 1935 unter E. Radecke.

Mit dem Erstdruck des B-dur-Rondos für Klavier und Orchester, das den 3. Band der Supplemente eröffnet, hat es seine besondere Bewandnis. Er findet sich in Serie IX der Gesamtausgabe auf Grund der 1829 von Diabelli veranstalteten Stimmenausgabe, die sich im Orchesterpart allgemein als originalgetreu erwies, den Solopart jedoch in einer von Czerny vorgenommenen Überarbeitung bot, die mit zahlreichen Oktavverdoppelungen der Melodiestimme, ungerechtfertigter Ausdehnung vieler Passagen und sonstigen virtuosen Zutaten aller Art den schlichten Charakter des Stückes völlig erstickt. Erst Jahrzehnte nach der Aufnahme dieser entstellenden Bearbeitung in die Gesamtausgabe tauchte Beethovens Autograph wieder auf (jetzt Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) und konnte nunmehr Hess als Stichvorlage für den 3. Band seiner Supplemente dienen. An Stelle von Czernys virtuosem Ballast beschränkt er sich auf die beim Zustand der teilweise nur andeutenden Vorlage nicht zu umgehenden Herausgeberzutat. Wo sich Czerny bei Takt 200 in einer stilwidrig ausschweifenden Kadenz ergeht, merkt Hess mit gebührender Zurückhaltung an: „*Hier ist wohl eine kleine Übergangskadenz gedacht*“. Ungeklärt bleibt immer noch die von Kinsky-Halm zu WoO6 geltend gemachte Datierung „*wahrscheinlich um 1795, vielleicht mit Benutzung von Vorarbeiten noch aus der Bonner Zeit*“ sowie die von E. Mandyczewski (*SIMG, I, 1899, S. 295 ff.*) aufgeworfene Frage, ob das Rondo etwa als Finale für das 2. Klavierkonzert op. 19 bestimmt gewesen sein könnte.

Sicher zu datieren ist die auf das Rondo folgende *Romance cantabile* e-moll für Klavier, Flöte und Fagott mit Begleitung von 2 Oboen und Streichern aus der Zeit „*um 1792/93*“. Nach dem unvollständigen Autograph des sogenannten *Kafkaschen Skizzenbuchs* im Londoner Britischen Museum hat Hess bereits 1952 einen Erstdruck mit Ergänzung vorgelegt. Es sei auf dessen Besprechung durch P. Mies (*Mf VI, 1953, 409*) verwiesen. Diese Ausgabe sollte, wenn auch mit Revisionsbericht ausgestattet, dem praktischen Gebrauch dienen. Jetzt erfolgt die Wiedergabe des ansprechenden Werkes, das wahrscheinlich den Mittelsatz eines sonst verschollenen Stückes bildet, diplomatisch getreu, also als Fragment ohne

Ergänzung des Schlusses. Dabei ist auch mit Recht die sehr ausgeprägte Unterscheidung zwischen den Vortragszeichen Strich und Punkt beibehalten worden. Das ergibt einen wichtigen Beitrag zu der neuerdings von H. Unverricht (*Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*, 1960, S. 56 ff.) behandelten Frage. Nur als Bruchstück, mit 259 Takten bis zum Beginn der Durchführung reichend, ist auch ein Konzertsatz C-dur für Violine mit Orchester überliefert. Mehrfache Ausgaben, z. T. auch mit Ergänzungen für den Konzertgebrauch, haben das Werk hinreichend bekanntgemacht, aber keine, auch nicht die Wiedergabe in der 1. Auflage von L. Schiedermairs *Der junge Beethoven* (1925), entsprach in allem dem Original, so daß eine Wiederaufnahme des der Bonner Zeit (um 1790/92) entstammenden Stücks nach dem Autograph im Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde in die Supplemente sich von selbst rechtfertigte. Den vorliegenden Band beschließt dann ein anderes Bruchstück, 19 Takte aus dem ersten Satz der ersten Fassung des Klavierkonzerts B-dur (1794/95), im Katalog des Bonner Beethoven-Archivs unter Nr. 121 als „Entwurf zu einem Violinkonzert in C-dur“ mißverstanden, was leicht erklärlich ist, da Schlüssel und Vorzeichen fehlen und der Klavierpart nur die rechte Hand bringt, das untere System dagegen leer läßt.

Besondere Sorgfalt hat der Herausgeber der Ausgestaltung der Revisionsberichte gewidmet. Dabei erhebt sich zum Rondo die Frage, ob man die von Beethoven als Sechzehntel geschriebenen kurzen Vorschläge wirklich modernisieren soll. Mit Spannung sieht man der zu erwartenden Ausbeute an unbekanntem Werken Beethovens in weiteren Supplementen entgegen. Willi Kahl, Köln

Gesualdo di Venosa: Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen. Nach dem Partiturdruk von 1613 herausgegeben von Wilhelm Weismann. Viertes Buch. Fünftes Buch. Sechstes Buch. Hamburg: Ugrino-Verlag 1957 bis 1958. 79, 87, 110 S.

Innerhalb des uns überlieferten Repertoires mehrstimmiger Vokalmusik des 16. Jhs. gehören Gesualdos Madrigale zu den Werken, deren Klangeindruck dem modernen Hörer besonders fesselnd erscheinen mag, deren sachgemäßes Verständnis aber ungewöhnlich

schwierig zu erreichen ist. Dies ist einmal begründet im Wesen des Madrigals als einer Gattung von Musik, die, weit entfernt von aller Volkstümllichkeit, für musikalisch hoch gebildete, geistvollen Neuerungen stets aufgeschlossene Hörer bestimmt und somit bereits zur Zeit ihrer Blüte für verhältnismäßig enge Kreise — wie etwa die „Akademien“, deren eine Gesualdo selbst begründete — „reserviert“ war. Zum anderen ergibt sich die Schwierigkeit eines Zugangs zu Gesualdos Madrigalen aus der historischen Stellung des Meisters: bei seinem Auftreten verfügt das Madrigal bereits über eine reiche, gefestigte Tradition, in der sich seit ca. 1540 die Tendenz zu einer wachsenden Steigerung des Ausdrucks, besonders durch immer stärkere Heranziehung von Dissonanzen und Chromatik, deutlich abzeichnet. Hinter Gesualdos Kunst der Madrigalvertonung steht diejenige eines Willaert, Rore, Vicentino, Ingegneri, Giaches Wert, Marenzio u. a. als eine noch lebendig „akkumulierte“ Überlieferung, die von Gesualdo zu äußerstem Raffinement gesteigert wird. Diese historische Stellung des Meisters mag es auch zulassen, eine gewisse Analogie seiner Musik zu derjenigen des späten 19. Jhs. zu erblicken. Eine Betrachtung konkreter musikalischer Einzelheiten lenkt den Blick aber auch auf die — neben Gesualdos Kühnheiten nicht weniger beachtenswerten — „konservativen“ Züge seiner Madrigale, zumal ihrer Tonalität: wie bei älteren Meistern, so bildet auch bei Gesualdo, trotz aller durch den Text bedingten Chromatik, das System der authentischen und plagalen Kirchentöne die Grundlage der Komposition. Dies zeigt sich deutlich in den Exordien zahlreicher Werke (lib. IV, Nr. 1, 2, 7, 13 bis 15, 19—21; lib. VI, Nr. 10—13, 18—21, 23), darüber hinaus in der gesamten Anordnung des fünften und sechsten Buches: innerhalb eines jeden dieser beiden Drucke erscheinen das erste und letzte Madrigal durch gemeinsame Tonart (1. tonus transpositus) verbunden, wie dies bei zyklischen Werken (z. B. in Rores Vertonung der „Vergine“-Stenzen) der Fall sein kann; aber auch das andere bei Werken solcher Art übliche Ordnungsprinzip findet sich in den genannten Madrigalbüchern, indem ihr übriges Repertoire nach numerischer, wenngleich nicht immer lückenloser Reihenfolge der Kirchentöne zusammengestellt ist, wobei das

Auftreten von Sätzen im „Lydius antiquus“ (lib. VI, Nr. 11/12) sowie die Stellung der nach traditioneller Theorie als „quinti toni“ zu bezeichnenden Werke (lib. V, Nr. 20; lib. VI, Nr. 18/19, jeweils erst nach den auf a schließenden Madrigalen) erkennen läßt, daß Gesualdo der auch von Zarlino in den ersten beiden Auflagen seiner *Istitutioni harmoniche* (1558 und 1562) vertretenen — und von den Musikern des 16. Jhs. gegenüber seiner späteren Theorie bevorzugten — Glareianischen Tonartenlehre folgte.

Die Ausgabe fußt auf dem durch Simone Molinaro besorgten Partiturdruk, doch sind die — in ihrem Inhalt übereinstimmenden — früheren Auflagen im Revisionsbericht, gelegentlich auch im Haupttext berücksichtigt worden (s. lib. IV, Nr. 1, Takt 29; ebd., Nr. 3, Takt 8 und 17 handelt es sich jedoch offenbar um Warnungsakzidentien, so daß *e'*, nicht *es'*, zu lesen ist). Notenwerte und Taktstriche — letztere bei Verwendung kurzer Notenwerte nach Semibrevis-, bei längeren Noten nach Brevis-Einheiten gesetzt — sind, wie die Facsimilia zeigen, unverändert aus der Vorlage übernommen. Die originale Schlüsselung ist aus dem jeweils beigefügten Vorsatz zu erkennen; als nachahmenswert kann empfohlen werden, daß bei der Übertragung des Altschlüssels die jeweilige Funktion der auf diese Weise notierten Stimmen — als Altus oder Tenor — berücksichtigt worden ist. Die wenigen vom Hrsg. zu ergänzenden Akzidentien sind durch Setzung über der Note oder durch Einklammerung gekennzeichnet; in lib. IV, Nr. 8, Takt 16 und 23 wäre wohl eine rückwirkende Geltung des *b durum* anzunehmen. Erfreulich gering ist die Zahl der Errata, von denen nur die verschentliche Setzung einer *b*-Vorzeichnung in den beiden obersten Accoladen von lib. IV, S. 62, irritieren könnte. Als praktische, aber auch für ein Studium der Madrigale Gesualdos durchaus brauchbare Ausgabe kann vorliegendes Werk somit begrüßt und empfohlen werden.

Bernhard Meier, Tübingen

Jan Křtitel Tolar: Balletti e sonate, eingeleitet und hrsg. v. Jaroslav Pohanka. Prag: Staatsverlag, 1959. (Musica Antiqua Bohemica. 40) XI und 81 S.

Mit der Herausgabe der gesammelten Instrumentalwerke P. J. Vejvanovskýs und Pater Tolars erschließt diese Editionsreihe nun

auch die reichen Schätze der Liechtenstein-Castelkornschen Sammlung in Kroměříž (Kremsier), einer der bedeutendsten Musiksammlungen mittelbarocker Musik in Europa. Die nicht näher bestimmbare Person des Komponisten Tolar S. J. ist bereits früher in Arbeiten von P. Nettel (StzMw. VIII, 1921) und G. Adler (StzMw. IV, 1916, S. 9 und 31) erwähnt worden. Der Hrsg. der nun vorliegenden Instrumentalwerke hat aus den Initialen auf dem Titelblatt eines *Miserere* den vermutlichen Vornamen P(ater) I(ohannes) B(aptista) (tsch. Jan Křtitel) abgeleitet und konstatieren müssen, daß Tolar in Verzeichnissen der Jesuiten böhmischer Provinz nicht auffindbar ist. Für die Vermutung, daß Tolar tschechischer Herkunft war, spricht die tschechische Namensform.

C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Paris 1890—1909) erwähnt jedoch (III, S. 112) einen Nicolaus Dolar 1665 in Wien mit „*Musicalia varia*“ und es besteht wohl kein Zweifel darüber, daß er mit dem Kremsierer Tolar identisch ist. Hiermit ist allerdings nichts über die Nationalität besagt, denn zahlreiche Jesuiten in Wien stammten aus den böhmischen Ländern. Hinzu kommt, daß seine Werke in Kremsier erhalten und sonst nur aus ebenfalls böhmischen und mährischen Archivverzeichnissen bekannt sind.

Als Komponist gehört Tolar wenn auch nicht zu den bedeutendsten, so doch zu den bemerkenswerten der Zeit, vor allem in melodischer und formaler Hinsicht. Die drei Balletti a 4 und a 5 für Streichinstrumente sind wohlabgewogene Aufzugsuiten mit Intrada und Retirada und einer Reihe von Tänzen, von denen die „*treza*“ für die Wiener Suite der Zeit symptomatisch ist. Französische Einflüsse zeigen sich in den fugierten Giguen und besonders in den Intradan (No. 2, *f*-moll!), in denen man Keime der langsamen Einleitungen französischer Ouvertüren finden kann. G. Adler hat bereits die frische Volkstümlichkeit der Tolarschen Melodik hervorgehoben.

Groß angelegt und großartig durchgeführt sind die beiden dem Canzonentypus verpflichteten Sonaten. Die Sonata a 10 für Clarino, 3 Posaunen, 2 Violinen, 4 Violen und Orgel variiert ein Clarinethema über einem mehr oder weniger ostinaten Baßthema; fünf nach Canzonenart imitierende Zwischenspiele (ohne Clarino) bringen in kunstvollen Fugati und mit bewunderns-

wertener Beherrschung des real zehnstimmigen Satzes Bruchstücke des Clarinenthemas. Die fünfsätzigte Sonata a 13 für 2 Clarinen, 2 Cornetti, 3 Posaunen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violen und Orgel zeichnet sich durch die gleichen Vorzüge nach bestem italienischem Canzonemuster aus.

Die Ausgabe ist sorgfältig vorbereitet und kommentiert. Einige Druckfehler: Bal. I., Allemande, Viol., 1. Takt, 1. Note sicher h^1 , Cemb., vorletzte Note, Takt 10 verschrieben, soll sein H ; Bal. II, Intrada, Viol., T. 1, 7. Note richtig f^2 , T. 4, 3. Note wohl d^2 , T. 7, 7. Note sicher b^1 und nicht g^1 , Treza I., Viola I., T. 11, 1. Note verschrieben, soll g^1 heißen, Basso, T. 15, 1. Note sicher B (analog T. 71); Treza I., Cembalo, zw. T. 3 und 4 offene Quinten; Bal. III, Retirada, Viol. I., T. 4, 2. Note wohl a^2 ; Sonata a 13, Presto, S. 59, Organo T. 3, 3. Akkord sicher $d^1-f^1-c^2$ und nicht $d^1-g^1-c^2$. An weiteren Stellen ist die Position der Noten, ob auf oder zwischen den Linien, etwas unsicher, was bei geschriebenen Noten ja oft der Fall ist. Die Generalbaufassung ist — bis auf wenige, unbedeutende Schönheitsfehler — vorzüglich.

Camillo Schoenbaum, Dräger

Mitteilungen

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 26.—28. Mai 1961 in Dresden statt. Das künstlerische Rahmenprogramm der Veranstaltung, an der etwa 150 Mitglieder der Gesellschaft, darunter rund 50 aus der Bundesrepublik, teilnahmen, war dank der Gastfreundschaft der Stadt Dresden mit einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle, zwei Opernabenden und einer Kreuzvesper besonders reichhaltig und anregend. Zwei Vorträge von Professor Harry Goldschmidt, Humboldt-Universität Berlin, „Zur Methodologie der wissenschaftlichen Analyse“ und von Dozent Dr. Rudolf Eller, Leipzig, über „Vivaldi — Dresden — Bach“ bildeten das wissenschaftliche Programm. Außerdem bot sich Gelegenheit, Ausstellungen aus den Beständen der Staatsbibliothek und die Dresdener musikalischen Gedenkstätten zu besichtigen.

Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 28. Mai standen der Bericht des Präsidenten, den der Vizepräsident der Gesellschaft, Professor Dr. Karl Laux, an Stelle des erkrankten Präsidenten gab, sowie

die Berichte des Schatzmeisters und der Vorsitzenden der Kommissionen. In einer satzungsgemäßen, nicht öffentlichen Sitzung des Beirats wurden dem Vorstand und dem Schatzmeister der Gesellschaft für den Geschäftsbericht des Jahres 1960 Entlastung erteilt. Der Wahlausschuß der Gesellschaft wurde, nachdem Professor Dr. Willi Kahl um seine Entlastung gebeten hatte, in der Mitgliederversammlung einstimmig neu gewählt. Er besteht nunmehr aus Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert und den Herren Professor Dr. Wilhelm Martin Luther und Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff.

Die nächste Jahresversammlung wird im Zusammenhang mit dem internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel Anfang Oktober 1962 stattfinden.

Finscher

Die Ungarische Akademie der Wissenschaften gibt seit dem Frühjahr dieses Jahres eine musikwissenschaftliche Zeitschrift unter dem Titel „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae“ heraus. Die Schriftleitung liegt in den Händen von Zoltan Kodály. Bisher liegt der Doppelfaszikel 1—2 des Bandes 1 vor. Er bringt nach Grundsatzzreferaten von Z. Kodály und B. Szabolcsi Beiträge zur mittelalterlichen ungarischen Musikgeschichte, zur Mozartforschung und über Albrechtsberger und Ferenc Erkel von B. Rajeczky, Z. Valvy, B. Szabolcsi, J. Ujfalußy, I. Kecskeméti, J. Maróthy und L. Somfai.

Als Nachfolger von Professor Dr. Hans Albrecht wurde der Direktor der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek, Professor Dr. Wilhelm Martin Luther, zum Direktor des Johann-Sebastian-Bach-Institutes in Göttingen ernannt.

Im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westf. Wilhelms-Universität Münster wurde eine Orgelwissenschaftliche Forschungsstelle eingerichtet. Zum Leiter hat der Herr Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen auf Vorschlag von Professor Dr. Korte Dr. Rudolf Reuter bestimmt.

Am 6. Oktober 1961 feierte der Vorsitzende des Deutschen Musikrats, Professor Dr. Hans Merzmann, seinen 70. Geburtstag. Die Musikforschung entbietet dem um die

Musikwissenschaft ebenso wie um die Musikpädagogik und die Organisation des deutschen Musiklebens so hochverdienten Gelehrten die besten Glückwünsche und hofft, daß die Arbeitskraft des Jubilars dem deutschen Musikleben noch viele Jahre erhalten bleiben möge.

Professor Dr. Carl-Allan Moberg, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Uppsala und Präsident der Kgl. Schwedischen Musikakademie, feierte am 5. Juni 1961 seinen 65. Geburtstag. Die Musikforschung entbietet dem hochverdienten Forscher und Wegbereiter der schwedischen Musikwissenschaft ihre herzlichsten Glückwünsche und hofft, daß er der internationalen Forschung noch lange seine ganze Kraft widmen können. Eine Festschrift, an der Forscher des In- und Auslandes mitgearbeitet haben, ist dem Jubilar zu diesem Tage überreicht worden und als Jahrgang 43 der *Svensk Tidskrift för Musikforskning* erschienen.

Professor Dr. Helmuth Osthoff (Frankfurt a. M.) feierte am 13. August 1961 seinen 65. Geburtstag. Die Musikforschung gratuliert dem Jubilar sehr herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens. Eine Festschrift für Professor Osthoff ist termingerecht im Buchhandel erschienen.

Am 26. August 1961 konnte Professor Dr. Karl Laux (Dresden) seinen 65. Geburtstag feiern. Die Musikforschung wünscht dem Vizepräsidenten unserer Gesellschaft noch viele Jahre erfolgreichen Wirkens und spricht ihm ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

Professor Dr. Edward E. Lowinsky (University of California, Berkeley) hat einen Ruf auf die neu gegründete Ferdinand Schevill Distinguished Service Professorship an der University of Chicago angenommen.

Professor Dr. Wilhelm Ehm ann hielt auf Einladung einiger Universitäten in den USA Gastvorlesungen in englischer Sprache über das Thema „Performance Practice of Bach's Music“. Die Vorlesungen fanden im Zusammenhang mit einer Konzertreise der Westfälischen Kantorei statt, bei der 21 Konzerte,

vornehmlich in Universitäten und Colleges, gegeben wurden.

An der Universität Graz wurde mit Wirkung vom 1. Januar 1961 ein Extraordinariat für Musikwissenschaft errichtet, das dem bisher ad personam ao. Professor Dr. Hellmut Federhofer übertragen wurde. Die Musikforschung verbindet die Gratulation zu dieser Berufung mit den besten Glückwünschen zum 50. Geburtstag, den Professor Federhofer am 4. August 1961 feiern konnte.

Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen, wurde im Juli 1961 zum apl. Professor an der Universität Erlangen ernannt. Im August 1961 hat Professor Eggebrecht einen Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. angenommen.

In der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster hat sich am 20. Januar 1961 Dr. Gerhard Croll für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Agostino Steffani (1654—1728). Studien zur Biographie. Bibliographie der Opern und Turnierspiele“.

Dr. Heinz Becker hat sich im Juli 1961 an der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Studien zur Entwicklungsgeschichte der Rohrblattinstrumente“.

Dr. Constantin Floros hat sich im Juli 1961 an der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire, Untersuchungen und kritische Edition“.

Dr. Hanspeter Reinecke hat sich im Juli 1961 an der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Experimentelle Beiträge zum Problem der musikalischen Hörwahrnehmung“.